

PALAVRAS DE LUZ E SOMBRA: FORMAS DE SUBVERSÃO EM *RÚTILO NADA*, UMA NARRATIVA DE HILDA HILST

Maykol Vespucci¹

Recebido em 10/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: *Rútilo nada*, publicado por Hilda Hilst em 1993, desenha um retrato do relacionamento entre os personagens Lucius e Lucas. A narrativa, iniciada com a morte do segundo, entrecruza tempos numa tentativa de nos apresentar o percurso da relação, de seu início ao fim. Por todo o texto, discursos que buscam firmar uma heteronormatividade reprodutora se impõem sobre os dois personagens, com consequências na ordem do psicológico e do físico. A palavra hilstiana, como representação dessa subversão de normas impostas, constrói-se por uma mudança constante na forma, passeando entre gêneros textuais, sem nunca se fixar em um específico. Emergem, assim, questões ligadas a discursos sexuais vigentes e à fuga deles. Nessa construção textual aparentemente desorganizada, imagens de luz e sombra surgem para nos fazer ver certos aspectos enquanto nos esconde outros na limitação da palavra em definir características do humano que habitam o espaço do inenarrável.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Queer. Literatura Brasileira.

Enfrentar a leitura de *Rútilo nada* (2003) é percorrer uma narrativa que resiste em se deixar enquadrar em um único gênero literário. Escreve-se ignorando muros, preferindo a experimentação de territórios distintos. Guiada por tal indefinição, a mão da escritora Hilda Hilst explora possibilidades narrativas para conceder uma forma grafada à narrativa de Lucius e Lucas, as duas vozes que falam na estória. No início do texto, o jornalista Lucius norteia a palavra, partindo da morte do amante para reconstruir-nos a relação entre os dois. Em seguida, o relato de Lucas assume o texto, desenhando os momentos anteriores à própria morte. As duas narrativas, unidas, formam um panorama da relação de afeto entre os dois personagens, seus conflitos subjetivos, os pontos de convergência e divergência entre ambos, a desobediência emergente perante o mundo.

Imersos em uma construção que se funda no fluxo de consciência, Lucius e Lucas continuamente reformulam a palavra. O texto, assim, não cessa de se dobrar e desdobrar para exibir

¹ Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (2012) e mestrado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo e Editoração.

variados ângulos. É esse espaço narrativo impreciso que adentramos de modo a ver os gêneros textuais se reconfigurarem, adotando características de confissão, lembrança, carta, poema. Em *Rútilo nada* (2003), compreendemos, ainda, que tais quebras e dobras não se restringem à forma dos gêneros textuais, mas também se dão no âmbito cronológico, que destitui constantemente possíveis linearidades, e, no conteúdo, que relata conflitos relativos à quebra de barreiras formadas pelo discurso da heterossexualidade reprodutora como norma.

Somos posicionados, em um primeiro momento, no tempo presente de Lucius, quando este se encontra no velório do amante. Seguimos ao seu lado enquanto o personagem se desespera durante a cerimônia. Com ele, alguns parágrafos depois, retrocedemos ao passado pela memória. Continuamente, Lucius faz esse movimento entre tempos, ora regressando para a companhia de Lucas por meio de lembranças, ora voltando ao presente, onde a ausência se perpetua. A tranquilidade de nos fixarmos a um único tempo não é possível e somos, sem cessar, reposicionados, forçados a entender que nosso lugar é um ponto de entrecruzamentos temporais.

Páginas depois, encontramos as palavras de Lucas em um texto que se erige como narrativa epistolar. No que podemos compreender como uma carta que o personagem escreve antes de sua morte, Lucas também faz um movimento rumo ao passado, porém com o intuito de nos revelar a violação de seu corpo como punição pelo relacionamento com Lucius. Logo, o texto se transforma outra vez, cedendo lugar à poesia em forma de estrofes e versos. Nas últimas páginas de *Rútilo nada* (2003), os muros se elevam como a imagem temática principal dos poemas de Lucas. O texto de Hilda Hilst se finaliza, assim, na voz do rapaz: “Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê? Parodiando aquele outro: Tudo que é humano me foi estranho” (HILST, 2003, p. 103). Antes do último ponto final, a assinatura: “Lucas”.

Entendemos, portanto, que ambos os personagens centrais da narrativa se utilizam da possibilidade de entrecruzar tempos pela memória. As lembranças, algumas mais recentes, outras mais antigas, são unidas como retalhos, costuradas talvez apenas pelo tema: a construção dos sentimentos entre os dois e em relação a si mesmos, possivelmente o ponto em que alguma unidade se firma no texto. O tempo é múltiplo, perpassando a narrativa com o poder de uma agulha com a função de unir os retalhos, como nas teorias de Walter Benjamin (1987), que, em estudos sobre a memória a partir da obra de Marcel Proust, enxerga essa possibilidade de regressão ao passado como a criação de um espaço onde se realizam entrecruzamentos de tempos. Para o autor, há a evidência dessa cronologia múltipla na contraposição entre o tempo presente, que denota um envelhecimento, e o tempo passado, que expõe a possibilidade da reminiscência:

Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos (BENJAMIN, 1987, p. 45).

Tal reposicionamento constante em um espaço de entrecruzamentos de tempos na memória, perceptível em toda a extensão do texto, revela-nos a dissolução da linearidade existente na mente humana. É interessante que identifiquemos essa quebra de um padrão organizacional nas dimensões do tempo, dos gêneros textuais e dos discursos presentes no interior de *Rútilo nada* (2003). Todas essas características precisam ser confrontadas pelo leitor durante um processo de leitura que põe abaixo expectativas de linearidade. Em suma, o texto hilstiano se forma exatamente por fugas em variados âmbitos, desorganização que Weverson Dadalto (2010) entende como um reflexo da linguagem como insuficiente perante a vastidão interior:

A consciência da limitação só é possível diante de uma reflexão e de uma tomada de consciência: os maiores muros são aqueles que não são vistos, e por isso mesmo cumprem perfeitamente sua função. A angústia diante das barreiras aponta para uma vaga sensação de que há algo depois (ou antes) da linguagem, e o texto trabalha no sentido de desfazer as pilhas de conceitos, de palavras, de preconceitos; contestar uma arquitetura ancestral e atirar contra o muro com as próprias pedras dele extraídas. Desorganizar a linguagem, desorganizar-se, e tentar, dessa forma, alcançar-se. A narrativa de Hilda Hilst, ao tematizar a linguagem, ao atacá-la de frente, aponta para sua insuficiência, sua opressão e alguma possibilidade de transgressão. Os avanços, contudo, são muito pequenos. Afinal, trata-se de um texto. Daí a gritaria quase histérica de um texto paradoxalmente mudo, o estilhaçamento de vozes e a sensação de surdez, de ausência barulhenta de diálogo, o impulso suicida, a desistência final (DADALTO, 2010, p. 133).

Caminhamos, portanto, sobre os estilhaços de um texto fragmentado e reconfigurado em formas irregulares: “provam-no a interrupção constante da prosa, criando-se quase-versos, o uso incomum de letras maiúsculas ou minúsculas no interior e no início das frases, os espaços brancos no interior dos períodos, a frequente ausência ou alteração da pontuação” (DADALTO, 2010, p. 134). O metamorfosear constante na forma de *Rútilo nada* (2003), a insistência em viajar por cenários de gêneros textuais diversos, seria, assim, a tentativa dos personagens de narrar algo inenarrável. Já na abertura do texto, há a denúncia desse desespero frente à palavra irrealizável: “Os sentimentos vastos não têm nome” (HILST, 2003, p. 85). A afirmação que a voz de Lucius Kod proclama é um realce da impossibilidade de enclausurar o abstrato entre as fronteiras de significações existentes e de conseguir expressar perfeitamente o universo em um conjunto de signos linguísticos:

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, teria sido preciso, 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, 2003, p. 85).

Assim, aceitamos o indefinível como guia na narrativa, submergindo-nos em imagens de sombras, trazendo-nos de volta às luzes. Precisamos lidar com a constante tentativa de transgressão dos personagens em relação à palavra. Em tais caminhos onde podemos facilmente nos perder, a narrativa nos incita a indagar: podemos encontrar esse inenarrável quando a própria narrativa demarca a impossibilidade? É realmente necessário que encontremos esses espaços de indefinição ou o melhor caminho é pela compreensão da insuficiência da língua? Pela voz de Lucius, jornalista de 35 anos de idade que se apaixona pelo namorado da filha, encontramos tal impossibilidade envolta em sombras.

Como o personagem nos afirma, entre os sentimentos vastos inomináveis, estão “escuros enigmas habitados de vida mas sem sons” (HILST, 2003, p. 85). Há aqui uma possível referência à inexistência de signos linguísticos que se encarreguem de representar por completo o sentimento. Os signos, que desde as teorias saussurianas (2006) são composições compostas de significado, da dimensão dos conceitos, e significante, do âmbito da acústica, são insuficientes no texto hilstiano. Os escuros enigmas, despidos de imagens acústicas, não podem, assim, ser postos em palavras de conceituação perfeita. Também, aqui, lemos a primeira imagem sombria que se contrapõe diretamente ao título do texto hilstiano. Entre as diversas definições para o termo “rútilo”, ele pode se referir a algo que cintila, brilha, reluz, resplandece. Também é uma palavra para se nomear certa cor avermelhada, próxima ao castanho e o dourado. Rútilo, ainda, pode se referir a um mineral composto por dióxido de carbono.

Rútilo nada (2003), entre as múltiplas possibilidades de significados, escolhe se pautar pela luminosidade da palavra. Imagens de luz pontuam todo o texto. Cada vez que a palavra hilstiana rutila, construindo imagens cintilantes, perguntamo-nos o que a escritora quer nos mostrar por tais construções de sombras e luzes. Que características os narradores constroem por imagens de escuridão? Que aspectos eles aproximam de imagens rutilantes? As respostas, sempre movidas por possibilidades de múltiplas interpretações, escondem-se nas reentrâncias desorganizadas do texto. Nesse primeiro momento, encontramos o termo “escuros” atrelado a “enigmas”, o que podemos interpretar como uma construção sombria que se refere diretamente àquilo que é desconhecido,

inominável, inenarrável. “Escuros enigmas” não podem ser expressos pela palavra fixada. É preciso, portanto, que o texto tente, ainda que pouco, fugir das linhas limitadoras:

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. 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 (HILST, 2003, p. 87).

Notemos que as palavras de Lucius não sugerem apenas uma transgressão formal do texto, mas também uma expansão de si mesmo para além das fronteiras consolidadas para seu corpo. Esse novo Lucius que se abre, apresentando características antes ocultas ou inexistentes, encontra o desconhecido no interior de si mesmo. Essa nova parcela é desesperadora exatamente por fugir das definições antes estabelecidas para o personagem, o que nos informa a certeza de que as ideias de desorganização fluem do conteúdo para a forma textual. Como Dadalto afirma, a desordem que Hilda Hilst apresenta nos gêneros formais em *Rútilo nada* (2003) é uma representação da subversão “dos gêneros sexuais e, por conseguinte, o questionamento dos padrões que ancestralmente conferem uma pretensa identidade ao ser humano” (DADALTO, 2010, p. 134).

Durante todo o texto, percebemos certa confusão de Lucius em relação à contestação da forma anteriormente fixada para si. Os discursos que lhe questionam a ordem do corpo pontuam o texto, como na voz do pai que proclama dizeres homofóbicos: “fez-se também de mulherzinha para o moço machão?” (HILST, 2003, p. 87). A voz desse pai é representativa da sociedade conivente com palavras que buscam exercer o controle sobre o humano. Como Butler (2003) afirma, tais discursos visam à manutenção de uma ordem que se estabelece como limitadora da sexualidade:

[...] se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (BUTLER, 2003, p. 195).

O espaço além das fronteiras estabelecidas para o uso do corpo é tido pelo discurso vigente como um lugar de instabilidade. Durante a quebra do pacto com os dispositivos reguladores, o

humano se vê vivo como objeto estranho ao que lhe foi imposto. Nas palavras de Lucius: “carne de Lucius antes era mansa e tépica, brioso corpo de antes tão educado respondendo rápido a qualquer afago, de mulheres naturalmente” (HILST, 2003, p. 91). Como o personagem sugere, há uma crença em si mesmo como animal que naturalmente deve se sentir atraído pelo sexo oposto, algo relacionado às ideias do sexo com finalidade reprodutora, pelas quais se moldam variados discursos de controle. Há também a suposição de que foi domado para isso em um processo de educação que tentou fixá-lo entre limites.

Os enigmas a que Lucius se refere na abertura de *Rútilo nada* (2003), presumimos, estão imersos na escuridão do desconhecido fora dos limites. Fogem de definições, o que podemos aproximar da ideia de “queer” como oposição a essa educação do corpo. O termo, reapropriado pelos sujeitos a quem anteriormente era direcionado com intenções pejorativas, ressurgiu para falar de uma fuga dos discursos vigentes. Apoia-se, principalmente, na oposição a um discurso que se esforça em subjugar o humano de modo a defini-lo entre os limites de uma heterossexualidade reprodutora. A definição de “queer”, no entanto, mostra-se em constante expansão por, segundo reflexões de Judith Butler (1993), se ligar à necessidade política de abarcar um número crescente de grupos dissidentes:

[...] será necessário afirmar a contingência do termo: deixá-lo ser vencido por aqueles excluídos pelo termo, mas que, justificadamente, esperam ser representados por ele, deixá-lo assumir significados que não podem agora ser antecipados por uma geração mais jovem cujo vocabulário político pode muito bem carregar um conjunto muito diferente de investimentos (BUTLER, 1993, p. 175, tradução nossa).

De qualquer modo, podemos entender “queer” em seu significado contextual de afastamento de um discurso vigente que visa ao controle do corpo. No caso de *Rútilo nada* (2003), tal fuga se dá na descoberta da atração por outro corpo masculino. Não podemos, com base nas informações entregues por Hilst, presumir uma sexualidade para qualquer um dos dois personagens. Somos apenas capazes de nos apoiarmos em imagens mostradas, compreendendo a presença de um desejo mútuo que um desperta no outro. A subversão de categorias estabelecidas e aceitas de gênero se mostram, aqui, na descoberta do desejo e em sua realização.

Hilda Hilst, assim, insere a presença do “queer” em várias instâncias de *Rútilo nada* (2003): a noção passa pelo conteúdo durante a subversão dos discursos sobre sexo e gênero, nos conflitos despertados por novas formas de utilização do corpo para o prazer e na compreensão da existência do desconhecido, mas se faz descobrir também na forma enquanto evidência de libertação de padrões narrativos e na resistência em se fixar em um único gênero textual. O texto, que tenta trazer à luz o

desespero diante da instabilidade, continua a submergir para as sombras onde os padrões discursivos se estilhaçam. A escuridão, relacionada aos enigmas no parágrafo de abertura, contrasta-se com a luz:

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 (HILST, 2003, p. 85).

Tal cintilância nos faz ver o rosto de Lucas, o rapaz morto amado por Lucius, abrindo seus traços em meio à escuridão dos sentimentos vastos. A luz, aqui, parece surgir para nos fazer ver o objeto pelo qual Lucius se atrai. Observemos que o personagem se inclina em direção à boca do amante, sendo impedido de realizar o toque pela barreira vítrea do caixão. O rosto de Lucas já não parece ser concebido por Lucius como um rosto, já que o personagem opta pela construção “cintilância que *foi* a tua cara” (HILST, 2003, p. 85, grifo nosso), e, ainda, a imagem desaparece por trás do vidro que embaça. Em lugar do rosto que cintilava, cresce um nada que rutila. Adiante, encontramos outras construções que relacionam imagens vítreas a imagens iluminadas na ilustração do primeiro encontro entre os dois homens:

O que é a beleza? Translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocre de uma certa escada na eloquência da tarde pai, esse aqui é Lucas
A sombra da barba um remoto azul, areia-anil num copo d’água (HILST, 2003, p. 88).

“pai, esse aqui é Lucas”, a filha apresenta o rapaz. Lucas e Lucius, ambos os nomes com raízes em significados ligados à luz, encontram-se assim apresentados por uma filha que jamais é nomeada. O mesmo acontece com todos os outros personagens, que apenas cumprem papéis de representar ou apresentar discursos variados. Os dois únicos capazes de rutilarem são Lucas e Lucius. Este último é colocado como figura translúcida, um corpo que não impede a luz de se projetar através de si. O ponto de sombra é a barba, “areia-anil num copo d’água” (HILST, 2003, p. 88), escuridão azulada que se contrasta com o resplandecer do rosto. Algumas linhas depois, porém, toda a imagem de Lucas é reedificada pela sombra:

Move-se. Olha os meus livros. O indicador e o médio alisam as lombadas. Vejo-o de costas agora, é sólido, crível, nada de angélico ou inefável, e um novo ou talvez um antigo e insuspeitado Lucas irrompe, dois escuros e contraditórios, aguçados e leves, violentos e sórdidos (HILST, 2003, p. 88).

Novamente, a escuridão se identifica com o desconhecido na reconstrução do rapaz. Esse novo ou talvez antigo Lucas que surge no cenário diverge da sua primeira imagem luminosa apresentada, um sintoma do fracasso de Lucius em conseguir definir o rapaz na contrariedade com que ele se apresenta. Em outros trechos em que essa subjetividade indefinível do jovem é desvelada, há questões que incluem em sua indefinição certa quebra com vínculos solidificados por noções de masculinidade performativa, conceito emprestado de Butler (1993), que vê a performatividade como um processo linguístico-discursivo sobre a formação do sujeito: “Performatividade não é um jogo livre e nem auto apresentação teatral; nem pode ser simplesmente equiparada à performance” (BUTLER, 1993, p. 94).

Para Lucius, o amante não é apenas inenarrável em personalidade, mas também na maneira com que transita entre noções que discursos de controle fixaram para os corpos feminino e o masculino como opostos. O personagem, assim, vê-se provocado, de certo modo, por essa fuga que Lucas realiza dos padrões fixados para o corpo:

Explosão de fúria quando vi a ambiguidade agarrada aos altos pomos da tua cara, Lucas, quando vi que não sabia da tua identidade, era aquele que me mostrava o poema?

[...]

Ou eras o 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, era o meu eu pensado em muitos homens e em 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 (HILST, 2003, p. 96).

Há, aqui, a evidência dos discursos de controle refletidos na voz de Lucius, sujeito em processo de abertura para além dos limites impostos para si. A relação que faz entre o feminino dócil em contraposição ao masculino austero é uma das bases de um conflito que o personagem enfrenta ao entrar em contato com o desconhecido de Lucas. Podemos encontrar um encantamento furioso de Lucius diante da relutância do outro homem em se encaixar em uma coerência esperada para seu gênero. Compreendemos, por tal perspectiva, sua decisão de ligar as imagens luminosas ao corpo físico de Lucas, por ser essa dimensão muito mais palpável que a subjetividade do rapaz. A luz só pode tornar visível aquilo passível de ser enxergado:

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, 2003, p. 90).

O trecho – publicado assim mesmo, com espaços demarcados, maiúsculas que fogem de regras ortográficas, palavras repetidas – destaca o corpo tocável de Lucas como matéria contornada por luz. O físico do rapaz é visível a Lucius, então sua carne brilha, seu sexo é cintilante. A subjetividade do rapaz, no entanto, é imperscrutável, especialmente na maneira como Lucas continua a quebrar os próprios limites e apresentar características que contrapõem continuamente ideias de masculinidade a que Lucius se apega.

Em outros trechos, os dentes dos personagens também são desenhados como matéria brilhante, como quando Lucius se compara aos lobos, “Os olhos embaçados de furor, as presas *cintilando*” (HILST, 2003, p. 91) e, depois, quando Lucas examina a imagem dos homens que irão violentar seu corpo: “[...] os dois homens me tomaram como duas fomes, duas mandíbulas. Um *clarão* de dentes” (HILST, 2003, p. 97). Os dentes são armas capazes de se fincar na carne de Lucas, o alvo do desejo de variados personagens na trama. Curiosamente, também são caracterizados por Lucius como matéria eterna: “Lucas Lucas, a madrasta não roerá teus dentes... dentes? Ah... ficam intactos... (HILST, 2003, p. 90). Tal eternidade talvez seja uma ilustração da arcada dentária como resquício do potencial furioso do humano.

No mesmo trecho, entre os termos que subvertem padrões, a morte é definida como “madrasta que engole tudo”, como algo que “toma e transmuta”, como “escura e finíssima senhora”. As possibilidades advindas da morte ressignificam a ideia de desconhecido trazida por imagens de sombra anteriores. Aqui, a morte pode ser formada por escuridão por ser o apagamento da luz de Lucas, o fim de qualquer possibilidade de se fazer iluminar aos olhos de Lucius, mas também por ser identificada por nós como outro espaço de incerteza. Na presença da escuridão da morte que se aproxima do rapaz, o mundo resplandece: “Por que tudo brilha e é mais? Apenas porque me despeço?” (HILST, 2003, p. 98). Esta indagação de Lucas se dá momentos antes do rapaz findar a própria vida, unindo sua narração final ao início da narrativa de Lucius.

Somos, por fim, apresentados à poética de Lucas, que, assim como a narração de Lucius, traz à superfície seus conflitos com a construção do próprio corpo. Tendo os muros como a imagem central de seus poemas, o rapaz se utiliza da poesia para formar construções que evocam limitações e possibilidades de transgressão. Se passearmos entre as estrofes de modo a observar a arquitetura dos

muros, encontraremos a imagem relacionada à própria noção de corpo como instrumento de aprisionamento dos sentimentos humanos. Observemos as duas últimas estrofes criadas por Lucas, no que parece ser a poetização de muros que o rapaz identifica consigo mesmo:

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, 2003, p. 103).

O muro, assim, eleva-se como o corpo, guardando sentimentos entre seus limites, mas não os enclausurando. Por outro lado, também é a própria ação do discurso sobre o corpo. Lucas, ao olhar sobre o muro, tem a carne da cintura queimada pelo resto da vida. É, possivelmente, uma imagem sobre a tentativa de quebrar as próprias fronteiras na infância. O muro é, não apenas possibilidade de aprisionamento, mas também uma oportunidade de transposição para o desconhecido. Há aqui, na poesia de Lucas, certa aproximação com o que Judith Jack Halberstam (2012) reconhece como negatividade “queer”, que seria um afastamento do sujeito em relação a discursos de libertação sexual pautados por heroísmo. Em suas palavras, aqueles que se encaixam em tal discurso são “Sujeitos que desfazem, que recusam ser coerentes. Sujeitos que recusam ‘ser’ onde ser já foi definido nos termos de um sujeito liberal autoativado, que conhece a si mesmo” (HALBERSTAM, 2012, p. 129).

A negatividade “queer” aponta para novos usos do corpo como matéria política. Não indica um movimento no sentido de um confronto direto com o discurso da heterossexualidade reprodutora, mas sim modos de existir divergentes desse discurso vigente que também sejam capazes de suscitar questionamentos. Pode ser compreendida, assim, como um caminho mais guiado pelo protesto do que pelo confronto. Podemos perceber, na recusa de Lucas em se deixar domar por ideias consolidadas em oposições de masculino e feminino, a transposição de muros. Seu corpo reage às fronteiras demarcadas pelo discurso dominante, rejeitando a ideia de ser delimitado por elas. Seus versos sobre os muros, em parte, falam disso.

Destacamos, aqui, que Halberstam (2012) não relaciona a negatividade “queer” com o suicídio. Pelo contrário, os discursos de protestos se pautam por uma ação não suicida. No caso de *Rútilo nada* (2003), podemos identificar um fracasso do afeto, sempre subjugado por conflitos dos

personagens com o mundo exterior à relação. Mas há também a evidência do fracasso do discurso de controle que podemos enxergar, especialmente, nos poemas de Lucas. Como Halberstam (2012) definiu negatividade “queer”:

[...] Minha reflexão segue a força do que chamo de “negatividade queer” por meio de obras de arte preocupadas em deixar de ser, desfazer-se, esterilidade e futilidade, muito do que é visto como o desfazer de si em obras literárias e o espaço presente do espaço vazio em trabalhos visuais.

O fracasso passa diretamente pelo território da estranheza [*queerness*] que, para alguns teóricos como Leo Bersani, Lee Edelman, Heather Love, (a primeira) Judith Butler, (a última) Lauren Berlant, significa uma recusa da coerência da identidade, da completude do desejo, da clareza do discurso ou da sedução do reconhecimento. Para outros, como Rod Ferguson, José Muñoz e Lisa Duggan, a negatividade tem a ver com uma forma de crítica que emerge dentro da Teoria Queer como uma forma de antiutopismo (HALBERSTAM, 2012, p. 125).

Podemos pensar essa recusa como presente de dois modos na poética de Lucas. Primeiramente, há uma resistência do personagem em se manter entre os limites dos muros que o cercam, daí sua ação de se debruçar, já na infância, para bisbilhotar o mundo além do discurso vigente. Esse desconhecido além do muro seduz, e, no ato de se curvar sobre o muro, queima a carne da cintura do sujeito poético. Lucas constrói o muro como parte de uma realidade presente. Aqui se dá a segunda recusa, há uma ação de transposição dos limites do muro, mas que não o derruba. Lucas admite a existência dos muros, talvez porque estes sejam também uma possibilidade de proteção para o corpo frente ao discurso para o controle, uma definição de seu eu. Talvez, por isso, o rapaz defina seus muros como “De equívoca clausura” (HILST, 2003, p. 103). Como Dadalto afirma, o “Poeta, recria, revive, sente, pulsa, tenta desconstruir os muros começando por admitir sua existência, por acariciá-los e acolhê-los” (DADALTO, 2010, p. 136). Está aqui sua ação de protesto que não se identifica diretamente com um confronto. O muro não derrubado é transposto, o que também pode ser entendido como uma possibilidade de resistência por ser um ato de questionamento do limite do muro.

A poética dos muros finaliza as narrações de *Rútilo nada* (2003). Confirmamos, por todo o texto, a existência de tais limites impostos por discursos de controle e suas derivações no corpo dos sujeitos controlados. De um lado, Lucius está em processo de abertura e penetração em espaços desconhecidos, aparentemente cativado pela possibilidade de se deseducar. Lucas também apresenta conflitos ligados à vulnerabilidade do próprio corpo, passível de ser violado fisicamente e de transgredir continuamente os muros elevados por diferentes materiais discursivos. Ambos sujeitos às punições consequentes pela desobediência de uma ordem estabelecida sobre eles.

O corpo mostra-se em sua multidimensionalidade. Sua dimensão escura é psicológica, esconde enigmas inenarráveis, oculta possibilidades de subversão que somos educados para ignorar. Por outro lado, a dimensão física rutila, atrai os olhares, realiza os desejos. O corpo inteiro se torna objeto de discursos direcionados a ele. A reação do corpo à tentativa de controle pode desorganizá-lo ou posicioná-lo como um objeto desorganizado no meio social onde a heterossexualidade compulsória impera. *Rútilo nada* (2003) se constrói por essa instabilidade da fuga do discurso vigente em variados âmbitos do texto. Os muros que se erguem podem ser entendidos tanto como fronteiras de encarceramento quanto como construções elevadas para proteger a vulnerabilidade do corpo. Lucius se expande pela descoberta dessa possibilidade de desorganização enquanto Lucas sofre as consequências punitivas dela. Na progressão da dimensão sentimental da dor, não há signos linguísticos que possam representá-la. Assim, a narrativa completa toma o posto, escrevendo-se como um imenso signo que, em linhas de gêneros textuais flutuantes, significa a impossibilidade de dar uma forma precisa a tormentos inenarráveis.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história na cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”.** Nova Iorque: Routledge, 1993.

DADALTO, Weverson. Muros de linguagem em *Rútilo Nada*, de Hilda Hilst. **Revista Contexto**, Vitória, v. 2, n. 18, p. 131-155, 2010.

HALBERSTAM, Judith Jack. Repensando o sexo e o gênero. In: MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa (org.). **Discursos fora de ordem: sexualidades, saberes e direitos.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012. p. 125-137.

HILST, Hilda. *Rútilo nada*. In: _____. **Rútilos.** São Paulo: Globo, 2003. p. 79-103.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral.** São Paulo: Cutrix, 2006.

**WORDS OF LIGHT AND SHADOW: SUBVERSION FORMS IN RÚTILO NADA, A
NARRATIVE BY HILDA HILST**

Abstract: *Rútilo nada*, published by Hilda Hilst in 1993, builds the picture of the relationship between the characters Lucius and Lucas. The narrative, initiated from the death of Lucas, intertwines times in an attempt to construct their relation to us, from the beginning to an end. Through the whole narrative, discourses aiming to consolidate the reproductive heteronormativity impose themselves over the two characters, with consequences for the psychological and physical fields. Hilda Hilst words, as a representation of the subversion of imposed rules, constantly change their form, travelling between various literary genres, never setting as a specific one. Therefore, questions related to current discourses on sex and the escape from them emerge. In this apparently disorganized textual construction, images of light and shadow come up to make us see certain aspects while others are hidden from us in the evidence of the limitation of language in defining human characteristics that exist in fields impossible to be narrated.

Keywords: Hilda Hilst. Queer. Brazilian Literature.