

A impossibilidade da morte na narrativa “Rútilo Nada”, de Hilda Hilst

Mestrando Davi Pimentel (UFC)ⁱ

Resumo:

Este trabalho analisa a palavra no discurso literário da narrativa “Rútilo Nada”, de Hilda Hilst, texto em que a morte não é vista como um fim que estabeleceria um saber, um conhecimento ou uma verdade, mas como a sua própria impossibilidade de realização, ocasionando a errância das personagens, as recorrentes fraturas da arquitetura textual e as ambigüidades de que se nutrem as palavras. Ou seja, a desventura e a impossibilidade da morte resultam nas várias rupturas que estimulam a reflexão sobre o poético na escrita de Hilda Hilst.

Palavras-chave: Hilda Hilst, Morte, Palavra e Blanchot.

Introdução

Muros prisioneiros do seu próprio murar.

Campos de morte. Muros de medo.

Muros silvestres, de ramagens e ninhos:

Os muros da infância. Esfacelados.

Muros de água. Escuros. Tua palavra:

Um mosaico de vidro sobre o rosto altivo.

Devo me permitir te repensar?

(HILST, 2003, p.101)

Escutai este relato. É necessário. Fulgurações do desejo-morte irão aflorar. Perspectivas serão previamente abandonadas. Escutai. Convosco estarão, também, grandes pensadores, por isso não vos preocupeis com o que irão escutar, ou melhor, ler. Desde já, desejo-vos sorte. Este ensaio visa a apresentar os relatos das impossibilidades pertencentes aos discursos de Lucius, jornalista de 35 anos, e de Lucas, namorado de Lucius e poeta que fala de muros em seus poemas, deflagrando a questão da impossibilidade, que veremos mais adiante. Esses relatos estão inscritos na novela “Rútilo Nada”, da obra *Rútilos* de Hilda Hilst. Na ordem de apresentação, o relato de Lucius nos é dado a ler primeiro, em que ele discorre sobre a paixão e a morte do seu amado Lucas, e, logo após a esse relato, é-nos apresentada a carta-relato de Lucas, onde contém toda uma dramatização da morte, bem como a impossibilidade da morte ou a presença-ausência da mesma, que origina a reflexão sobre o poético na narrativa hilstiana.

Num primeiro momento, ao lermos o texto¹ de Lucius, poderíamos assegurar de que se trata de um relato à luz do dia, da ordem e da verdade, direcionado a um interlocutor já sabido antes, durante e depois do discurso pronto. Ou seja, confirmaríamos o poder desse texto. Um poder que seria o de guardar em seu seio a força de um saber que se imporia a qualquer despreensão desse discurso, até mesmo porque o tema central da narrativa é a não-aceitação do relacionamento homoafetivo. E qualquer homem de bem, atrelado aos preceitos sociais, afirmaria que o texto expõe uma crítica à hipocrisia social, que não assume a existência de outras formas de relacionamento. Essa

¹ Para não cansar o leitor com a repetição da palavra relato, optamos por substituí-la, quando necessário, por outras palavras sinônimas, no intuito de que a fruição do ensaio seja mais bem apreendida. As palavras que participarão do mesmo campo semântico da palavra relato serão: discurso, escrita, texto, fala e linguagem.

seria a valorosa verdade da escrita de Lucius e, logo, o seu poder. Contudo, há algo no relato que não se enquadra às características acima traçadas. A fala de Lucius permanece, praticamente, sem voz, sem uma tessitura que organize a estrutura textual, fazendo com que a objetividade se perca em meio aos sentimentos de raiva, ódio, paixão e erotismo; e, convenhamos que a linguagem acercada de tais sentimentos perde a garantia de verdade e de poder. Não há um direcionamento para esse relato. Não há um objetivo final, intencional e de origem.

No campo da escrita sem objetivo definido, o relato de Lucius Kod dialoga com o relato que é feito por Seabra, personagem da obra *Boa tarde às coisas aqui em baixo* de António Lobo Antunes, que viaja à África a mando de uma agência do exército, a fim de investigar outros enviados portugueses que se corromperam na busca insana por diamantes e por maiores regalias que o dinheiro proporcionava. O dever e o fazer de Seabra estaria em ir à África e produzir um relatório minucioso sobre o que realmente estaria ocorrendo no país africano. Entretanto, a sua ida ao país não é bem entendida, tudo ao seu redor parece falho e duvidoso. O material que envia ao exército não é recebido e nem lido; “os papéis que escreveu e ninguém há-de ler, ninguém mesmo que os receba leria porque ninguém se incomoda, se interessa” (ANTUNES, 2003, p. 41); e, quando faz alguma ligação ao suposto corpo do exército, mandam-no esperar e ficar mais um pouco no acampado africano. Os relatos são feitos com uma intencionalidade, porém, perdem-se na própria intenção: “(embora não entendesse porque deveria ter escrito se não o leriam)” (ANTUNES, 2003, p. 41).

Então, qual seria o objetivo de um relato que não é dado a ninguém entender? Qual será o escândalo que ele guarda? Podemos crer, sim, que o relato de Lucius traz em seu bojo discursivo uma verdade contra a moral hipócrita social, embora essa crença seja derrubada, deteriorada, quando averiguamos que essa fala enovela-se em si mesma, nega-se a si mesma, perdendo-se em seu grito sem palavras, na sua impossibilidade de morrer. A força motriz da fala do relator é a fascinação pelas palavras, na ressalva de tê-las como representantes do discurso aqui expresso, mas essa tentativa é falha, visto que o efeito final da fascinação das palavras é o ludíbrio daquele que as toma como garantias, uma vez que “os sentimentos vastos não têm nome [...] os sentimentos vastos não têm boca” (HILST, 2003, p. 85). A palavra no texto literário perde o poder de nomeação, de rotulação, de linearidade entre significante e significado e o poder de morrer, “pois sua única verdade, incontestável, é a de ser relatada, num movimento neutro em que o relato parece reduzido a sua pura essência, pura relação entre ninguém e nada” (BLANCHOT, 2001, p. 54). E, sendo o texto de Lucius um discurso literário, o que ocorre é a dramática teatralização das palavras.

Na escrita literária, as palavras, portando-se como personagens teatrais, apresentam um espetáculo em que o mote central é o vislumbamento do mundo literário e, como boas atrizes, nunca deixam a máscara cair na hora do show. A máscara, caso caísse, mostraria a verdadeira face delas, ou seja, as suas reais identidades, os seus supostos significados puros. As faces das palavras nunca as entreveremos, apenas as inferiremos no decorrer do espetáculo. Mesmo sendo excelentes atrizes, as palavras não sabem o que representam, apenas sabem que apresentam algo, o mundo literário. Nesse não-saber e na inexistência de um diretor, um possível autor que detivesse o poder de dirigi-las, a peça resvala para uma dramática espetacularização, beirando o caos e a possibilidade do não-entendimento por parte daquele que a assiste. O drama, para ficar mais esclarecedor, instaura-se no tablado numa forma de ratificar a desagregação e as fraturas do espaço da narrativa. Em uma outra forma de espetáculo, as palavras não mais apresentam, mas representam. Essa outra encenação é a do diálogo no mundo corrente. Nesse teatro, as palavras tentam reproduzir fidedignamente as coisas e os fatos do mundo cotidiano. Tal intenção faz com que a representação das palavras ganhe um ar de comédia, de farsa, tendo como base de ridicularização os homens da razão e os referentes a que elas intentam reproduzir, haja vista que sendo uma comédia, os referentes não são reproduzidos como realmente são, mas caricaturados, deformados. Essa

deformação falseia o referente e ilude aquele que assiste ao espetáculo como se estivesse assistindo ao mundo como ele realmente é. Nessa sátira, o ridículo e a ilusão do imediato ganham proporções consideráveis. No palco literário, as palavras apresentam um novo mundo; no palco do mundo corrente, as palavras representam fatos e coisas da ordem do dia, mas de uma maneira caricaturada.

No primeiro contato com a escrita do relato de Lucius, constatamos a ineficácia da linguagem literária, o drama do espetáculo, e a ineficácia da linguagem da ordem do dia, a comédia do espetáculo, representada pelo pai de Lucius. Maurice Blanchot, no pequeno capítulo “Palavra bruta, palavra essencial” do livro *O Espaço Literário*, discorre exatamente sobre a suposta diferença entre o que acreditamos ser a linguagem usual e a linguagem literária. Primeiramente, o teórico denomina a linguagem do dia de palavra bruta, algo do tipo não-lapidado que serviria para a comunicação diária, aquela em que o significante e o significado estariam interligados puramente “para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso” (BLANCHOT, 1987, p. 33). A palavra bruta representaria fidedignamente as coisas aos homens, sendo, por assim dizer, um elemento útil. E, não devemos nos esquecer de que, para representar as coisas do mundo, as palavras usurpam os lugares dos objetos representados, como se não houvesse nenhuma diferença entre aquilo que elas representam e aquilo que elas realmente são. É nessa encenação que a utilidade da palavra bruta é tão importante aos homens ou faz crer ser importante.

O que nos parece garantir que exista uma ligação direta entre significante, a palavra, e significado, o sentido, na linguagem do mundo é a rotina, pois o uso constante dessa linguagem leva-nos a ter com ela uma familiaridade, uma “felicidade tranquilizadora das harmonias naturais” (BLANCHOT, 1987, p. 34). Para não nos preocuparmos, negligenciamos a questão intrínseca a qualquer diálogo: a não-viabilidade direta entre significante e significado. Nós, homens do mundo, damos uma grande valorização à linguagem usual, posto que se atentarmos aos pressupostos da comunicação humana, admitiremos que dotamos a palavra de um determinado valor e a trocamos por significados que também são moedas de troca, e, nessa permuta, no qual pensamos estar levando o verdadeiro significado da palavra, estamos, na verdade, apenas levando uma inferência, uma interpretação, do significado daquela palavra. O significado em estado puro, se existe, nós nunca alcançaremos, haja vista a arbitrariedade do signo: “Mas nada de mais estranho para a árvore do que a palavra árvore, tal como a utiliza, não obstante, a linguagem cotidiana” (BLANCHOT, 1987, p. 33).

Num outro ponto, longe da linguagem bruta, estaria, segundo Blanchot, a palavra essencial, a palavra literária, que não mantém nenhuma ligação com qualquer referente do mundo não-literário, visto que a literatura é detentora de um mundo próprio, o contramundo literário, em que as imagens, as possíveis verdades e as conjecturas que sublimamos ao ler uma obra de arte nascem, originam-se, no próprio terreno literário e dele não podem escapar para se tornarem símbolo de um saber. Não podemos auferir à nossa interpretação da obra literária uma verdade indubitável, e sim perceber que essa interpretação faz parte de muitas outras que se originam da obra de arte. A fala essencial “é sempre alusiva, sugestiva, evocativa” (BLANCHOT, 1987, p. 32). E por ter essas características, a linguagem literária é destituída de aplicabilidade, de uso e de poder, pois a ambigüidade, a errância e a fragmentação irrompem das profundezas do texto literário, tomando-o por completo. A palavra literária não pode morrer, uma vez que se encontra num terreno movediço onde as bases para a morte não existem, como as verdades utilitárias a um fim determinado. Não há, se refletirmos bem, nada que garanta uma certeza para o que está sendo dito na literatura, até mesmo pelo terreno instável em que se encontra alocada, o terreno das impossibilidades, de acordo com Blanchot. Lógico que não podemos negar que há algo que está sendo apresentado no discurso literário, todavia, não devemos cunhar a nossa interpretação do que nos é apresentado como a única verídica e inalienável. As palavras na literatura ganham novos semas, novas possibilidades de choque,

causando, muitas vezes, o estranhamento no leitor, pois a palavra que para ele refere-se a um determinado significado no mundo organizacional, no terreno literário refere-se a uma multiplicidade de significados. Tomemos como exemplo a palavra *ético* no relato de Lucius para clarear o que até agora foi comentado: “e não é ético. ético? que criterioso e maduro para os teus 20 anos, ético é descobrir-se inteiro livre como me sinto agora. minha filha se pudesse compreender, compreenderia” (HILST, 2003, p. 91). A palavra *ético* ganhou um novo *corpus* semântico e uma nova modalização enquanto palavra e enquanto não-referente, posto que a possibilidade de identidade entre a palavra *ético* no discurso literário e no discurso do dia é impossível. Desse modo, a palavra *ético*, que no texto de Lucius não tem um referente a que se basear, engendra uma multiplicidade de semas.

A questão da falta na linguagem literária é tão interessante que no discurso de Lucius, em determinado momento da narrativa, o nome Lucas perde o seu referente inicial, o ser originado do próprio texto, fazendo com que as pessoas ao redor de Lucius não saibam a que referente a palavra Lucas alude, restando um mar de dúvidas e de indagações a respeito desse referente que para elas não existe: “abro minha própria boca e grito LUCAS LUCAS / ha era o filho é? / foi o filho que morreu é?” (HILST, 2003, p. 89). A fala essencial não tem nenhuma pretensão em ser clara, em ser entendida, por “si mesma ela é impotente, ela impõe-se, mas nada impõe” (BLANCHOT, 1987, p. 33). Contudo, mesmo com as impossibilidades do discurso literário, a escrita do relato requer para si a objetividade, o luxo de ser entendida, mas, por ser feita de material literário, ela cai no erro: “Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida” (HILST, 2003, p. 85). Como se nota, o relato caminha para o inacessível que se torna o próprio discurso da literatura, onde se perde a garantia de poder. Por mais que Lucius tente remodelar, florear e estilizar as palavras de sua escrita a fim de torná-las mais visíveis, as palavras perdem-se no próprio percurso de visibilidade, enganando aquele que as escolheu, proporcionando o afastamento do sentido puro ou inicial do seu discurso. A linguagem literária, no texto de Lucius, por mais que almeje o entendimento, cai no erro e na impossibilidade de um vislumbre total. Os floreios, que dariam uma maior carga de força à palavra, desfavorecem-na, haja vista que ao buscar a transparência através do requinte da palavra, Lucius obscurece a possibilidade de inteligibilidade do seu relato consideravelmente:

Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente a casca era firme, abriu-se, o delicado foi se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares, desfazido. Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrado ali, não, que o meu corpo era o fruto da paineira, todo fechado, e num instante abriu-se. Abriu-se por quê? Porque já era noite para mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. (HILST, 2003, p. 87)

A palavra é desqualificada de poder no texto literário, mas é somente através dela que a obra poderá sair do limbo, o pensamento do escritor, para materializar-se em obra literária: “Ela procurava alguma coisa que não era da ordem das palavras, embora só pudesse transmiti-la em palavras, algo talvez comparável a música, embora não equivalente” (GERSÃO, 1999, p. 52). Na diferenciação entre a linguagem usual e a linguagem literária levantada por Maurice Blanchot, observamos que a real diferença consiste no contexto onde estão inseridas essas linguagens e o seu estatuto de utilidade ou de não-utilidade, pois usamos as mesmas palavras nas duas “diferentes” linguagens, porém, em lugares e em perspectivas outras. Barthes, em seu texto *Aula*, chega à conclusão semelhante: “Mas do ponto de vista da linguagem, que é o nosso aqui, essa oposição é pertinente; o que ela põe frente a frente não é aliás, forçosamente, o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade, o Verdadeiro e o Belo, mas somente lugares diferentes de fala” (BARTHES, 2002, p. 20). É a essa conclusão a que chega Blanchot em seu texto: a não-diferenciação tácita que subsiste nas duas formas de linguagem apresentadas, porque assim como não há uma imediata

relação entre palavra e significante no mundo corrente, mesmo quando nos exasperamos em sermos objetivos e claros, processo semelhante, e mais arriscado, ocorre à linguagem literária, em que desde o primeiro momento sabemos que aquele mundo a nós apresentado é estranho:

Pelo contrário, leitor das primeiras páginas de uma narrativa, e qualquer que seja a boa vontade realista do autor, não sou apenas infinitamente ignorante de tudo o que acontece no mundo que me mostram, mas também essa ignorância faz parte da natureza desse mundo, desde o momento em que, como objeto da narrativa, ele se apresenta como um mundo irreal, com o qual entro em contato pela leitura e não por meu poder de viver. (BLANCHOT, 1997, p. 77-8)

Por fim, Maurice Blanchot assegura que existe um silêncio intrínseco a essas duas linguagens que distancia a palavra do significado puro. O silêncio seria a falta, a quase inexpressividade da palavra. O relato de Lucius quer ser da ordem do dia, mas desvia-se do caminho, enveredando para a profundidade da linguagem poética. Aquele que deseja relatar algo pretende ser o mais claro possível para não adulterar as suas considerações sobre o assunto tratado, assegurando-se das palavras a fim de repassar a mensagem de um modo mais satisfatório. Porém, Lucius, como relator, tomado pelo rancor, pelo ódio e pela paixão inverte a intenção objetivista do discurso, pois, fascinado pela potencialidade que as palavras fazem crer, perde-se atemporalmente no decorrer da sua fala. Lancemos a questão: como um relato pode se sustentar e ganhar o caráter de verdade se o mesmo encontra-se sobre pilares falsos e duvidosos? O relato de Lucius não pode ganhar o poder de denúncia e de crítica, visto que aquele que fala, corrompido pela efusão de seus sentimentos, rompe com qualquer forma de verdade, por isso as palavras no relato serem “escuros enigmas habitados de vida mas sem sons” (HILST, 2003, p. 85). A complicação do texto de Lucius concentra-se na questão dos sentimentos e na ineficácia da palavra no contexto literário. A fascinação pela palavra é erro e perdição.

Acreditamos que após esse pequeno preâmbulo, no qual refletimos, rapidamente, sobre a diferenciação entre linguagem usual e linguagem literária, subsidiados pelo texto blanchotiano, será mais interessante à discussão que se seguirá. Numa postura radical, Blanchot diz que a objetividade, a imediatização pura, não existe na linguagem e que a morte e a impossibilidade da morte seriam as bases da linguagem usual e literária, respectivamente. No diálogo do dia, troca-se o referente por uma palavra, essa palavra seria o representante desse referente que desapareceu, mais adiante, trocamos essa mesma palavra por um significado que estaria associado ao referente desaparecido e, assim, se faria o diálogo entre os homens. Entretanto, esquecemos que na ilusão da linguagem usual, o que realmente ocorre é uma chacina.

A primeira morte ocorre quando matamos o referente para que a palavra lhe tome o lugar. Nós matamos o referente sem nenhum peso de consciência, pois acreditamos que as palavras completarão a falta ocasionada pela morte. Contudo, a palavra, como um infante mal-criado, brinca em cima dos restos cadavéricos do referente, posto que as palavras não irão representar fidedignamente o referente morto, “pois um gato não é um gato, e aquele que o afirma não tem mais nada em vista do que essa hipócrita violência” (BLANCHOT, 1997, p. 300). No diálogo, partimos sempre de um paradigma, descartando e colhendo o que poderia ser o referente aludido pelo nosso interlocutor, exemplo: quando contamos a história de um elefante, a palavra elefante não nos remete de imediato ao referente animal mencionado pelo meu companheiro de fala; pois, primeiramente, nós nos dirigimos ao nosso paradigma e descartamos os outros animais que não possuem as mesmas características físicas e alimentares do animal a que a imagem provocada pela palavra elefante nos faz agir psiquicamente. Depois, postulamos qual seria a possível imagem de elefante a que o meu interlocutor estaria se referindo, o elefante africano ou asiático; e, ainda resta a dúvida de qual elefante está sendo usado como base, se faz referência ao mamute, parente próximo do elefante, ou ao elefante branco, símbolo mítico da cultura indiana. Ou seja, a palavra elefante não guarda um significado e uma imagem pura e única daquele animal que age como referente e que ganhou

arbitrariamente o nome de elefante. As palavras, longe de assumirem fielmente o posto do referente morto, fazem uma chacota com aquele que morreu, visto que morreu gratuitamente, mas também com aquele que se utiliza delas, haja vista a necessidade de um trabalho mental para tentarmos chegar aproximadamente a imagem e ao significado das palavras que estão no discurso daquele que conosco fala. A palavra, em si, não guarda e nem reflete o referente por inteiro: “Uma palavra que não denomina nada, que não representa nada, que em nada sobrevive, uma palavra que nem mesmo é uma palavra e que desapareceu maravilhosamente, por inteiro e de imediato, em seu uso.” (BLANCHOT, 1987, p. 33).

Desse modo, mata-se o referente e com ele o seu significado puro, visto que as palavras nos dão acerca do referente apenas pedaços, partículas, ou seja, inferências. Matamos o referente, damos autonomia à palavra e caímos no erro, na displicência de uma morte banal, porém, necessária, pois somente a morte provoca o diálogo no mundo. Citemos uma consideração de Blanchot sobre a palavra, o referente e o diálogo:

Na existência diária, ler e ouvir supõe que a linguagem, longe de nos dar a plenitude das coisas nas quais vivemos, seja cortada delas, pois se trata de uma linguagem de sinais, cuja natureza não é ser preenchida com aquilo a que ela visa, mas ser esvaziada, nem nos dar o que ela quer que alcancemos, mas nos torná-lo inútil substituindo-o, e assim afastar de nós as coisas tomando seu lugar e tomar o lugar das coisas não preenchendo-se com elas, mas abstendo-se delas. [...] Tudo então é nulidade. E, todavia, a compreensão não pára de se realizar, parecendo mesmo atingir um ponto de perfeição. Haverá algo mais rico do que esse extremo despojamento? (BLANCHOT, 1997, p. 78)

Nem bem satisfeitos com a primeira morte, nós agimos cruelmente por uma segunda vez. No diálogo, quando matamos o referente, logo depois, matamos a palavra para que dela surja o significado puro daquele referente morto. Nessa segunda morte, a palavra, acometida pela surpresa, morre e o suposto significado puro do referente que dela se espera, em vez de revalidar e de não tornar tão injusta a morte daquela que lhe acolheu, perde-se e morre juntamente com a palavra. Nós nunca alcançaremos o significado puro, podemos ter apenas inferências, interpretações, que no mundo corrente ganham caráter de normalidade, e não de surpresa ou de preocupação. Num diálogo, matamos o referente, “Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte” (BLANCHOT, 1997, p. 314); matamos as palavras e o suposto significado puro, “A palavra não basta para a verdade que ela contém” (BLANCHOT, 1997, p. 314), soçobrando somente as inferências derredor da morte desses elementos. Mas tais mortes são necessárias ao movimento diário dos homens, pois sem “a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada [...] Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar” (BLANCHOT, 1997, p. 312). O locutor e o interlocutor nunca realmente sabem o que dizem e, exasperadamente, tentam ser entendidos e se fazer de entendidos. Numa conversa de surdos e mudos, “a linguagem de sinais”, os homens da razão pensam que se comunicam, haja vista que a linguagem usual lhes “dá a ilusão, a segurança do imediato, o qual, contudo, não é senão o rotineiro” (BLANCHOT, 1987, p. 34).

A morte é a garantia da ordem no mundo humano, é o que concede o diálogo e a vivência dos homens. No mundo, as coisas adquirem vida através da morte. As palavras ganham notoriedade através da morte do referente. A morte, para Blanchot, é a base de todo o alicerce humano, diferentemente, do que ocorre no mundo literário. Maurice Blanchot diz que não há morte no terreno literário, mas a impossibilidade da morte. As palavras no texto literário não possuem referentes para serem assassinados, porque elas não os possuem. O que é originado na literatura refere-se à própria literatura, e não a algo do mundo não-literário, por isso a ambigüidade ser o palco do literário: “Na literatura, a ambigüidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos absurdos que pode cometer” (BLANCHOT, 1997, p. 327-8). No ambiente do texto, as palavras adquirem uma maior liberdade,

entendendo-se essa liberdade como uma multiplicidade inesgotável de semas. A impossibilidade da morte na literatura diz respeito ao não-fim, à não-estabilização das fraturas e à não-tranquilização do caos discursivo literário, ou seja, a finalidade que a morte traz à linguagem do dia não existe na linguagem poética, por exemplo, a compreensão de algum fato, de algum mal-entendido e a coerência. Numa conversa, tentamos o máximo possível a clareza e a morte nos ampara nessa finalidade, nesse uso da linguagem no cotidiano. No contramundo literário, não há qualquer preocupação, por parte da escrita, em se estabelecer o entendimento; e quando o discurso literário intenta algo parecido, como no relato de Lucius, desprende-se do querer objetivista, confrontando-se com o erro, pelas razões já explicadas. A literatura não procura uma finalidade, não procura atingir algo ou provocar algo, ela simplesmente é; e o que dela se sente são reflexos do nosso desconhecimento e da nossa ignorância frente a um mundo desconhecido e cheio de armadilhas. Citaremos um fragmento da tese de doutorado do Prof. Cid Ottoni Bylaardt no intuito de esclarecer a questão da morte:

A morte é que dá sentido à vida, que torna o mundo possível, porque ela pertence ao reino do humano, ela é o *fim*. Fim é objetivo, é busca dentro do infinito, do que pode morrer. Ao proclamar a impossibilidade da morte na literatura, Blanchot quer enfatizar o caráter inumano do texto literário, por mais que se considere o domínio de semelhanças que a literatura estabelece em relação ao mundo, a semelhança da semelhança da semelhança... até assemelhar-se a nada. Surge aí o neutro, o *désœuvrement*. (BYLAARDT, 2006, p. 271)

O relato de Lucius Kod, jornalista de 35 anos e namorado de Lucas, termina com a belíssima frase: “Ajoelhado, redondo de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via” (HILST, 2003, p. 96). O texto do jornalista termina, mas não consegue o efeito esperado, que seria a objetividade, pois pertence à literatura. O vácuo deixado pelo fim do discurso de Lucius é ocupado pela carta-relato de Lucas. O jovem poeta relata a Lucius os momentos finais de sua vida e a presença constante da morte. A escrita de Lucas diferencia-se da de Lucius por conter de uma forma mais violenta o elemento brutal agregado ao elemento lírico. O texto do poeta constitui-se da dor de ser diferente, “quero dizer da dor de não ter sido igual a todos” (HILST, 2003, p. 98), do medo diante da morte, “Sinto frio, Lucius” (HILST, 2003, p. 97) e de poesia, “beije tua boca como qualquer homem beijaria a boca do riso, da volúpia” (HILST, 2003, p. 99). Há nas duas pequenas páginas da carta uma dor gutural que acaba por refletir-se no discurso do poeta; inicialmente, temos o momento em que dois homens, a mando do pai de Lucius, estupram-no: “O velho diz que ele seduziu o filho que é doutor / Fizemos como o velho mandou: um pouco arrebitado mas nem tanto” (HILST, 2003, p. 98); após a cena dantesca do estupro, uma reflexão profunda sobre a identidade do ser e do seu não-encaixe no mundo de homens iguais, por ser ele diferente, ganhará algumas passagens e uma bela reformulação poética, tendo como ponto de partida os fatos já acontecidos, perdidos e lembrados: “Antes do derradeiro, antes da sombra, pensando naqueles muros que vi [...] na minha própria solidão... Mulheres, homens, a mãe que me acariciava extasiada...” (HILST, 2003, p. 97).

As imagens do cruel, “Bateram-me na boca também e beijaram minha boca esfacelada” (HILST, 2003, p. 98), comungam com a imagem poética, “Por que tudo brilha e é mais” (HILST, 2003, p. 99). Lucas, por não se enquadrar nas regras e na ordem, é fustigado, dado como infrator e castigado com a sodomia e com o espancamento por aquele que não aceita o outro diferente. O leitor ao se defrontar com a carta-relato comove-se, partilhando da dor e da humilhação de Lucas, clamando ajuda e piedade, porém, é tarde, o ato já se encontrava feito, restando apenas depurá-lo. Tudo é relatado numa intensidade tão grande, acometendo-nos de uma insegurança tamanha que nos faz sentirmos cúmplices do frio sentido por Lucas diante da suposta presença da morte: “queres me perguntar o que sente alguém diante da dama escura? Sinto frio, Lucius” (HILST, 2003, p. 98).

A presença da morte, que nunca chega a se evidenciar totalmente, é, na verdade, a impossibilidade da morte que age como força motriz da linguagem poética, detentora de grande parte da carta, pois através da dor da escolha de suicidar-se, em vez da escuridão da morte, o espaço derredor de Lucas transforma-se em vida, que, no entanto, não deixa de conter dor. A impossibilidade da morte é a desventura e a ruptura que provocam a reflexão do poético, não chegando a ser escuridão, e sim a claridade de uma atividade poética: “A parede aqui do quarto frente à mesa está toda manchada. As manchas formaram desenhos, figuras: a cabeça coroada de um velho. A coroa parece de flores” (HILST, 2003, p. 98). As manchas de sangue na parede produzem imagens de sabor poético.

Lucas busca, a partir do fato brutal ocorrido, o entendimento, os porquês, a luz, mas nada encontra como resposta: “Minha alma velha buscava o entendimento. Quero dizer da dor mas não sei dizer. Estou sangrando por todos os buracos” (HILST, 2003, p. 98). O estupro faz com que o poeta veja e sinta os objetos a seu redor modificando-se, ganhando novas formas. O ambiente do quarto de Lucas torna-se poético, grande eloquência do nada, como se fosse necessário um rompimento brutal com o mundo para que o contramundo literário a ele se apresente por inteiro. Na presença da poesia, Lucas perde as garantias do mundo, garantias que já não tinha e que lhe foram tiradas intempestivamente. As imagens literárias originam-se das manchas de sangue do personagem na parede, do elemento comum nasce a poesia: “Um pássaro com fios enrodilhados no bico. Um menino sem cabelos olhando o quase rio” (HILST, 2003, p. 99). É importante salientar que a escrita hilstiana engendra-se e processa-se a partir de momentos muito fortes, eróticos, grotescos e chulos, enveredando, posteriormente, para o lirismo:

Não há criação nem literatura em Hilda Hilst fora do exercício da radicalidade, e o erotismo que compõe boa parte de sua obra está ancorada nesse pressuposto. [...] Há cenas escabrosas, outras jamais imaginadas antes de Hilda não-las apresentar, às vezes como presentes indesejados às finas sensibilidades. (QUEIROZ, 2000, p. 23)

O espaço que se modifica e que ganha vida na impossibilidade da morte é a produtividade e a base da vida do texto literário do relato de Lucius e de Lucas. A impossibilidade da morte está associada à não-finalização do texto poético e à produtividade do mesmo, e não à duração temporal da carne, do corpo, da personagem. A impossibilidade da morte refere-se ao texto literário. Os fatos, nos dois relatos, estão livres, libertos de conceitos, engrandecendo a matéria literária: “Há um acúmulo de significados tomando conta das coisas neste instante, as coisas estão crescendo de significados” (HILST, 2003, p. 99). E mesmo com os novos significados, advindos de novos referentes, as palavras são ineficazes para nomeá-los, acarretando na indisponibilidade em se compreender o relato totalmente. O poético apresenta-se por inteiro a Lucas; entretanto, não se deixa dominar por ele:

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. (HILST, 2003, p. 99)

O momento de quase morte da personagem provoca a feitura das lembranças poéticas. Vejamos o que nos diz Barthes em relação à figura Lembrança: “Rememoração feliz e/ou lancinante de um objeto, de um gesto, de uma cena, ligados ao ser amado, e marcada pela intromissão do imperfeito na gramática do discurso amoroso” (BARTHES, 2003, p. 237). A impossibilidade da morte produz a cena de um dos encontros dos enamorados:

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

Não por menos a presença não-morte faz surgir o poético e o poético das manchas nas paredes do quarto de Lucas, pois o mesmo é poeta de muros: “você quer dizer os poemas nos muros? / não não, falo de muros nos meus poemas” (HILST, 2003, p. 88). A poesia de Lucas, que tem os muros como apóio central do seu fazer literário, é muito significativo, haja vista que a palavra muro é da ordem da impossibilidade e do não-acolhimento, que reflete o contramundo literário; como também pertence à imposição, à barreira e ao negar-se do mundo frente à liberdade criadora literária. O discurso de Lucas movimenta o texto através da ambigüidade da palavra muro. Com os muros, Lucas se eterniza, não como *o* poeta, mas como *um* poeta, *um* ser poético. *Um* ser não mais da ordem do mundo, mas da impossibilidade literária, dissipando-se na sua escrita:

Muros cendrados.
De estio. De equívoca clausura.
Lá dentro um fluxo voraz.
De sentimentos, um tecido
De escamas. Sangue escuro.
Lá. Depois do muro. (HILST, 2003, p. 103)

Conclusão

Fim. É assim que devemos terminar o diálogo sobre a impossibilidade da morte originada por esses dois relatos, pois fascinados pelas palavras, poderemos nos comprometer mais do que já estamos comprometidos. A palavra é o canto das sereias. De resto, deixaremos a conclusão a cargo do próprio texto literário: “Te seguindo sigo apenas a mim mesmo” (HILST, 2003, p. 95)

Referências Bibliográficas

- [1] ANTUNES, António Lobo. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003
- [2] BARTHES, Roland. *Aula*; tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.
- [3] _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*; tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- [4] BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- [5] _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- [6] _____. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- [7] _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- [8] BYLAARDT, Cid Ottoni. *Lobo Antunes e Blanchot: O diálogo da impossibilidade*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- [9] FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 1: A vontade de saber*; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.
- [10] GERSÃO, Teolinda. *Os teclados*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- [11] HILST, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.
- [12] _____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Globo, 2005.
- [13] QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

ⁱ **Davi PIMENTEL, Mestrando**
Universidade Federal do Ceará (UFC)
Bolsista Funcap
Departamento de Literatura
E-mail: davi_a_pimentel@yahoo.com.br