



## MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.7, jan./jun.2010



# ENTRE O INFERNO DANTESCO E OS PASSOS DA PAIXÃO: UMA LEITURA DO CONTO “RÚTILO NADA”, DE HILDA HILST

Luciana Barreto  
(Mestre — UNB)

## RESUMO

Da obra ficcional da escritora paulista Hilda Hilst (1930-2004), o conto “Rútilo Nada” (1993) figura como narrativa emblemática, reunindo as principais características do conjunto de sua prosa tanto no campo da complexidade estrutural quanto na seara das questões que dialogam com o imaginário cristão e com temas associados a Deus, Tempo, Morte, comportando, ainda, os elementos fundamentais do seu universo literário — o desamparo, a solidão e o ideal do sublime e da transcendência conjugados ao reino dos baixos instintos, resvalando para o obscuro, o torpe, o vil, o abjeto. Por meio de pistas intertextuais, analisamos como Hilda Hilst evoca e reelabora símbolos presentes em obras da tradição religiosa, a exemplo da Bíblia e da Divina Comédia, apontando para uma reflexão sobre o divino e sobre a maneira pela qual o homem moderno se situa em um mundo dessacralizado.

## PALAVRAS-CHAVE

Hilda Hilst, literatura brasileira contemporânea, simbologia cristã, morte.

## ABSTRACT

Of the fictional works of the Paulista writer, Hilda Hilst (1903-2004), the short story “Rútilo Nada” (1993) appears as an emblematic narrative, gathering the main characteristics of her prose assemblage not only in the field of the structural complexity but also in the fictional crop of the issues which converse with the Christian imaginary and with themes associated with God, Time, Death, bearing, yet, the fundamental elements of her literary universe — the abandonment, loneliness and the urge for the sublime and the transcendence, conjugated into the realm of the low instincts, slithering into the obscene, torpid, vile, and abject. By means of inter-textual clues, we analyze how Hilda Hilst summons out and re-elaborates symbols that are present in the works of the religious tradition, as in the Bible and The Divine Comedy, pointing at a reflection on the holy and the ways the contemporary man is placed in a desecrated world.

## KEYWORDS

Hilda Hilst, Contemporary Brazilian Literature, Christian Symbolism, Death.

**T**exto desdobrável, deslizante, que escava sentidos e suscita significações múltiplas, a prosa poética de Hilda Hilst (1930-2004) apresenta-se, de início, opaca, hermética, afastando qualquer adesão imediata. O leitor prossegue, mas esbarra em malhas textuais intrincadas, tramas imprecisas, vozes indistintas, narrativas desalinhadas, fluxo ininterrupto de palavras, suturas e rupturas inusitadas no campo da linguagem. Insistente, porém, transpõe os artifícios e as adversidades que rechaçavam a investida primeira, aventurando-se em “um círculo, um fluxo diante dos quais não há meio-termo”, como adverte Leo Gibson Ribeiro na introdução a *Ficções* (1977).

Passada essa espécie de provação, o leitor/aventureiro projeta-se, então, no iniciático percurso de desvelamento da imagística hilstiana, alternando deslumbramento e assombro diante de uma vasta obra que, composta em poesia, prosa e teatro ao longo de mais de meio século de depurada arte literária, certamente inscreveu Hilda Hilst na galeria dos grandes escritores modernos nacionais. E é diante do papel encantatório encetado pela Palavra que somos tragados por essa caudalosa corrente ficcional. Risco assumido, empuxo inevitável.

Dotada de uma escritura voluptuosa, autodilacerada, o percurso das desconcertantes ficções de Hilda Hilst começou em 1970 com *Fluxo-floema* — um divisor de águas em sua obra, até então constituída por narrativas de feição clássica, tom trovadoresco e dicção elevada. Na clave da modernidade, a *performance* hilstiana está inscrita no espaço textual, no qual rompe a tradicional sintaxe narrativa e subverte a representação clássica da *mimesis*, que se avizinhava da noção de transposição da realidade.

O conceito moderno deve ser entendido como questionamento das estruturas narrativas e das formas de representação literária, pois, ao ultrapassar a mera instância da expressão, promove rupturas ao desconcertar os valores literários realistas — o que a própria autora confessa como seu intento maior: “minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de uma corda cuja outra

extremidade está presa a uma forma, essa sim, imperecível” (*Cadernos de literatura brasileira*, 1999, p. 86). Ajusta-se, portanto, à esteira ficcional de Hilda Hilst o entendimento de Barthes, que define o dito texto de fruição como “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta [...], faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2004, p. 20).

O conto “Rútilo nada” (1993), de sua última safra ficcional, pode ser lido a partir dessa chave hermenêutica, figurando como narrativa emblemática ao reunir as principais características do conjunto de sua prosa, tanto no campo da complexidade estrutural quanto no das questões que dialogam com a simbologia cristã e a dicotômica relação entre o sagrado e a violência, o bem e o mal. Contém os elementos fundamentais do imaginário literário da autora — a solidão, o desamparo e o ideal do sublime e da transcendência conjugados ao reino dos baixos instintos, resvalando para o torpe, o vil, o abjeto.

“Rútilo nada” comporta ainda, em sua arquitetura narrativa, o conceito de intertextualidade, ao evocar e reelaborar, à luz da contemporaneidade, símbolos presentes em obras da tradição religiosa, como os livros sagrados e a *Divina Comédia*. Entremeadas de alusões eruditas a personagens e autores clássicos com os quais a autora dialoga e compõe sua imagística, são inúmeras as camadas de significação que merecem ser colhidas na obra de HH, conformadas segundo pistas intertextuais e reverberações literárias e filosóficas de épocas distintas.

Sob a perspectiva de leitura na chave que conjuga júbilo a horror, transcendência a transfiguração, conforme a esteira de pistas intertextuais e símbolos cristãos, partimos para o exame de “Rútilo nada” (1993), que integra livro merecedor do Prêmio Jabuti. A epígrafe destacada por Hilda já sinaliza o drama encenado no conto — “o amor é duro e inflexível como o inferno”, de Santa Teresa de Ávila.

Em “Rútilo nada”, a escritora Hilda Hilst compõe em prosa — pródiga

em imagens e poesia — uma narrativa dilatada pelo compasso sôfrego e obsedante dos personagens e ditada pela tríade dor-torpor-fulgor dos protagonistas, que se revezam em digressões e diálogos difusos, destituídos de contornos formais e arestas precisas, fundindo-os em uma mesma história de desejo/espanto, transgressão/interdição, completude/morte.

A tormenta suscitada pela inesperada e incontida via da paixão, erotismo e sedução entre dois homens, especularmente intitulados Lucius e Lucas, ressoa em texto denso e polissêmico. Justamente os únicos nomeados no texto, Lucius Kod, jornalista, 35 anos, apaixona-se pelo namorado de sua filha: Lucas, rapaz de 20 anos, poeta e estudante de História. O pai de Lucius, somente assim nomeado, constitui um dos pilares narrativos, mobilizando destinos e forjando o desfecho.

Em tempo descontínuo, o conto é iniciado pelo desespero de Lucius Kod diante de seu amante encerrado em um caixão, em rumoroso velório, no qual vozes turvas, frases partidas lhe chegam como sentenças acusadoras, implacáveis. Uma sensação de queda e vertigem nos remete a dois corpos imóveis — um pela impotência do sujeito aturdido e desamparado pela perda violenta de seu amante e o outro, obviamente inerte, exposto em ataúde. De imediato, Lucius denuncia a esterilidade da palavra como instância que não alcança o inominável de sua dor e suplício:

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, 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, 1993, p. 13).

O vocábulo “verdugo” constitui outra chave semântica importante, já sinalizando a arbitrariedade e a crueldade investidas. A escritura de Hilda Hilst rege a cena trágica ao imprimir tons graves e austeros em narrativa desalinhada e convulsiva que acompanha signos que pressagiam desventuras

confirmadas em desgraças. Seguindo uma alternância de completude e incompletude, a instância do amor/desejo sublime e elevado é cotejada, em movimento pendular, com cenas de “torpeza e agonia, fúria e desesperança”.

Nascido de seu olhar, o jovem poeta passa a ser presa de sua descoberta e Lucius parece retomar a cena paradisíaca primeva, confessando sua iniciação homossexual e definitiva e, principalmente, inaugurando-se como sujeito, em seu autoencontro inscrito em um instante de “maturação e rompimento”, a redenção diante de si a partir do Outro, momento divisor de beleza, epifania e absorção mortal e definitiva:

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 [...] Abriu-se por quê? Porque já era noite pra mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento. Porque fui atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito (HILST, 1993, p. 15).

No conto, a figura do pai assume dimensão de grande vulto e relevo na narrativa, comportando o signo da castração e da máxima freudiana do logos que separa natureza e civilização, que retira a criança do mundo imaginário e o conduz ao universo da cultura e do real. Portador incontestemente da lei e da razão sobre afetos e pulsões, vê seu papel de grande provedor e instaurador da ordem ameaçado diante do arroubo homossexual de seu filho com o namorado da neta.

Evocado simplesmente como “meu pai” na voz de Lucius Kod, ou “teu pai” por Lucas, o senhor abastado e de renome, um banqueiro elegante e conceituado, não tolera essa “sórdida ligação” e busca restaurar sua primazia soberana, rompendo com quaisquer limites legais e éticos, pois julgou legítimo encomendar uma surra seguida de estupro do rapaz, revelando-se na função do próprio verdugo, referido pelo filho no início do conto.

O pai em “Rútilo nada” retoma a figura do *pater* dos tempos arcaicos, alinhando-se ao paradigma de poder de vigor divino ou do Estado, “como a encarnação familiar de Deus, verdadeiro rei taumaturgo, senhor das famílias.

Herdeiro do monoteísmo, reina sobre o corpo das famílias e decide sobre os castigos infligidos aos filhos” (ROUDINESCO, 2003, p. 27). Esse pai supremo, que terá sua potência negada e contestada, despende todas as suas forças na restauração da ordem e da lei que julga lícitas.

### **O Inferno de Lucius: vertigem e queda do anjo rebelde**

Não à toa Hilda Hilst intitulou seu personagem como Lucius, que etimologicamente deriva do latim *Lúcifer*,<sup>1</sup> significando “portador da luz” (*lux*, *lucis* = luz; *ferre* = carregar). Por não se deixar subjugar e por contestar a onipotência do Deus-Pai Todo Poderoso, segundo a mitologia cristã, o rei dos arcanjos liderou uma rebelião contra o Criador, que ordenou sua expulsão do espaço cósmico.

Sob a insígnia do orgulho, *Lúcifer*, também apelidado de “o anjo caído”, entidade demoníaca no imaginário bíblico, assume uma dimensão humana ao ser passível de livre-arbítrio expresso por meio do desejo e da sagacidade. Lucius — como seu par mítico que contrariou e foi punido por Deus Pai — também assume no conto o movimento de queda e vertigem, sofrendo acusações implacáveis a partir da morte violenta de seu amante, infligida por seu pai que induz o jovem ao suicídio. Precipita-se rumo ao abismo de si — sua cisão e mutilação diante da perda do Eu-Outro-Eu — e ao próprio inferno em vida, espaço inexorável de incessante dor, aflições e privações: “a morte e não a vida escoando de mim, musgos finos pendendo dos abismos, estou caindo e ao meu redor as caras pétreas, quem são?” (HILST, 1993, p. 14).

A apropriação do signo bíblico confirma-se textualmente com a expressão latina *Ducente Deo*, traduzida sequencialmente — “tendo Deus como guia” — no relato de Lucius, ainda aturdido com a sentença e a condenação: “*Ducente Deo* começo estes escritos deveria ter dito. Tendo Deus como guia, começo estes escritos deveria ter dito. Estou caindo [...]” (HILST, 1993, p. 14).

---

1 Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filha da alva! Como foste lançado por terra, tu que debilitavas as nações! (Isaías, 14:12)

Figurado o portal do Inferno, recorreremos a uma analogia com a *Divina comédia*, do florentino Dante Alighieri, para aproximarmos o texto hilstiano da obra medieval que, escrita entre os anos 1304 e 1315, potencializa o pensamento cristão da época e compõe um inventário da humanidade a partir da imagem da diversidade terrena, transposta para o mundo do destino final e da ordem perfeita.

Lucius — tal como Lúcifer — personifica o desejo proibido, a volúpia, o orgulho e a incontinência, os amores excessivos, transgressões intoleráveis a serem condenadas pelo Grande Pai. As inscrições no alto do átrio do Inferno anunciavam privações e suplícios reservados às almas condenadas a não mais rever o céu, representação dantesca de inferno:

Vai-se por mim à cidade dolente/ Vai-se por mim à sempiterna dor,/Vai-se por mim entre a perdida gente. /Moveu justiça o meu alto feitor, /Fez-me a divina Potestade, mas/O supremo Saber e o primo Amor. /Antes de mim não foi criado mais/nada senão eterno, e eterna eu duro. /Deixai toda esperança, ó vós que entraís! (ALIGHIERI, 2005, p. 37).

Altivo e insistente em sua desobediência à ordem do pai, o filho também o condena: “O rosto de meu pai é neste instante um tecido de púrpura enrugado e repulsivo, ofegante se aproxima de mim [...]. Eu não sou o que sou, digo para mim mesmo, como se jogasse nenúfares num tanque de águas podres” (HILST, 1993, p. 20).

A aflitiva assertiva — “Eu não sou o que sou” — espelha, em oposta simetria, a tautologia disposta em Êxodos (3: 15) — “Eu sou o que sou”, a revelação divina e a autorrepresentação de Deus em relação a seu nome e a sua natureza —, conferindo a Lucius a medida de sua falível porção humana diante do Pai.

O grande poema alegórico conforma a travessia de Dante, guiado pelo espírito de seu mestre, o poeta romano Virgílio, aos reinos do Inferno, Purgatório e, por Beatriz, ao Paraíso. A viagem transcorre durante a Semana Santa do ano de 1300. Segundo Auerbach, a obra dantesca é concebida a partir do modelo da ordem divina e doutrina cristã da salvação, em que há um

sistema físico, fundado na ordem do universo geocêntrico de Ptolomeu, e um ético, no qual o homem, apesar de dotado de livre-arbítrio, intelecto e vontade, deve dedicar o amor mais elevado a Deus, fonte de todo o bem, sob pena de ser julgado e condenado (AUERBACH, 1997, p. 127).

O pai de Lucius Kod, tal como o Deus hebraico, porta e mobiliza os destinos a partir da lógica operada por seus desejos — plenos e soberanos o bastante para aniquilar os demais. E ao se situar o lugar de Deus remete-se à origem da lei, ao topos do Pai. A essa figura é creditada, de um lado, a prerrogativa da dominação, retaliação, fúria, destruição; de outro, a concessão da benevolência, proteção e graça a seus escolhidos. Pois Lucius, ao sobrepor seu desejo à lei, insurge-se contra a grande ordem, configurando-se pivô de toda a ação que redundava em sua própria condenação: sua prisão e imobilidade no inferno, o sétimo círculo em que se encontra o fosso de Dite:

dedos-garra nos meus antebraços, estico o pescoço e levanto a cabeça para os céus, escuros volumosos uma imensa cara, a boca escancarada de nuvens pardas, abro a minha própria boca e grito LUCAS LUCAS (HILST, 1993, p. 16).

Já atado aos círculos abissais do inferno dantesco, Lucius evoca o emblemático *Flores do mal*, de Charles Baudelaire — poeta da dor e da tormenta, que conjuga regozijo a horror, beleza a nojo: "*Alors ô ma beauté! Dites à la vermine/ Qui vous mangera de baisers,/ Que j'ai gardé la forme et l'essence divine/ De mes amours décomposés*" (BAUDELAIRE, 1985, p. 177).

No Inferno, atravessado por Dante e Virgílio em três dias, Dite é a cidade dolente, constante nos cantos VIII, IX, XI e XXXIV, cercada pelo rio Flegedonte, de sangue fervente. No último giro do sétimo círculo do Canto VIII estão aqueles que praticaram violência contra Deus Pai. Lúcifer, o belo anjo rebelde que ocupava o cargo da mais alta confiança e por sua traição foi atirado ao centro da Terra, assume a feição de monstro horripilante condenado a devorar eternamente os pecadores e traidores.

Em analogia à crença medieval partilhada por Dante, é a maldição do castigo sem fim, em que os atos dos condenados estão voltados para o vazio,

que o Lucius hilstiano parece experimentar após a morte de seu amante. Passível de ciúme diante de seu objeto de desejo, desejável ao olhar alheio, confessa-se colérico, evocando o desfecho trágico de Desdêmona, Iago e Otelo, reconhecendo-se neste último diante do temor da perda do ser amado:

um só lobo, Lucius Kod, preso numa armadilha jamais pensada, que oco de si mesmo tentou criar-se novo? Cansado de sua própria oquidão tentou verter humores, refazer-se em lago, em luz, mas torcido de ociosidade construiu para o seu corpo um barco exíguo cravejado de espinhos, verdes espinhos de um ciúme opulento [...] (HILST, 1993, p. 16).

Mas Lucius Kod, assim como Lúcifer, assume-se íntegro, inteiriço em sua verdade, alternando a seus arroubos desatinados de Otelo o seu êxtase pleno do desejo realizado em ato, alcançando o idílio narcísico, para depois sofrer a humilhação e a condenação ao incessante suplício, restando-lhe apenas a imobilidade e a impotência. São muitos os seus instantes de epifania com o seu duplo especular:

Eras o meu eu pensado em muitos homens e em muitas mulheres, um ilógico de carne e seda, um conflito esculpido em harmonia [...] Ajoelhado, redondo de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via (HILST, 1993, p. 22).

No Canto XXXIV, que encerra o Inferno da Divina Comédia, no fosso de Lúcifer, os poetas Dante e Virgílio escapam incólumes e voltam a avistar as estrelas — “subimos, ele primo e eu segundo, até surgir-nos essas coisas belas, que o céu conduz, por um vazio rotundo; saímos por ali, a rever as estrelas” (ALIGHIERI, 1998, p. 230).

A Lucius Kod, o crepúsculo da sedução prenuncia o seu fim; movido pela ternura dos “afogados”, conduz o próprio passo rumo a sua maldição e condenação ao inferno: o vasto, infindável, rútilo nada, o reino do castigo eterno.

### **A travessia translúcida de Lucas**

“Quem és, Lucas? Inteiríssimo poeta, de fiel construção, de realza

até...”. Assim Lucius Kod apresenta-nos seu amante, alçando-o a um lugar especial, éden que acolhe incondicionalmente o Outro e alenta a matéria bruta do desejo — virtude maior na valoração de Hilda Hilst em “Rútilo nada”. Escapa da condenação do Grande Pai por não se opor ao castigo que lhe é impetrado e ainda ser receptáculo de seu desejo potencializado em gana e desforra, reconstituindo assim o sujeito paternal cindido.

Lucas, em seu elevado estatuto de poeta, rompe com os limites do apreensível e com as fronteiras da palavra para sondar o Absoluto, instância transcendental da verdade maior, a “solidão dessa matéria feita por Deus”: “Antes do derradeiro, antes da sombra, pensando naqueles muros que vi, [...] na solidão dessa matéria feita por Deus, na minha própria solidão... Mulheres, homens e a mãe que me acariciava extasiada” (HILST, 1993, p. 23-4).

Ao antever a morte, reporta-se à cena idílica com a mãe — de fusão total com o ser amado e dissolução com o Outro que não é senão ele mesmo — restaurando a fase narcísica original e retomando o sopro de vida e o princípio que se arremata no fim — a onipotência do desejo pleno, infindo.

Às vésperas da morte, Lucas indaga-se, em transe: “Por que tudo brilha e é mais? Apenas por que me despeço?”. Ao prosseguirmos com as conexões de “Rútilo nada” com a *Divina comédia*, Lucas — já sofrendo o seu martírio e a experiência do *pathos* no corpo, bem como na *via crucis* — vê seu livro de poemas de Petrarca ganhar contornos luminosos, em especial a figura do próprio sonetista contemporâneo de Dante, que irradia intenso. O italiano Petrarca tem como um de seus poemas mais conhecidos “O triunfo da morte”:

Um livro de poemas, que eu comprei numa livraria perto da universidade, não é mais um livro de poemas de Petrarca, ele pulsa, e o perfil do poeta no centro da capa brilha como a luz da tarde. Por que tudo brilha e é mais? Apenas porque me despeço? (HILST, 1993, p. 25).

Lucas, como Dante e Petrarca que exaltavam o “amor cortês” inscrito no campo do interdito e do irrealizável, parece partilhar da mesma celebração para acessar a via do sublime. Ao cessar com sua vida, escapa da esfera transitória, vã e terrena, buscando a transumanização, atributo dos bem-aventurados do

Paraíso dantesco — o ápice de luz e harmonia do Universo — assim como Beatriz, a musa maior de Dante, que em latim significa “a que faz o outro feliz”. Lucas, além de sua interface etimológica com Lucius, outro vocábulo latino, deriva de “natural de Lucânia, terra da luz”.

O empenho em simbolizar o que mais fundo nos move e movimenta o mundo na frágil espessura da palavra é uma das prerrogativas da arte poética. Ao ser conferida a Lucas a virtude da poesia magnânima, ele se alinha aos que escapam à finitude da matéria e do tempo, podendo alcançar perenidade e se inscrever na ordem do imaginário.

### **Os sete muros de Lucas e o Castelo dos Iluminados**

Na *Divina comédia*, conforme disposto no canto IV, são os poetas e pensadores, estandartes da Palavra e da Verdade, que escapam incólumes ao Inferno. Separado dos fossos abissais por sete muros — como os sete poemas sobre muros de Lucas que findam o conto e fundam sua renúncia à matéria — está o Castelo dos Iluminados, destoando das selvas escuras dos pecadores: “E ao pé chegamos de um nobre castelo,/sete vezes cercado de altos muros,/e tendo em volta um rio calmo e belo/ Por ele andamos com em solo duro;/com os sábios, sete portas sem entraves/ passei, chegando a um prado verde e puro” (ALIGHIERI, 2004, p. 96).

Situado no Limbo, suspenso entre o céu e o mundo dos mortos, portanto fora do Inferno, o Castelo acolhe os pagãos virtuosos, que somente por não serem batizados não mereceram o Paraíso. Lá, Dante, acompanhado de Virgílio, encontra mestres como Homero, Horácio, Ovídio, Enéas, Heitor, César, Aristóteles, Sócrates, Platão, Orfeu, Heráclito, Tales, Zenão, Ptolomeu, Júlio César. A travessia de Lucas alcança o Castelo dos Iluminados — lugar em que não há lamentações nem sofrimento, apenas suspiros e mágoas, prerrogativa dos mestres da ciência, artes e saber. São sete os poemas de Lucas sobre muros, são sete os muros a serem transpostos para o centro de luz e poesia. Voltando a ele: “Por que tudo brilha e é mais, somente por que me

despeço?” (HILST, 1993, p. 25).

O rito de humilhação e sevícias infligido a Lucas elevou-o ao que o seu próprio nome denota, “terra de luz”, o cume radioso do Paraíso, no qual Dante no Canto I relata seu alumbramento: “no Céu onde sua luz mais aparece”. A partir da cosmogonia de Dante, o Paraíso é estruturado segundo o modelo cosmológico de Ptolomeu, sendo composto por nove círculos formados pelos sete planetas (Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno), seguidos do céu das estrelas fixas (oitava esfera), no qual Dante assiste à celebração do triunfo de Cristo, e do *Primum Mobile* — o céu cristalino e último círculo da matéria, que imprime aos outros o movimento destes. E para além desse céu das estrelas fixas, está o imóvel e imaterial Empíreo, no qual o poeta tem a visão do mistério da Trindade.

### **Fim da travessia: paixão, martírio e triunfo**

Lucas, em sua carta de despedida a Lucius, relata a surra/curra encomendada por seu pai, configurada em lento e compassado ritual de lascívia e adoração, revestindo seu *pathos* de um crescendo de rutilância, ao pontuá-lo com conotativos, como “clarão, luz, lustroso, brilho, prata, sol, iluminuras”:

Lucius, os dois homens me tomaram como duas fomes, duas mandíbulas. Um clarão de dentes. Sorriam enquanto tiravam as camisas. Vagarosamente desabotoaram os botões. Cheguei a sorrir porque os gestos eram como que ensaiados, lentos [...] lentos... idênticos. Depois os cintos escuros, as fivelas de metal. [...] Sorriram. O olhar era afável. Meus pulsos amarrados atrás das costas (HILST, 1993, p. 23).

O martírio de Lucas em muito se assemelha aos passos da Paixão de Cristo. Nas horas que antecederam o seu fim também foi pela via do corpo que percorreu o caminho do calvário, sendo como Jesus amarrado, espancado e subjugado por carrascos, despido ritualisticamente, enlevado em seu encontro (narcísico) com a mãe. Ambos alvo de escárnio e adoração, volúpia e júbilo, horror e êxtase. A escritura bíblica descreve o suplício do filho de Deus, sua coroa de espinhos:

Vestiram-no de púrpura e, tecendo uma coroa de espinhos, lhe puseram na cabeça. E o saudavam dizendo: Salve, rei dos judeus! Davam-lhe na cabeça com um caniço, cuspiam nele e, pondo-se de joelhos, o adoravam (Marcos, 15-19).

Cristo como um “esplêndido herói trágico”, segundo proposição de Flávio Koethe, guarda proporções com o martírio que Lucas experiencia, ao conjugar queda e ascensão. Enquanto, para os gregos, o herói é humanizado, comportando necessárias falhas (*hamartía*), excessos (*hýbris*) e situações sacrificiais para purificar a comunidade, Jesus, em sua porção humana, também tem sua deidade diminuída.

Cristo reúne em si, com um ‘híbrido’, o alto da divindade com o baixo da humanidade. Ele tem o seu apogeu no momento em que é mais degradado: na Paixão. Ele não é, porém, degradado aos níveis mais baixos — traído, açoitado, cuspidado, coroado de espinhos, humilhado pelas ruas da cidade ou pregado numa cruz — simplesmente porque é um homem, mas sim porque é considerado um deus. Essa união de contrários mostra-se plasticamente configurada em vários momentos: coroado, mas de espinhos, desfilando pelas ruas, mas debaixo de uma cruz; no alto de um morro, mas para morrer. E, no fim, ressuscita glorioso, em toda a sua divindade (KOETHE, 1987, p. 33-4).

O ideal cristão de purificação a partir da contrição e retração das pulsões eróticas é subvertido por Hilda, que propõe alcançar a redenção e o sublime pela via do desejo e do corpo. Nesse sentido, cabe a leitura de Bataille, por Schollhammer:

o desejo expressa-se no sem sentido do êxtase, [...] o que é para Barthes o verdadeiro escândalo em Bataille porque alude a um outro paradigma de experiência, derrotando o dualismo hierárquico entre o domínio elevado do espírito com sua visão iluminada e o corpo e sua baixa percepção sensual. Trata-se de uma derrota que aponta para uma outra perspectiva escatológica (escatos: as últimas coisas) em contraste com a promessa cristã de redenção através da purificação do pensamento (SCHOLLHAMMER, 1996, p. 12).

Eco interpreta as cenas que compõem a Paixão como necessárias à humanização de Cristo e à identificação de outrem ao ideal de contrição e sofrimento no que denomina “erótica da dor”:

a imagem do Cristo doloroso passará para a cultura renascentista e barroca, em um crescendo de erótica da dor, em que a insistência no rosto e no corpo divino martirizado pelo sofrimento chegará aos limites do comprazimento e da ambigüidade (ECO, 2007, p. 49).

Pois a Lucas, a escritura hilstiana reservou o destino da coroa de flores. Flores de sangue ("a cabeça coroada de um velho"). O "pássaro com fios enrodilhados no bico" simboliza a Santíssima Trindade — em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Pomba branca da paz, da libertação do corpo, de sua poesia que se faz alada. O tempo transcorrendo intenso, veloz, unindo, fundindo menino-jovem-velho ("um menino sem cabelos olhando um quase-rio"). Quase-rio é o tempo estancado, suspenso, findado.

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. Um pássaro com fios enrodilhados no bico. Um menino sem cabelos olhando um quase-rio. O velho que eu seria se não escolhesse a morte? O pássaro que a minha alma pretendia? Eu mesmo, o de antes, contemplando o tempo-água que é e não é o mesmo e no entanto corre e sem te tocar te modifica inteiro? (HILST, 1993 p. 24).

É chegado o momento da Revelação, da ascese, da agregação de luz e significado na travessia de Lucas: "Há um acúmulo de significados tomando conta das coisas neste instante, as coisas estão crescendo de significado" (HILST, 1993, p. 25). O mistério da Santíssima Trindade — natureza única que subsiste em três pessoas — ilumina e explica a tríade Pai-Lucius-Lucas. Operando uma inversão, Lucius destoa da Segunda Pessoa da Trindade, por renegar o Nome-do-Pai. Mas Lucas em sua confissão ("o pássaro que a minha alma pretendia? Eu mesmo, o de antes, contemplando o tempo-água que é e não é o mesmo e no entanto corre e sem tocar te modifica inteiro?") simboliza a Terceira Pessoa, sopro de vida e de amor, espírito anímico que precede e emana do pai e do filho e vice-versa, em moto-contínuo. Lucas personifica a matéria-prima do amor primevo, o *primum móbile*, a própria instância dantesca do Paraíso, assim como o poeta Dante, que no Paraíso (canto XXXIII) avistou e

compreendeu a Trindade ("Do alto Lume na clara substância,/ três círculos agora apareciam/ de três cores, em uma só abrangência").

O mistério filosoficamente postula: "Eu sou aquele que é". Em sua onipotência e plenitude Deus-Pai é o existir próprio à sua eternidade. O axioma porta a imagem que o Criador tem de si mesmo, o seu Filho, fundado e enunciado por seu sopro e verbo divino. A Primeira Pessoa é Deus-Pai (Deus conhecendo-se a si mesmo), a Segunda, Deus-filho (a expressão do conhecimento que o Pai tem de si). O Uno (amor sobre si mesmo) refletindo o Outro (conhecimento de Deus sobre si) são o duplo, o espelho do mesmo. Mas o que emana entre o pai e o filho, unindo-os e confundindo-os, pode ser personificado em um Outro que se descola e se faz vivo e presente, o próprio amor/desejo em estado bruto. Lucas se situa nesse "entre" fundamental, ente destituído de corpo e feito de palavra, que persiste e perdura, refratário ao tempo e à matéria.

E em Nome-do-Pai, o verdugo sentencia, condena e sela com o beijo da morte o destino de Lucas: "posso te tocar um pouco, menino? Eu estava de bruços e suspendi a cabeça para ver. A boca do teu pai tremia. Ele beijou minha boca ensanguentada. Eu sorri. De pena da volúpia" (HILST, 1993, p. 25).

Pela criação e palavra poética, Lucas alcança a delicadeza e a intensidade dos que sobrevivem a si mesmos. Aludindo aos sete muros que preservam o Castelo dos pagãos virtuosos, no Inferno de Dante, seus sete muros poéticos figuram proteção ("Muros dilatados de doçura/ Romãs. Dálias purpúreas [...] Negas de maciez") e interdição ("Muros prisioneiros de seu próprio murar. Campos de morte. Muros de medo [...] Os meus muros de infância esfacelados"), acolhimento ("Muros longínquos/ Na polidura esgarçada dos sonhos. Tão altos. Fulgindo iluminuras. Muros de como te amei [...] Muros de chegada. De querença/ Aquecidos. Anchos./ O tenro entrelaçado à tua fala:/ teu muro de criança") e transgressão ("Muros escuros, tímidos:/ escorpiões de seda/ No acanhado das pedras./ Há alturas soberbas/ Danosas, se tocadas./ Como a tua própria boca, amor, Quando me toca"). Muros que aprisionam, mas também que se fazem de fissuras e de furos para contornar o

vazio, o rútilo nada, que titula o conto: “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/ Vais conquistando a chaga de saltar” (HILST, 1993, p. 26).

Em seu percurso de revelação e transumanização, Lucas se despede da vã e mundana esfera, evocando o poeta romano Terencio: “tudo o que é humano me foi estranho” (HH, 1993, p. 28). Georges Bataille arremata os fios que enredam a trama poética de Hilda Hilst e o destino de Lucas: poesia e sedução, erotismo e dissolução, completude e morte.

Todos sentimos o que é a poesia. Ela nos funda, mas não sabemos falar dela. [...] A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade (Bataille, 2004, p. 40).

Como os mestres do saber no Castelo dos Iluminados de Dante e Cristo no calvário, Lucas escapa pela Palavra e pela Verdade — mérito supremo dos que fazem a travessia e alcançam a outra margem (“o Amor que move o Sol e as mais estrelas”, assim como Alighieri finda o canto Paraíso), a eternidade da poesia, horizonte que se funde com o indivisível do sol, do céu, o Uno e o Absoluto. Para além do rútilo nada.

Transpostas as resistências primeiras aos textos hilstianos, nosso leitor/aventureiro dificilmente escapa incólume ao vertiginoso fluxo que o conduz, em forçoso empuxo, ao inapelável “estado de perda” — inevitável “desvanecimento” — a que Barthes se refere. Vertigem esta associada tanto à sua escritura desestabilizada e à renitente recusa de bases narrativas assentadas em enredos límpidos, vozes demarcadas, desfechos resolutos, quanto à mesma sensação de “derrelição” e desamparo suscitada por uma de suas mais célebres e emblemáticas personagens, a Obscena Senhora D (1982). De uma organicidade exemplar, praticamente toda a obra de Hilda Hilst — excetuada sua primeiríssima safra de poesia de feição elegíaca e horizonte sublime — é atravessada pela mesma voz monocórdia, aflitiva e desolada diante das questões associadas a Deus, Tempo e Morte.

Sustentada por tramas mínimas e diminutas ações dramáticas, a destreza da autora está em, além de fabular célebres passagens literárias, manter a tração narrativa com a maestria típica dos grandes escritores. A análise empreendida neste artigo nos devolve o mesmo espanto lançado por seus personagens. Espécie de esfinge que desafia e acossa o leitor, Hilda faz rebater em seu interlocutor o aturdimento do homem contemporâneo em um mundo dessacralizado, impelido a forjar seu próprio destino e o sentido da vida em uma época sem transcendência e refúgio.

Para Hilst, a Salvação passa unicamente pela Palavra, essa matriz que funda o homem e a civilização, o princípio da Criação — “No princípio era o Verbo” — que desvela, nomeia e cifra o universo, visando ao malogrado e renovável exercício de reter a verdade do ser e das coisas, que atravessa espaços e épocas e gira o fazer artístico, o carpir poético e literário. “O fato de escrever é para mim uma salvação. Talvez eu tivesse até me matado se não escrevesse. [...]. Escrevo porque preciso me salvar” (COELHO, 1989, p. 151), adverte a autora em entrevista a Nelly Novaes Coelho.

Apesar de se avizinhar dos vastos e sagrados vales literários, Hilda Hilst configura em “Rútilo nada” o próprio drama da modernidade que não mais avista a esperança da salvação. Hilda ecoa Dostoievski, Beckett, Bataille e a voz do nosso tempo ao expor um Deus que lança essa “interrogação no vazio, esse impossível que fornece a medida única do homem” (MORAES, 2002, p. 174).

Mas tal como Lucas, poeta que se evade da finitude do tempo e da matéria, Hilda Hilst tangencia a pretendida perenidade, inscrevendo-se no reino da Palavra e renovando, assim, a sua travessia junto a cada leitor que se aventura em seu pródigo universo de terrificante beleza. “E minha voz e cantiga?/ Meu verso, meu dom/ De poesia, sortilégio, vida?/Ah, leva-os contigo./Por mim”. Clamor atendido, regresso inevitável.

## Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *Divina comédia*. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro, Editora Topbooks, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LREditores, 1983.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Editora ARX, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulinas/Edições Loyola, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. Fluxo-floema e Qadós: a busca e a espera. In: *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. Hilda Hilst. In: *Feminino singular*. São Paulo: GRD; Rio Branco: Arquivo Municipal, 1989.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

FRANCO JR, Hilário. *Dante, o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos, a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.

\_\_\_\_\_. *Rútilo nada*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de literatura brasileira*, n. 8. São Paulo: Instituto Moreira Sales, out. 1999.

KOETHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: *Cadernos de literatura*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1999.

\_\_\_\_\_. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2003.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Imagem e literatura no pensamento de George Bataille*. Registros do SEPLIC, Rio de Janeiro, n. 3, p. 1-18, 1996.

---

Artigo recebido em 22/07/2009 e publicado em 13/04/2010.