

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. In: *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Cordeiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

HILST, Hilda. *Rútilo Nada, A Obscena Senhora D, Quados*. Campinas: Pontes, 1993.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

PAZ, Octavio. *Conjunções, disjunções*. Trad. Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Recebido em 16/03/2010

Aprovado em 29/04/2010

MUROS DE LINGUAGEM EM *RÚTILO NADA*, DE HILDA HILST

Weverson Dadalto

Ufes

RESUMO: Este artigo oferece algumas considerações acerca de *Rútilo Nada*, de Hilda Hilst, tomando como ponto de partida a metáfora dos muros constituídos pela linguagem, sobre a qual se fundamentam as possibilidades de relações interpessoais, a tentativa de estabelecimento de identidades para os indivíduos e os valores subjacentes às práticas eróticas, políticas e sociais. A linguagem é vista, nesse texto hilstiano, como barreira para o contato com o outro e imposição tirânica sobre o homem, impedindo-o de constituir ele mesmo o sentido de sua vida e definir os significados do mundo e das coisas; é preciso, então, questioná-la, debruçar-se sobre ela, ofendê-la, para, a partir de seus próprios recursos, repensar o lugar e o papel do homem no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst. *Rútilo Nada*. Linguagem. Muros. Ideologia.

RESUMEN: Este artículo ofrece algunas consideraciones acerca de *Rútilo Nada*, de Hilda Hilst, tomando como punto de partida la metáfora de los muros constituidos por el lenguaje, sobre el cual se fundan las posibilidades de relaciones interpersonales, para el intento de establecer identidades para los individuos y los valores subyacentes a las prácticas eróticas, políticas y sociales. El lenguaje es visto, en ese texto hilstiano, como barrera para el contacto con el otro e imposición tiránica sobre el hom-

bre, impediéndole de constituir él mismo el sentido de su vida y definir los significados del mundo y de las cosas; es preciso, entonces, cuestionarla, inclinarse sobre ella, ofenderla, para, a partir de sus propios recursos, repensar el lugar y el papel del hombre en el mundo.

PALAVRAS-CLAVE: Hilda Hilst. *Rútilo Nada*. Lenguaje. Muros. Ideología.

Basta. Tempo de amor, o meu agora, Cão de Pedra.
(Hilda Hilst)

Parece comum o constrangimento inicial diante da leitura de *Rútilo Nada*: de que trata, afinal, o texto? Por que uma história relativamente simples é narrada a partir de uma desorganização aparentemente tão cuidadosa dos elementos constitutivos da narrativa (tempo, espaço, personagens, narrador, enredo)? Como se faz a conjugação, no texto, de temas superficialmente distintos, tais como o erotismo, a moral, a política e a poesia? E em que consiste a identidade dos personagens, se é que há identidade?

Mais do que perguntas ao texto, são perguntas do texto, o qual, aliás, desde o início, toma a forma geral de um grande desabafo diante da ausência de sentido e de soluções definitivas para as angústias do homem contemporâneo e a sensação de diluição da sua identidade. Isso não significa, contudo, que não haja no texto um anseio latente por definições e uma constatação mais ou menos explícita: o homem se constitui como linguagem, apenas como linguagem, e justamente o que lhe constitui é a maior barreira para o contato com os outros homens; a linguagem que insere o homem no mundo e o dilui na grande rede de significações é a mesma que lhe recusa uma identidade e um sentido fixos, que oferece um

isolamento doloroso àquele que se sente anterior a sua língua, mas não pode se exprimir e nem mesmo pensar sem ela. A linguagem, o grande muro impossibilitador de um contato direto.

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.

Desorganização que aparece já no nível da forma narrativa: o texto não tem a estrutura esférica e econômica do conto, e tampouco a extensão e a pluralidade de ação e personagens do romance; daí o hábito da crítica em referir-se a *Rútilo Nada* pelo termo pouco claro de *novela*. O texto¹ é composto, afinal, pela superposição de vários gêneros: depoimento, carta, poema... Além disso, se é certo que a narrativa, pelo menos a partir do século XX, mantém um contato muito mais do que acessório com a poesia, é também evidente que *Rútilo Nada* excede os recursos poéticos habitualmente encontrados em

1 Para não classificar *Rútilo Nada*, nos referiremos a ele, a seguir, simplesmente por *texto*.

textos narrativos: 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. Sobretudo, é muito significativa a inserção do conjunto de poemas (ou do poema dividido em sete partes) nas últimas páginas: mais do que um acréscimo, a modo de apêndice, aí está todo o núcleo do texto, precisamente pelo tema dos versos (os muros) e por seu autor fictício (Lucas, o objeto do desejo de todos os outros personagens do texto, o fetiche da narrativa).

O recurso à poesia (acreditado pela citação direta de uma estrofe de Baudelaire) indica a postura subjacente a todo o texto: o laboratório de linguagem, a busca de compreensão do ser pela reorganização dos significantes, a transgressão constante e a criação do mundo por meio do deslocamento da língua e dos significados cotidianos. A recusa a render-se definitivamente ao poema, contudo, aponta para outro cuidado: o medo das formas e das armadilhas da linguagem, a certeza de que um muro não perde a validade apenas pelo afastamento dos seus limites, a precaução em não deixar a estética anestesiar a angústia. Afinal, não se admite um gênero, por mais sublime que se possa considerá-lo; lateja neste texto hilstiano a tentativa de ofender a soberania dos gêneros, de afirmar uma liberdade possível, embora com o risco de perder-se no caos. Desafiando a classificação genérica, *Rútilo Nada* desautoriza qualquer tipo de classificação: injúria a linguagem e suas formas; uma revolta, contudo, submissa, já que sabe que não pode subtrair-se à linguagem a não ser pela morte.

A subversão dos gêneros formais não é mais, contudo, do que expressão superficial de uma outra tentativa de subversão, muito mais profunda: a dos gêneros sexu-

ais e, por conseguinte, o questionamento dos padrões que ancestralmente conferem uma pretensa identidade ao ser humano. Toda a trama gira em torno do relacionamento sexual entre dois homens, de idades distintas, e das conseqüências de tal envolvimento erótico na rede de relações de uma família: os papéis de pai, de marido, de filhos, de esposa, de amante e de amigo são profundamente abalados. Não se pode afirmar, contudo, que se trata de um relacionamento tipicamente gay: não há elementos suficientes no texto para inserir os dois amantes no grupo já mais ou menos constituído da cultura homossexual. Há simplesmente atração pelo outro, sem consentimento na atribuição de rótulos. Não há engajamento, enfim: há apenas desejo. Uma recusa dos conceitos (recusa falida, adiante-se em dizer) em função de uma abertura à experiência.

Lucius, um jornalista, conhece o namorado de sua filha, um poeta: uma atração irresistível o domina e começa-se um relacionamento, não tão secreto como se deveria esperar. O pai de Lucius, conservador, não admite o fato, e manda espancar o rapaz. Este, depois de escrever seu depoimento e seus poemas, suicida-se. A cena do desespero de Lucius diante do corpo morto do amante abre a narrativa.

Ao longo do texto percebe-se, contudo, que Lucius, cujo olhar é privilegiado na maior parte da narração, não é o único que se interessa por Lucas: o pai de Lucius também se sente atraído, e talvez seja esse o motivo da represália; passantes na rua dirigem o olhar a Lucas: aparentemente todos os outros personagens (incluindo-se as vozes dispersas que pululam na narrativa) deixam-se seduzir pelo rapaz (ou pelo seu corpo morto), embora nem sempre abram mão de sua posição social, como o tentou fazer Lucius. Uma constatação de que sob a linguagem (os papéis sociais não são muito mais, afinal, do que mar-

cas linguísticas atribuídas a determinados indivíduos, e as conseqüências daí extraídas) palpita o desejo, a atração pelo outro. A linguagem funciona muito mais, nesse sentido, como forma de repressão do que como meio de expressão e comunicação.

A atitude de Lucius é a de ceder ao desejo e tentar abrir mão das palavras: “os sentimentos vastos não têm nome” (p. 13), “os sentimentos vastos não têm boca” (p. 13), lê-se no primeiro período do texto. Lucius parece entender que há sob a linguagem uma outra coisa, viva mas sufocada, à qual se poderia dar vazão: a única forma encontrada por ele é o contato físico, o erotismo, o sexo, o beijo. Não é à toa que o encontramos pateticamente prostrado sob o caixão, tentando alcançar a cara morta do amado a despeito do vidro que a protegia, na cena inicial. A cara morta que ele tenta beijar não é, contudo, mais uma vez, a cara da morta da linguagem que ele deprecia? O desespero de Lucius não é, afinal, narrável, e narrado, fato que garante a existência de *Rútilo Nada*? Lucius deprecia a linguagem, mas não pode abrir mão dela; pelo contrário, faz dela mesma seu objeto de desejo, e por isso narra. Não é possível prescindir da linguagem, parece dizer *Rútilo Nada*: essa seria uma tentativa ridícula. É talvez possível, contudo, perceber seus limites, e, a partir daí, tentar revivê-la, ou, aliás, perceber a vida que pulsa nos interstícios de suas formas.

Isso é o que faz Lucas. Poeta, recria, revive, sente, pulsa, tenta desconstruir os muros começando por admitir sua existência, por acariciá-los e acolhê-los. Assim, talvez, tornem-se menos ásperos, ou pelo menos mais distantes, menos ofensivos. Lucas é o personagem que está em contato com suas próprias limitações, procura sondar-se e admite seu inescrutável mistério, mistério comum a tudo o que é humano. Por isso é o único personagem que não atribui a si mesmo um papel: os papéis

(de namorado, de amante, de poeta, de estudante, de garotão etc.) lhe são atribuídos pelos outros; ele não se define, apenas abre-se ao não-saber, o que facilmente é confundido, pelos outros, com o cinismo. Uma atitude de despreendimento irresistível e insuportável: Lucas é uma espécie de Medusa que atrai para si mas que, logo em seguida, manifesta a petrificação dos conceitos daquele que é olhado.

O que, afinal, atrai tanto em Lucas, e, ao mesmo tempo, assusta e causa repulsa? Lucas é poeta, e como tal, tem intimidade com a linguagem; por isso não se condiciona a um papel social, mas o tempo todo reformula, reformula-se. Desejado por todos, Lucas ama apenas a linguagem. Um amor não correspondido, é verdade: sente na linguagem a força da resistência, o predomínio da ética e dos velhos conceitos. Como amante, não se rende ou se revolta, mas tenta seduzir, amolecer, fazer-se amar. Um sedutor da linguagem. Isso se manifesta em seus versos: escreve sobre muros para escrever sobre uma linguagem que define a si mesmo e aos outros; escreve como uma única forma de autocompreensão possível.

A identificação entre a linguagem e os muros é constante: “Muros de água. Escuros. Tua Palavra:/ Um mosaico de vidro sobre o rosto altivo” (p. 26); “Muros devassos vomitando palavras” (p. 27). A metáfora do muro remete à imposição da linguagem, à impossibilidade de transgressão dos seus limites, mas também à sua necessidade enquanto demarcação do espaço do sentido, enquanto possibilidade de delimitação do espaço da identidade. Assim como os muros, a linguagem é uma construção artificial e tirana, mas necessária se não se quer perder-se na vastidão e na indefinição desesperadora do sem-nome. A imposição pode ser negada? Somente quando houver uma desistência total do homem tal como se configurou no Ocidente, quando houver coragem para

um debruçar-se sobre os sentimentos puros, na comunhão da terra, na ausência de propriedade e, por conseguinte, na abolição dos papéis sociais. O homem é constituído por fragmentos de linguagem, por palavras soltas, como se dá conta Lucius: “Fulcros ensangüentados, sustentáculos de mim oscilam de lá para cá, pedaços de frases, a redação do jornal” (p. 16), mas há a sensação de que a linguagem é insuficiente, porque superposta a um ser primordial. “Os sentimentos vastos não têm nome” (p. 13), recorde-se mais uma vez, é a frase inicial do texto. Mas o que faz o texto senão tentar nomear esses sentimentos vastos? A ausência dos muros implica o silêncio, a inexistência, e o homem está longe de renunciar a si mesmo.

Nos versos de Lucas, os muros fazem referência ao isolamento, à prisão, ao vazio, ao luto, à loucura, à severidade, à castidade e à tristeza. Mas, e sobretudo, remetem a outras possibilidades: a linguagem que é capaz de fabricar sonhos, de promover a “chegança” e a “querença” (p. 26), de criar a beleza, de abrigar sentimentos, de entranhar-se à carne e preparar a boca para beijar a existência. Embora seja-nos fácil enxergar aqui alguns paradoxos, Lucas não parece estabelecer oposições: tudo aparece num emaranhado único em seus poemas: os próprios poemas, aliás, assemelham-se a muros, onde o todo tem uma importância muito maior que a soma do valor das partes. “Muros acetinados iguais a frutos” (p. 27), “Escorpiões de seda / no acanhado da pedra” (p. 27), são expressão da vastidão sobre a qual se move o homem, sobre a qual ele insiste em marcar, delimitar, classificar, mas que carrega dentro de si próprio o paradoxo e o absurdo da continuidade.

A linguagem é a detentora, na verdade, das possibilidades de configuração do tempo e do espaço. O anseio de Lucas é o de superar essas limitações inerentes à percepção humana, expandir-se a ponto de sentir a totali-

dade de uma só vez: a eternidade e a ubiqüidade de uma existência contínua, não compartimentada. O anseio de Lucas reflete-se, aliás, em todo o texto, que age continuamente em favor da dissolução da ordem espacial e temporal: a seqüência narrativa não segue a ordem temporal da ação, nem os espaços são delimitados, a princípio. Somente uma leitura atenta pode reconstruir a “história” e os espaços dos acontecimentos; leitura que consiste em reconhecer e reordenar o espaço e o tempo que haviam sido propositalmente fragmentados. Um argumento simples é, dessa forma, destruído em pequenas e desconexas alusões, na tentativa de romper com os esquemas pré-definidos de configuração da realidade.

Uma tentativa, como já se disse, utópica e impossível: a linguagem se dá somente enquanto tempo e enquanto espaço, e por mais que se busque desordenar, alcança-se sempre uma outra ordem, mesmo que estranha e inabitual. “Muros prisioneiros do seu próprio murar” (p. 26), muros de uma linguagem que não pode repensar a si própria sem cair em seus próprios cárceres, muros “cativos de si mesmo” (p. 27).

Mas em si mesmos os muros são “vazios, como furos” (p. 26). Só têm sentido em relação àquilo que delimitam, que marcam ou que anunciam, são significantes que cercam algum significado. O sonho de Lucas parece ser o de não se restringir aos significados compartimentados; sequer se preocupa em alterar a ordem dos significados, ou propor novos significantes, mudar as posições no grande mapeamento do sentido. O que ele quer é o significado, único e singular, anterior a qualquer delimitação. Sente, por isso, que há uma “equivoca clausura” (p. 28), e que o chão comum que suporta todos os muros pode ser o lugar do sentido, de sua vida e do mundo. Para encontrá-lo seria necessário enlouquecer as separações, desabar as compartimentações: “Muros loucos, desabados:/

Poetas da Utopia e da Quimera” (p. 27). A superação dos limites da linguagem é apenas utopia, Utopia e Quimera, para indicar a sublimidade do projeto, e é tentada apenas por quem é poeta.

O poeta é aquele, então, que se acerca dos limites da linguagem, aceita-os como condição por não ter outra alternativa, mas sonha sempre com o fim do isolamento dos sentidos, lutando a favor daquilo que se esconde por trás da linguagem: o sentimento e o contato. No desespero de sua solidão, não pode falar do sentimento e do contato senão utilizando mais uma vez a linguagem, mas agora transformando-a, para ir em busca de uma hipotética identidade que se esconde por sob o “muro máscara disfarçado de heras” (p. 27). Afinal, o próprio falante não é mais do que sua fala: “Como o todo de mim/ Na tarde encarcerada/ Repensando muros” (p. 26), embora suspeito de algo que a transcenda.

A transcendência da linguagem é projetada, já que efetivamente não há espaço fora de suas representações, em um tempo mítico e sonhado, àqueles outros furos, não-lugares, criados nos muros da linguagem para abrigar o sonho de um mundo sem muros: a infância e o amor.

A infância é o tempo da aquisição da linguagem, da aceitação dos muros, mas é também o tempo em que ainda está “O tenro entrelaçado à tua fala:/ teu muro de criança” (p. 26). O plano ainda não partido, mole, maleável; a delicadeza dos sentidos ainda não endurecidos pela instituição dos conceitos. Um mundo de possibilidades e de sentidos a serem combinados, a serem repensados, a aproximarem-se afetuosamente da face, também tenra, da criança. O paraíso perdido onde tudo era sentido, onde os muros eram apenas indicações de caminhos possíveis, e não barreiras que impediam a ultrapassagem. O paraíso perdido do sentido total. Aurora do homem,

irrecuperável agora, esta hora dos “irmãos adultos/ recostados nas manhãs de chuvas” (p. 26). Os “Muros silvestres, de ramagens e ninhos: os meus muros de infância” (p. 26) estão agora esfacelados, são escuros, “campos de morte, muros de medo” (p. 26). Infância, mais um conceito para o adulto, é o termo que encerra uma nostalgia, um tempo irrecuperável, embora utopicamente sempre presente. Da infância vem a inquietação, o calor que faz duvidar da onipotência dos muros: “criança me debrucei/ sobre a tua cinzenta solidez./ E até hoje me queima/ A carne da cintura” (p. 28). A infância é desgraçadamente o tempo do encontro possível e a mais remota contemplação da fatalidade da classificação e do endurecimento da percepção. Não há lembrança, afinal, de uma infância anterior à linguagem, porque a lembrança se organiza por linguagem; há uma dúvida palpitante, uma sensação calorosa de algo que estava aí, antes que os muros se erguessem.

Se não é possível retornar à fluidez e à liberdade da infância imaginada, é possível sonhar uma outra forma de contato, agora projetada no futuro: o amor. “Há alturas soberbas/ Danosas, se tocadas./ Como a tua própria boca, amor,/ Quando me toca” (p. 27). O amor é a meta inalcançável da ultrapassagem das fronteiras: perigoso encontro com o outro, saída do isolamento da lucidez. É, ainda mais, a imersão total numa sensação do inominável. Sensação nunca alcançada, porque o próprio ato de aproximar-se dela implica olhar seu limite, a atribuição do nome. “Muros longínquos/ Na polidura esgarçada dos sonhos./ [...] Muros de como te amei: Brindisi. / Altamura” (p. 25). O esperado encontro futuro a cada momento é atravessado, lançado para o passado, encarcerado em seus muros. A referência às cidades italianas medievais, anteriores ainda ao Império Romano, cercadas de muros brancos e identificadas à arquitetura do tempo poético,

construído, manifesta a constatação de que amar, no contato efetivo que substitui o contato sonhado, não é possível sem a construção dos muros, por mais claros e ensolelados que sejam. Como tal, o amor se revela como uma experiência impossível, por extrapolar sempre os muros da linguagem, além dos quais não há possibilidade de afirmação. Há apenas uma sensação da existência, que cabe aos poetas postular, às vezes nomear, sem nunca definitivamente libertar. “Como as criaturas que envelhecem / Sem conhecer a boca / De homem e mulheres” (p. 27).

Na impossibilidade de retornar à indefinição da infância e de alcançar o futuro sonhado do amor, resta apenas a solidão da morte. No extremo limite, a abolição dos limites, a extrapolação dos muros que obstruíam o fluxo do sentido, que impedia de fruir o sentido todo. Uma trágica constatação: só a morte é capaz de derrubar os muros da linguagem, e só aí haveria uma exploração total do sentido: é justamente o que pensa Lucas diante da morte: “Há um acúmulo de significados tomando conta das coisas neste instante, as coisas estão crescendo de significado” (p. 25). Claro, também essa possibilidade é apenas hipotética, porque uma vez alcançada a morte, perde-se o sujeito que a alcança. Um olhar tão perto dos limites que faz esquecer-se aquele que está limitado.

Essa relação com seus próprios limites, o deixar-se seduzir pelo abismo que os muros de linguagem denunciam, é o que faz de Lucas um personagem completamente distinto dos outros. Por outro lado, permanece intimamente ligado a todos eles por ser o objeto do desejo, que se manifesta de forma particular em cada um dos outros personagens. O amor hipotético de Lucas não se realiza em nenhum deles; pelo contrário, cada um é expressão de mais um muro que o delimita: namoro, paixão, erotismo, volúpia, curiosidade... Além disso, o desapego

infantil de Lucas em relação às pessoas e ao mundo (um desapego apaixonado, se isso é possível, porque busca e deixa livre, contempla e não anseia pela posse) provoca, ao mesmo tempo, fascínio e terror. De certa forma, Lucas personifica um anseio e um medo próprios ao humano. E tal humanidade demasiada torna-o extremamente atraente e extremamente repulsivo. Justamente por ele não se fixar em nenhum extremo. Torna-o, na verdade, desumano, pela extrapolação das configurações éticas da humanidade.

Estabelecem o contraste com Lucas os dois outros homens da narração: Lucius e seu pai. As posições políticas contrárias de ambos anunciam os extremos em que se situam. Um segundo ponto de contraste se dá entre Lucius e as mulheres da narrativa: pouco marcadas, geralmente apresentadas sob o olhar dos homens, misturando-se todas sob os preconceitos masculinos. Um terceiro ponto de contato se dá entre Lucas e a multidão, as vozes indefinidas que tumultuam a narrativa.

Lucius é o único personagem, além de Lucas, que tem nome próprio; tal fato é intensificado pela semelhança entre os nomes. Ambos são escritores: um, jornalista político; outro, poeta. A relação de Lucius com a linguagem é intensa e constantemente problematizada, mas no seu caso, não há uma relação de aceitação inquieta e sedução dos muros que o cercam; antes, há revolta e sensação de sufocamento. “Farpas pontudas emergindo do corpo dos conceitos” (p. 15), conceitos petrificados que dificultam a comunicação, embargam a narração de um sentimento que se entende mais amplo do que os termos que os podem trazer à luz. A linguagem é, para ele, antes uma maneira de manipular do que uma forma eficaz de expressão, e por isso mesmo escreve artigos políticos para tentar modificar uma ordem econômica que rejeita. Lucius está ainda, contudo, no domínio dos discursos:

pensa em mudar a realidade pela substituição dos termos que a configuram, embora se dê conta, ao conhecer Lucas, de que há uma força vital latejando por baixo dos conceitos, e que anseia por emergir. “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” (p. 13). Abandonar os discursos herdados, acolhidos ao longo da vida, para tentar uma forma nova de relação com o mundo e com os outros, o que implica a reinvenção da linguagem, é o mesmo que abandonar a humanidade, a essa forma de humanidade instituída, para lançar-se em busca do que há de mais profundo em si mesmo. Esse profundo não existe: o indescritível é apenas uma ilusão da linguagem, uma vez que ao ser pensado já está sendo, de alguma forma, descrito. Lucius anseia pelo avesso da linguagem no momento que anseia pelo avesso de si próprio, e, pela impossibilidade de encontrar esse reino da liberdade absoluta do sentido, faz de Lucas seu maior símbolo, torna-o seu objeto de descrição.

Por isso a boca é a parte do corpo que Lucius privilegia na narração. Lugar da formulação, possibilidade física da enunciação, é também a zona erógena privilegiada por Lucius. A boca que falta aos sentimentos vastos precisa de uma outra forma de dizer: o erotismo se torna, para Lucius, um substituto da linguagem oral, ou, antes, uma outra forma de linguagem, que ele considera mais autêntica, por possibilitar um contato mais verdadeiro, menos mediado. “Antes o conceito redondo, liso” (p. 15), diz, como diz também: “eu, um homem, suguei teu sexo viscoso e cintilante, deboche e clarão na lisura da boca” (p. 17). A lisura dos conceitos e lisura do órgão sexual, o

segundo a possibilitar o primeiro. Acata a afirmação de Lucas: “na hora da cama ninguém faz discurso” (p. 19). Seria uma possibilidade de abolir os muros da linguagem, se o erotismo também não se constituísse, ele próprio, como uma linguagem, como uma tentativa de estabelecer uma ponte até o outro, e, acima de tudo, como se o erotismo também não fosse marcado pelos conceitos herdados pela linguagem: preconceitos, tabus, prescrições, formas. Daí a sensação inevitável de vergonha, de abjeção. Um aviltamento aceito voluntariamente na tentativa de alcançar o sublime.

Lucas, o possibilitador dessa forma de contato, e aquele que, a princípio, parecia estar alheio às classificações morais, no frescor de seu corpo jovem e de sua linguagem constantemente recriada, ergue-se, aos olhos de Lucius, como o símbolo do que se quer alcançar. A descrição feita de Lucas é, na verdade, a expressão do desejo de Lucius, daquilo que ele quer para si mesmo, do que ele quer se tornar. Lucius passa a se identificar com ele, e, mais do que desejá-lo sexualmente, passa a querer ser como ele, recusando a identidade que construiu para si próprio: “eu não sou o que sou, digo para mim mesmo, como se jogasse nenúfares num tanque de água podre” (p. 20); “Te seguindo sigo apenas a mim mesmo” (p. 22); “Tua macia rouquidão. Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher, só que não eras uma mulher, eras o meu eu pensado em muitos homens e em muitas mulheres, um ilógico de carne e seda, um conflito esculpido em harmonia” (p. 22). Lucas, a solução dos conflitos que sofre Lucius, a dissolução da voz que dita os preceitos, a possibilidade de dizer de outra forma.

A proximidade dos nomes e dos ofícios e a projeção dos anseios de Lucius em Lucas sugerem assim a existência de um duplo, seja entendido no sentido clássico, como duplicação da personalidade, duplicação de

um “eu” em um “eu e um outro, o mesmo”, seja entendido como duplicação da experiência do real: aquele efetivamente vivido e aquele sonhado, desejado. O duplo, contudo, é rapidamente desfeito por uma constatação: Lucas não corresponde exatamente ao que se espera dele; na verdade, não se deixa possuir, nem delimitar: sua voluptuosidade é também sua volubilidade, seu caráter escorregadio. Não há posse, não há desejo plenamente satisfeito para quem não admite o congelamento da expressão. Lucas não se adéqua a nenhuma máscara, nem àquela que lhe pretende atribuir Lucius. Aparece, então, a frustração de Lucius: “ou será que não te vejo inteiro” (p. 20), “como é o rosto do cinismo?” (p. 21).

O desencanto de Lucius não é apenas com Lucas, mas consigo próprio. Sente a impossibilidade de reter o sonho, de dar-lhe uma forma, sem sacrificar seu caráter de sonho. Lucius quer transformar-se, e, ao lograr tal projeto provisoriamente, percebe já a urgência de uma nova transformação. Na necessidade da linguagem, aquela que nunca consegue abandonar, sente que ao mudar a forma por que se define, apenas cerca-se de um outro muro, e agora é esse que tenta superar. Não chega ao despojamento de Lucas, de aceitar finalmente que todo humano é feito de palavras, e não basta substituí-las: é preciso namorá-las e seduzi-las a cada momento.

O encontro com Lucas é, dessa forma, a explicitação de uma tomada de consciência: o que se gostaria de ser, o que de fato se é, e abismo insuperável entre os dois mundos, ou melhor, o muro intransponível que se impõe entre um e outro, muro, que, repetimos mais uma vez, está constituído pelos valores e pelas necessárias delimitações que são carregados pela linguagem, única forma disponível de compreender e formular o mundo em que se vive e de postular, mesmo que somente hipoteticamente, aquele que em se gostaria de viver. Lucius debate-se

na área da intersecção: o mundo idealizado (ou duplicado) é representado por Lucas, o mundo real, ordenado e imposto é representado pelo pai. Lucius, de fato, não apenas tem nome, mas nome e sobrenome: Lucius Kod, o que revela sua intrínseca relação, por um lado, com o rapaz, e, por outro, com seu pai.

A figura do pai aparece unicamente como representação da ordem, do dever, dos preceitos e da honra. E a forma que o pai tem de reprimir a Lucius, significativamente, é a de reprimir sua linguagem: “Meu pai: pederastas, vadios e vadias, escritorezinhos de merda, articulistas do meu caralho, você defende essa corja de apartados” (p. 19), e a seguir: “e não me venha com discursos, com esse tipo de sensibilidade cretina, ou você pensa que a ordem se faz com choringas, com coraçõezinhos partidos, com tremeliques, como é que você pensa que se faz uma fortuna, uma empresa de porte, um banco?” (p. 19). O pai repudia uma renovação da linguagem porque quer a manutenção do sistema moral de uma sociedade em que exerce um papel privilegiado; tal sistema moral, por sua vez, está na base da ordem econômica e política, carrega os valores que possibilitam o poder de um grupo social. O pai é quem mais explicitamente defende a manutenção dos muros: escreva-se para separar, nada de sentimentos vastos ou profundos, a superfície classificada deve ser preservada. O pai é quem mais tem consciência do poder da linguagem, das formas de coerção que ela carrega, do sistema de valores que ela sustenta, da ideologia que nela reside, ou seja, dos muros que ela pode erguer. E defende esses muros.

E como se explica, então, a atração que o pai também sente por Lucas, a ponto de mandar espancá-lo para repreendê-lo, e de, em seguida, beijar seu corpo lacerado? O pai (lembre-se de que Lucius também é pai, também carrega a marca da ordem em si) simplesmente

aceita e defende que haja muros, e pretende a existência de uma vida compartimentada: aos olhos da sociedade, a honra e a ordem; a salvo dos olhares, a volúpia, o sexo, a satisfação do desejo. Aqui se esclarece então a gradação: Lucas, aquele que parece conseguir viver num todo harmonioso, que aceita a linguagem para transcendê-la; Lucius, aquele que vive o conflito, que grita contra os muros da linguagem, na tentativa desesperada de derrubá-los; o pai, que aceita os muros, e simplesmente vive ora em um, ora em outro espaço. O último mantém, assim, o seu poder político-econômico e acata submissamente o poder devassador e irresistível dos impulsos, desistindo tranquilamente de nomeá-los ou de integrá-los à ordem, relegando assim o desejo erótico ao submundo da linguagem.

Revela-se assim a força da linguagem: produtora de mundos, responsável pela guarda de valores que podem manter ou revolucionar a sociedade, meio fundamental onde se esconde a ideologia. Manter uma linguagem, salvaguardar suas regras e seus conceitos, é perpetuar uma forma de organização social. Há, nesse sentido, uma referência à atividade de política de Chomsky, o lingüista: o estudioso das estruturas da linguagem é também o denunciante das estruturas de dominação do poder repressor.

Revela-se, por outro lado, o desgaste dessa forma de sociedade: o anseio de Lucas e de Lucius não é simplesmente pela liberação erótica, mas pela liberação do poder social. Não é à toa que Lucas é estudante de história e Lucius é partidário da esquerda política: há, por um lado, uma descrença nos padrões sociais constituídos historicamente e, por outro lado, uma incerteza na possibilidade de reconstituição de uma outra narrativa para uma outra sociedade: não é possível constituir uma ordem que atenda a todos. Lucas, expressão maior dis-

so, chega ao ponto da indiferença: busca um sentido sobretudo pessoal, uma busca pela salvação individual, ao que parece sabendo que tal salvação não valerá para os outros homens. O sentido de sua vida é apenas sua própria vida, a linguagem que ele busca é aquela que dará significado apenas para si próprio, e cada um dos outros que se debruce sobre seus próprios muros. Em síntese: o pai representa a defesa e a manutenção de uma meta-narrativa capitalista, que pretende ser capaz de dar ou negar significação e valor a todos os elementos do mundo, pessoas e coisas; Lucius representa a contestação dessa meta-narrativa; Lucas, a indiferença em relação a ela e a manifestação da impossibilidade de uma narrativa única que dê significado à vida de todos e a todas as coisas.

Um segundo ponto de contraste estabelecido pelo texto, conforme aludido acima, se dá entre Lucas e as mulheres da narrativa. A princípio, o leitor depara-se com uma sensação de extremo preconceito contra as mulheres: a referência às “fêmeas” no primeiro parágrafo do texto expande-se nas afirmações de Lucius e de seu pai: mulheres como o sexo submisso, subjugável: o homem se tornaria inferior quando assumisse, na relação sexual, o papel de “mulherzinha”; mulheres dissimuladas, que “aguçam” a carne “rinchando política e sabedoria” (p. 18), mas apenas para seduzirem o homem, “se abrindo famintas de sua dura vara” (p. 19). “Mulheres, finíssimas jovens mulheres, perfumadas lânguidas, transparências sombreando coxas, tetas, um olho na minha boca, outro no dinheiro do meu velho” (p. 19), diz Lucius.

O discurso de Lucius, nesse ponto, reflete o discurso de seu pai, e manifesta a postura patriarcalista da sociedade capitalista. Ao relacionar-se com outro homem, por outro lado, Lucius opõe-se às mulheres por não querer assemelhar-se a elas, por não admitir ocupar seu lugar, mesmo estando a desempenhar um papel sexual

que sente competir a elas. Na tentativa de afirmar sua masculinidade, Lucius afirma a inferioridade do gênero oposto, e com isso aumenta a separação entre os gêneros. O muro se torna ainda mais espesso. Na verdade, Lucius está apenas repetindo velhos preconceitos, que carrega na linguagem herdada de seu pai, e da qual não consegue ainda se livrar, a mesma utilizada pelos dois homens responsáveis pelo espancamento: “começa chupando minha pica enquanto o meu amigo te usa feito dona” (p. 23). Mais uma vez sente-se a ideologia de uma sociedade manifestar-se nos conceitos de uma língua: o uso pejorativo do termo “fêmea”, por exemplo, mesmo num contexto em que é exaltada a dor que elas sentem.

Lucas caminha em outra direção. Primeiro, por assumir livremente uma sensibilidade e uma beleza física geralmente reservadas às mulheres, na atribuição tradicional de papéis sociais. Depois, por defendê-las diante dos ataques de Lucius: “às vezes você fala como se tivesse raiva das mulheres” (p. 19), “na hora da cama ninguém faz discurso. nós também não” (p. 19), diz. O “nós também não” aproxima ambos do universo feminino, explicita o muro de linguagem e, ao mesmo tempo, minimiza-o. Por fim, Lucas é capaz de se relacionar indiferentemente com homens ou com mulheres, sem estabelecer uma distinção, aparentemente. Importa-se apenas em tentar o contato. Isso não significa que ele mantenha a distinção e que sinta desejo pelos dois sexos: o texto parece afirmar que ele tenta ignorar a separação entre os gêneros. Seus poemas, por exemplo, não fazem referência a um ou a outro sexo, exceto uma vez: “Sem conhecer a boca/ De homens e mulheres” (p. 27). A conjunção “e” aproxima os gêneros, não os alterna.

Lucas não é afeminado: “é sólido, crível, nada de angélico ou inefável” (p. 16), “a sombra da barba um remoto azul” (p. 15); tampouco é masculinizado: “trans-

lúcido Lucas” (p. 15), de “corpo luzente” (p. 17), “Tua macia rouquidão, igualzinha à rouquidão de uma sonhada mulher” (22). Se isso, por um lado, manifesta ambigüidade que o torna incógnito para os outros personagens, por outro, manifesta que ele parece situar-se numa zona onde as demarcações já estão sendo derrubadas. Os conceitos de masculino e feminino não se aplicam a ele, que já transpôs esses muros, e depara-se com outros, os da própria possibilidade de amar, de encontrar-se e ir de fato ao encontro de alguém, sem trazê-lo aos seus domínios, sem aprisioná-lo em seus conceitos.

A presença de Lucas denuncia os muros que a linguagem estabelece entre os gêneros, e a recusa em se adaptar a um grupo, a usar uma linguagem gay ou a defender os direitos dos homossexuais, por exemplo, além da atenuação da distinção entre homens e mulheres, indica a possibilidade de desfazer as diferenças tradicionalmente atribuídas aos gêneros sexuais. Não se trata, portanto, de valorizar o “diferente”, proteger uma “minorias” sexual, mas de recusar que tal diferença possa existir. O amor postulado por Lucas, assim como a infância perdida, na qual se fundamentam seus sonhos, recusa tal segregação. O contraste entre Lucas e as mulheres do texto, então, não indica um respeito e uma valorização das diferenças, mas a abolição das diferenças, pela superação desses muros.

Um terceiro ponto de contraste se dá entre Lucas e a multidão. Ao longo de todo o texto, ouvem-se vozes dispersas, cujos locutores não são indicados. Em muitos casos, o leitor reconhece a voz de Lucius, de sua filha, de seu pai, dos espancadores e do próprio Lucas; em outros, são vozes anônimas, das pessoas que estavam no enterro, de passantes da rua, de observadores: vozes que exprimem curiosidade e, sobretudo, explicitam a vigilância moral de uma sociedade que se escandaliza diante

daquilo que foge aos seus padrões. “Palavras que vêm de longe, evanescentes, mas tão nítidas como fulgentes estiletos, palavras de supostos éticos Humanos:/ Constrangedor Louco Demente/ Absurdo Intolerável” (p. 14). A voz de Lucius se distingue em parte destas outras vozes, mas não está, textualmente, separada delas. A única voz que se distingue de fato, em todo o texto, é a de Lucas, primeiro, e parcialmente, na carta-depoimento destinada a Lucius e, depois, completamente, nos poemas. Há, portanto, uma gradação e conseqüente polarização: da máxima indefinição discursiva à marcação precisa do lugar do discurso – a multidão e Lucas.

É arriscado falar aqui de polifonia narrativa. Os pseudo-personagens que compõem a multidão, mesmo aqueles que nela se distinguem em parte, como os membros da família de Lucius, não têm autonomia discursiva, e não representam, de forma distinta uns dos outros, uma visão de mundo ou um posicionamento diante dos fatos. Não há, entre as diversas vozes, nenhum tipo de diálogo, apenas a confusão de sussurros apenas pronunciados, não respondidos. Há uma impressão de que todas essas vozes unem-se em uma só, e a coletividade parece constituir ela própria uma única personagem, uma espécie de nuvem ideológica que paira sobre os indivíduos e determina suas opiniões e curiosidades. Há um princípio de diálogo com essa grande voz inquisidora e coerciva quando Lucas coloca-se diante da questão de ser ou não ser ético relacionar-se com o pai de sua namorada; a fuga operada pela sua atividade poética, contudo, voltada para os muros da linguagem, retira-o do debate, faz com que ele perceba nessas prescrições éticas coletivas um muro impossibilitador do contato. Muros que ele não pretende alterar nos outros antes de reconhecer os seus próprios, tarefa que lhe toma toda a esperança de vida. A voz coletiva, então, mais do que pluralidade discursiva, anuncia o

grande muro ideológico que perpassa as falas individuais, a base comum em que as diversas opiniões se fundamentam, o caráter sólido e indivisível de um muro conceitual que impede os indivíduos particulares de enxergarem horizontes mais amplos.

As identidades individuais ficam assim apagadas, e um grande organismo vivo, a linguagem e os preceitos que ela carrega, impõe-se aos indivíduos, determina-os. É possível, tendo constatado isso, buscar constituir uma identidade individual? Seria se houvesse possibilidade de subtrair-se à linguagem, ou de determiná-la, e não ser previamente determinado por ela. Mas não é possível pensar a linguagem senão a partir dos esquemas conceituais herdados, e dessa forma, estar ainda imerso neles, mesmo que tentando assumir frente a eles uma atitude mais ativa. Os muros são intensos demais, mas neles há posições diferentes. O que pode garantir uma pequena marca de identidade é a localização precisa em um lugar do discurso, um situar-se para, a partir daí, repensar a situação. Para Lucas, uma tarefa demasiado angustiosa, marcada mais pela utopia do que por possibilidades concretas. Melhor, então, recusar à busca de uma identidade, imergir finalmente no todo do sentido recusando um sentido particular para si, e a solução que encontra para isso é a morte.

Solução não satisfatória, e Lucius, após a morte de Lucas, insiste na soberania do sujeito diante do mundo que o condiciona. A experiência proporcionada pelo encontro com o “corpo luzente” de Lucas serve para Lucius como uma espécie de epifania: ao invés de tentar subtrair-se do mundo, de acatar a soberania dos muros, ele passa a questioná-los, a desfazer a ordem dos conceitos em busca de outras soluções, talvez contrárias àquelas que já estão dadas. “Beleza. O que era antes de ti a beleza para mim? O que era o nojo? Beleza...” (p. 17).

Segue a busca pela dissolução dos conceitos, pela comunhão dos contrários, pela dissolução da ordem em favor de uma liberdade sonhada. “Ético é descobrir-se inteiro livre como me sinto agora” (p. 18), diz Lucius. A ética, o lugar do discurso e os valores que o discurso carrega, podem sim, para Lucius, ser alterados, mesmo que apenas hipoteticamente, desde que haja coragem para opor-se à petrificação dos padrões. Uma luta constante contra os “cães de gelo” (p. 18), uma defesa do coração, a recriação de uma linguagem que seja primeiro expressão e possibilidade de sentir, e só a partir disso, necessidade de ordenar e classificar.

A voz de Lucius, afinal, é a que predomina na narrativa, como que indicando que a derrota não é final, de que é possível seguir buscando, por mais dolorosa que seja a busca. Entre um pólo, o da indefinição do senso comum, e outro, o da radicalização do sentido individual, a possibilidade de reorganizar a percepção, buscar saídas válidas a um tempo para o sujeito e para a sociedade de que ele faz parte, em cuja reorganização pode ele contribuir, mesmo que minimamente. “Onde os começos? Onde?” (p. 15): se não há clareza sobre como começar, há pelo menos a urgência de começar, e do caos pode-se escolher alguns pontos de apoio, e, embora não eliminando de vez os muros, é possível ao menos tentar redefinir o lugar onde eles se firmarão.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *A bela, a fera e a santa sem saia: ensaios sobre Hilda Hilst*. Vitória: GM, 2007.

HILST, Hilda. *Rútilo Nada; A obscena senhora D; Qadós*. Campinas: Pontes, 1993.

Recebido em 28/03/2010

Aprovado em 29/04/2010