UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

IVON RABÊLO RODRIGUES

ENTRE O ESCURO E A RUTILÂNCIA:
AS ARMADILHAS DE EROS E TANATOS EM DUAS NARRATIVAS DE HILDA HILST

CAMPINA GRANDE - PB
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

IVON RABÊLO RODRIGUES

ENTRE O ESCURO E A RUTILÂNCIA: AS ARMADILHAS DE EROS E TANATOS EM DUAS NARRATIVAS DE HILDA HILST

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre.

Orientadora:

Profª. Drª. ROSÂNGELA MARIA SOARES DE QUEIROZ

CAMPINA GRANDE - PB

2010

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

R696e Rodrigues, Ivon Rabelo.

Entre o escuro e a rutilância [manuscrito]: As armadilhas de Eros e Tanatos em duas narrativas de Hilda Hilst / Ivon Rabelo Rodrigues. – 2010.

95 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2010.

"Orientação: Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz, Departamento de Letras e Artes".

1. Literatura. 2. Intratextualidade. 3. Psicanálise. 4. Análise Literária. I. Título.

21. ed. CDD 801.95

IVON RABÊLO RODRIGUES

ENTRE O ESCURO E A RUTILÂNCIA:
AS ARMADILHAS DE EROS E TANATOS EM DUAS NARRATIVAS DE HILDA HILST

Aprovada em 05 / 04 / 2010

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Rosângela Maria Soares de Queiroz
Orientadora (UEPB)

Profª. Drª. Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega
Membro externo (UFCG)

Profª. Drª. Maria Goretti Ribeiro
Membro interno (UEPB)

à minha mãe,
Teresinha Rabêlo

às minhas irmãs,
Mônica, Juliana e Tetê

aos meus irmãos,
Ítalo, Ivinho e Tom

a meu pai,
Toinho Rodrigues
(*in memorian)*

AGRADECIMENTOS

De uma maneira larga, especial e intensa agradeço imensamente a três pessoas sem as quais nunca existiriam os estímulos que me motivam até hoje: Fábio Mafra, por suas longas sessões lúcidas de conversas reais e virtuais, sempre embaladas por cigarros e músicas; Micheliny Verunschk, pela honra de tê-la desde sempre como amiga distante, eu, discípulo e admirador ardoroso e declarado, nos instantes de elucubrações literárias e inquietações criadoras; Profª Drª Socorro Monteiro, pela astúcia em incentivar-me para que eu fosse além dos muros de qualquer academia e poder levá-la sempre, como ensinamento permitido.

De uma outra maneira, profunda mas não menos importante, quero agradecer a meus amigos: Flávio Magalhães, pelo companheirismo sempre precioso e agradável; Eliane Freire, por sua clara exatidão; Alessandra Melo, pelo intenso carinho mútuo e verdadeiro; César Amaral, pelas conversas sempre bem humoradas; Anaíde Siqueira, pela crença em mim; Ricardo Laranjeira, pela irmandade cúmplice em todo e qualquer instante; Felipe Sampaio, pelas epifanias e aporias dos nossos encontros deliciosos; Indira Freitas, pela eterna amizade; Raniel Quintans, pelas noites de escape e profusão de poesia; Nalva Lima, pela gostosa alegria de sempre abraçá-la.

De forma delicada e não menos amorosa, agradeço aos “falsos discípulos” que me permitem levá-los como meus para onde eu puder ir: Bruna Ranyere, com as complexidades para com a vida; Glauber Amaral, com a virtuosidade para com a Literatura; Marcelo Patu, com as inquietações para com o mundo; Daniel José, com a propensão para com o indefinível.

De forma severa e tão importante quanto a reverência pode ser, agradeço a todos os meus professores do Mestrado e, de um modo bem particular, à Profª Drª Rosângela Queiroz, cuja orientação sempre vasta e sem rastros de sisudez fez-me perceber a sabedoria que existe em seu método.

Você deveria não conhecê-la, você deveria tê-la encontrado por toda a parte ao mesmo tempo, num hotel, numa rua, num trem, num bar, num livro, num filme, em você mesmo, em você, em ti, ao léu do teu sexo ereto na noite clamando por um lugar onde se meter, onde se desvencilhar do choro que o enche. [...]

Talvez você consiga dela um prazer até então desconhecido para você, não sei. Tampouco sei se você percebe o rosnado surdo e distante do seu gozo através da sua respiração, através desse estertor dulcíssimo que vai e vem da boca ao ar de fora. Não creio. [...]

Você descobre que é ali, nela, que se fomenta a doença da morte, que é essa forma à tua frente desdobrada que se decreta a doença da morte. [...]

De toda a história você só retém certas palavras que ela disse durante o sono, essas palavras que dizem aquilo que você tem: Doença da morte.

Bem depressa você desiste, você já não a procura, nem na cidade, nem na noite, nem no dia.

Assim, no entanto, você pôde viver esse amor do único jeito que era lhe possível, perdendo-o antes que ele acontecesse.

***A Doença da Morte**,* Marguerite Duras
Tradução de Vadim Nikitin

RESUMO

Os contos *Lucas, Naim* (1977) e *Rútilo NADA* (1993), escritos pela paulista Hilda Hilst (1930-2004) são postos lado a lado a fim de articularem um conjunto de evidências flagrantes de uma distinção que fere o senso comum. Nesses textos, homens maduros se apaixonam por homens mais jovens e terminam aceitando com humilhação e morte brutais o preço pago pela recusa à moral instituída. Intentamos refletir em que medida a reação do ego à negação da paixão – e à consequente aceitação da pulsão autodestrutiva – interfere no comportamento dos personagens, enfocando o modo como a Psicanálise teoricamente recorta a *pulsão de morte*. A abordagem freudiana considera todo comportamento humano motivado pela fuga da dor e pela busca do prazer. Sigmund Freud (1856-1939) argumentou que essa relação é influenciada por energias inatas que pressionam o organismo para uma descarga, descrevendo duas delas como antagônicas: a pulsão de natureza sexual com tendência à preservação da vida (*Eros*) e o seu antagônico (*Tanatos*), uma pulsão que leva à segregação de tudo que é vivo. Ambas nunca agem de forma isolada, pois que estão sempre atuando em conjunto. Este trabalho possibilitou-nos conhecer os mecanismos pelos quais a instância autoral reelabora e atualiza o conceito de pulsão de vida em simetria às pulsões destrutivas. Através de uma linha procedimental de perspectiva comparada, utilizando pressupostos teóricos que revelam e priorizam a textualidade, evidenciaram-se as relações discursivas acerca das manifestações da Morte e do Amor como elementos temáticos dos textos aproximados. O alcance de nossa contribuição neste procedimento é premissa maior da *intratextualidade*: deflagramos o modo como determinadas temáticas aventadas em *Lucas, Naim* estão desdobradas e reconfiguradas em *Rútilo NADA*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Psicanálise; Homoerotismo; Comparatismo; Intratextualidade.

ABSTRACT

The short stories *Lucas, Naim* (1977) and *Rútilo NADA* (1993), written by Hilda Hilst (1930-2004) are placed side by side in order to articulate a set of glaring evidence of a distinction which violates common sense. In these texts, mature men fall in love for younger men and they accept humiliation and brutal death the price paid for refusing the moral up. We seek to think about the ego's reaction to the denial of passion – and the consequent acceptance of self-destructive instincts – and how does it affects the behavior of the characters, focusing on how psychoanalysis theoretically cut *the death instincts.* This approach considers all human behavior motivated by escape from pain and the pursuit of pleasure. Sigmund Freud (1856-1939) argued that this relationship is influenced by innate energy that overwhelm the body to a discharge, describing them as two antagonistic: the instinct of a sexual nature with a tendency to preservation of life *(Eros)* and its antagonist *(Thanatos)*, a instinct that leads to the segregation of all that is alive. Both never act in isolation, because they are always working together. This research enabled us to know the author's mechanisms that rework and update the concept of life instinct symmetry in the destructive instinct. Through a procedural line of comparative perspective, using theoretical assumptions that reveal and prioritize the textuality, it became evident relations discourse about the events of Death and Love as thematic elements of the texts approximated. The scope of our contribution in this procedure is the major premise of *intratextuality:* how we developed certain themes that are unfold in *Lucas, Naim* and reconfigured in *Rútilo NADA.*

KEYWORDS: Literature; Psychoanalysis; Homoeroticism; Comparatism; Intratextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 11

CAPÍTULO 1 – DOS ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS..... 14
1.1. O DUALISMO PULSIONAL E O PRINCÍPIO DO PRAZER..... 16
1.2. O MAL-ESTAR DA ENTROPIA CONTEMPORÂNEA..... 22

CAPÍTULO 2 – DA ANÁLISE..... 24
2.1. "ANTES DA SOMBRA": O CORTE BRUSCO E CERTEIRO..... 26
2.1.1 O pensamento moderno: autoextermínio e liberdade individual..... 28
2.1.2 A carta suicida em *Rútilo NADA*: "essa escura e finíssima senhora"..... 33
2.1.3 Da carne à caveira: o retorno à quiescência..... 38
2.2. A "LASCÍVIA LUMINOSA" EM *RÚTILO NADA*: CONFIGURAÇÕES DA CORPOREIDADE..... 40
2.2.1 "Escuros enigmas"..... 41
2.2.2 "Corpo luzente"..... 45
2.2.3 "Equívoca clausura"..... 48
2.3. "FULGENTES ESTILETES": TENSÕES HETEROSSEXISTAS EM *RÚTILO NADA*..... 54
2.3.1 (Des)enredo..... 56
2.3.2 Tensões..... 59
2.3.3 Percepções..... 62
2.4. O *CONSTRUCTO* INTRATEXTUAL: "JUNTURA DESABUSADA" ENTRE INTENÇÃO E AMBIVALÊNCIA..... 66
2.4.1 A antinarrativa *Lucas, Naim*..... 70
2.4.2 *Lucas, Naim* e *Rútilo NADA*: discursos em eflúvio..... 81
2.4.3 Refluxos hilstianos: Deus, Amor e Morte como "agentes da angústia"... 86

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 90

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 93

INTRODUÇÃO

Ao publicar obras em prosa de ficção durante o período de 1970 a 1997, a escritora paulista Hilda Hilst (1930 – 2004) foi considerada "inovadora" por renomados críticos literários como Leo Gilson Ribeiro, Anatol Rosenfeld e Nelly Novaes Coelho, dentre outros. Segundo a crítica especializada, diversos trabalhos da autora apresentam personagens caracterizados pela revolta e pela indignação, inseridos em contextos ficcionais em que se unem aspectos discrepantes da realidade.

Os contos *Lucas, Naim* (1977) e *Rútilo NADA* (1993) – textos eleitos como *corpus* de análise nesta pesquisa – são aqui postos lado a lado a fim de articularem um conjunto de evidências flagrantes de uma distinção que fere o senso comum da vida socialmente ajustada. Esses textos retratam homens maduros, casados e com filhos que, sem mais nem menos, apaixonam-se por homens muito mais jovens e, por conta dessa paixão tardia, terminam aceitando com humilhação e morte brutais o preço pago pela recusa à moral instituída.

Na presente pesquisa tivemos o cuidado de respeitar a aliança entre os dados de nossa percepção e as questões que os textos suscitam, para chegarmos a uma leitura coerente das obras. Entretanto procuramos alargar a perspectiva dessas constatações, para assim contornar o terreno movediço dos julgamentos morais.

É notório que a tarefa do crítico literário não é a de sentenciar uma obra ao esquecimento ou à aclamação, mas prover elementos para que os leitores, por si sós, decidam se ela é digna de uma coisa ou de outra.

Foi assumindo, portanto, tal posicionamento que desenvolvemos nosso estudo, tornando-se imprescindível perceber os elos mais firmes que unem as obras escolhidas.

Ao expor criações literárias que dialogam, de forma mais ou menos consciente ou intencional, com os impasses vinculados à contemporaneidade, nossa busca sondou, especialmente, os aspectos conflitantes justapostos nestas criações.

Nosso escopo foi, primeiramente, refletir em qual medida a reação do ego à negação da paixão – e à consequente aceitação da pulsão

autodestrutiva – interfere no comportamento dos personagens dos contos em análise, enfocando, precisamente, o modo como a Psicanálise teoricamente recorta a *pulsão de morte*.

Para tal reflexão, debruçamo-nos sobre alguns textos de Sigmund Freud, os quais tratam da controvertida noção do grupo de pulsões autodestrutivas denominadas *pulsões de morte*, detectadas em contrapartida à atividade do grupo de pulsões sexuais e de autoconservação designadas pelo termo *Eros*.

Tomada como teoria que visa explanar e interpretar a Literatura, reconhecidos seus limites como método coadjuvante de investigação e desvendamento do fenômeno literário, a Psicanálise tem ajudado a compreender que a pluralidade de elementos de ricos sentidos presentes na obra literária, mesmo que submersos, podem ser desventrados, sendo reconstruídos na interação entre o escrito e quem o lê.

Gostamos ou não de certos trechos da linguagem literária não apenas devido a mecanismos de fascinação e identificação – ativados conscientemente ou não – arrolados como operantes no contrato entre produção e recepção das obras, mas também devido a certos problemas de valoração e prazer que "parecem situar-se no ponto em que se juntam a psicanálise, a linguística e a ideologia" (EAGLETON, 2003, p. 265).

Ponto este em que o sentido é compreendido como alteridade, construída na articulação com o outro, em um paralelismo entre os processos de elaboração onírica e os de elaboração artística.

Aliada a essa questão, pareceu-nos contundente uma investigação que tivesse por fio condutor a análise do modo como se estabelecem os liames entre a atividade pulsional do aparelho psíquico e a relação indivíduo-mundo.

Além das pesquisas realizadas acerca da produção científica de Freud, estabelecida em seu manancial de contribuições conceituais, foi necessário nos munirmos de outras fontes de investigação.

Como bem o fizemos, ao escolher Elisabeth Roudinesco para contextualizar as contribuições freudianas em face aos contrapontos culturais projetados neste novo milênio. Como nossos principais mediadores neste diálogo, trouxemos as contribuições dos pressupostos teóricos de Zygmunt Bauman e Pierre Bourdieu.

O primeiro, por suas ponderações acerca da observação das relações intersubjetivas configuradas na contemporaneidade.

O segundo, pelas investigações sociológicas que evocam interações conflituosas entre sujeitos e posições axiológicas – interações nas quais a incorporação de determinadas estruturas sociais pelos agentes individuais influem em seus modos de sentir, pensar e agir.

Ao explorar e explicitar o ideário subjetivo que subjaz a uma ideologia cujos mecanismos dominantes conseguem impor uma hegemonia silenciosa a grupos minoritários, intentamos constatar que tal silêncio atua sobre todas as instâncias de organização das sociedades e sobre todos os agentes sociais.

Subsequentemente, atentamos para o argumento levantado pelo organizador das obras completas de Hilda Hilst publicadas pela Editora Globo, em nota introdutória ao volume *Rútilos*, de 2003. Alcir Pécora, professor de Teoria Literária na UNICAMP, ao preparar o plano de edição do referido volume, argumentou haver um "diálogo continuado" evidente entre as narrativas com as personagens de nome "Lucas" e seus derivados, a saber, os contos *Lucas, Naim* e *Rútilo NADA*.

Encontra-se nesta nota o argumento ideal para apresentarmos, condensada na parte final deste trabalho, uma proposta de aproximação dessas narrativas quanto ao enredo, à técnica narrativa, à caracterização dos personagens e ao apelo ao leitor.

Através de uma linha procedimental de perspectiva comparada, utilizando pressupostos teóricos que revelam e priorizam a textualidade (escrita e oralizada), evidenciaram-se as relações discursivas acerca das manifestações da Morte e do Amor como elementos temáticos nos textos aproximados.

Naturalmente, as perspectivas teóricas citadas até aqui não nos acompanham desancoradas. Todas estão atreladas a diversos suportes, de interpretação ou de informação, cuja presença julgamos enriquecedora para uma leitura analítica, tornando possível imprimir, ao trabalho, sentidos potencializáveis por todo o lastro teórico.

CAPÍTULO 1 –
DOS ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Na oposição se completam
os arcanjos contrários
sendo a mesma existência
em dois sentidos.

(Um, severo e nítido
na negação pura
de seu ser. O outro
em adoração firmado.)

Não se contemplam e se sabem
um mesmo enigma cindido
combatem-se, mas abraçando-se
na unidade da essência.

Interfecundam-se no mesmo
bloco de ser e de silêncio
coluna viva em que a memória
cindiu-se em dois horizontes.

(Sim e não no mesmo
abismo do espírito.)

Oposição, Orides Fontela

1.1. O DUALISMO PULSIONAL E O PRINCÍPIO DO PRAZER

A teoria freudiana considera que todo comportamento humano é motivado pela fuga da dor e pela busca do prazer. Somos dominados por um desejo de satisfação e uma aversão a qualquer coisa que o possa frustrar.

Especialmente interessado na dinâmica das partes do aparelho psíquico, Sigmund Freud (1856-1939) argumentou que essa relação é influenciada por fatores ou energias inatas que pressionam o organismo para uma descarga: as *pulsões*[1], descrevendo duas delas como antagônicas, as quais teriam vital importância no desenvolvimento de seus estudos psicanalíticos.

A pulsão de natureza sexual, com tendência à preservação da vida – denominada por ele de *Eros* – e o seu antagônico (*Tanatos*), uma pulsão que levaria à segregação de tudo o que é vivo, à destruição, à morte. Ambas as pulsões nunca agem de forma isolada, pois que estão sempre trabalhando em conjunto.

De acordo com Laplanche & Pontalis (2004), a concepção freudiana da pulsão conduz a uma explosão da noção clássica de *instinto*, em direção oposta, pois que ela se liga na história do sujeito a representantes que especificam o objeto e o modo de satisfação: a pressão interna, de inicio indeterminada, sofrerá um destino que a marcará com traços altamente individualizados.

Inicialmente Freud considerou que todas as pulsões seriam ou de origem sexual ou que atuariam no sentido da autopreservação; posteriormente, introduziu o conceito das *pulsões de morte*, que atuariam no sentido contrário ao das pulsões de preservação da vida.

A noção de *pulsão de morte* permitiu, no plano clínico, explicar como um sujeito se coloca, inconscientemente e de maneira repetitiva, em situações dolorosas, extremas ou traumatizantes, que reatualizam para ele experiências vividas anteriormente.

---

[1] Termo esse cuja significação, aqui, assim adotamos: "Ao lado das excitações externas a que o indivíduo pode fugir ou de que pode proteger-se, existem fontes internas portadoras constantes de um *afluxo de excitação a que o organismo não pode escapar* e que é o fator propulsor do funcionamento do aparelho psíquico" (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004, p. 395, grifo nosso).

Eros é a força que constrói, a energia sexual que está encerrada em uma trágica contradição com Tanatos, o impulso de morte. Lutamos para avançar e somos constantemente compelidos para trás, buscando retornar a um estado anterior à nossa própria consciência, “um estado inicial de que a entidade viva [...] se afastou e ao qual se esforça por retornar através dos tortuosos caminhos ao longo dos quais seu desenvolvimento conduz” (FREUD, 1995a, p. 25).

O objetivo final da vida é a morte, um retorno àquele afortunado estado inanimado, onde o ego não pode ser atingido:

> A tendência dominante da vida mental e, talvez, da vida nervosa em geral, é o esforço para reduzir, para manter constante ou para remover a tensão interna devida aos estímulos (o ‘princípio do Nirvana’, para tomar de empréstimo uma expressão de Barbara Low [1920, 73]), tendência que encontra expressão no princípio de prazer, e o reconhecimento desse fato constitui uma de nossas mais fortes razões para acreditar na existência dos instintos de morte. (FREUD, 1995a, p. 36)

É o desejo de voltar a um lugar onde não podemos ser atingidos, o desejo de “retorno à quiescência do mundo inorgânico” (FREUD, 1995a, p. 40), à existência que antecedeu toda a vida inconsciente e que nos leva a lutar para que possamos avançar: nossas inquietudes são servas do impulso de morte.

O recurso ao inconsciente permite ressuscitar uma imagem da razão e partir novamente para a conquista de uma *outra* racionalidade; de acordo com Roudinesco (2000, p. 121), uma modalidade definitiva do irracional (o *irracional especulativo*) que surgiu na hipótese da *pulsão de morte*, transformando por completo o sistema de pensamento psicanalítico, conduzindo-o a outras inovações.

Para Roudinesco (2000, p. 129), se Freud não houvesse inventado a *pulsão de morte*, por certo ficaríamos privados de uma representação trágica dos desafios históricos que a consciência moderna tem de enfrentar.

Da mesma forma que, sem a reinterpretação do papel de personagens fictícios nas narrativas fundadoras como, por exemplo, Édipo e Hamlet, não existiria um modelo universal do funcionamento psíquico.

O dualismo pulsional – introduzido em *Além do Princípio de Prazer* (1920) – contrapõe pulsões de vida e pulsões de morte e modifica a função e a

situação das pulsões em um conflito: os dois grandes grupos de pulsões são propostos não tanto como motivações concretas do próprio funcionamento do organismo, mas sobretudo como princípios fundamentais que, em última análise, regulam a atividade deste.

Nesse texto, Freud postulou que todo ser humano precisa sofrer repressão daquilo que ele chamou de *princípio de prazer*, em favor do *princípio de realidade*, afirmando que há ocasiões em que nos sentimos dispostos a abrir mão da satisfação.

Segundo o médico vienense, renunciamos a um prazer imediato e procuramos a satisfação através de desvios e adiamentos, em função das condições impostas pelo mundo exterior, convictos de que iremos recuperá-lo adiante, talvez intensificado:

> Sabemos que o princípio de prazer é próprio de um método primário de funcionamento por parte do aparelho mental, mas que, do ponto de vista da autopreservação do organismo entre as dificuldades do mundo externo, ele é, desde o início, ineficaz e até mesmo altamente perigoso. Sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio de prazer é substituído pelo *princípio de realidade*. Esse último princípio não abandona a intenção de fundamentalmente obter prazer; não obstante, exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la, e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer. (FREUD, 1995a, p. 6)

Para alguns de nós, a repressão pode se tornar excessiva e nos transformar em doentes, sendo esta forma de enfermidade conhecida como *neurose*.

Uma maneira pela qual podemos enfrentar os desejos que temos condições de satisfazer é “sublimando-os”, ou seja, dirigindo-os para atividades que encontrariam seu elemento propulsor na força da pulsão sexual.

Essas atividades “pressupõem a existência e a dominação do princípio de prazer; não fornecem provas do funcionamento de tendências *além* do princípio de prazer, ou seja, de tendências mais primitivas do que ele e dele independentes” (FREUD, 1995a, p. 11), embora sejam atividades realizadas com uma finalidade de maior valor social.

O desejo é estimulado por aquilo que não possuímos totalmente, e esta é uma fonte de satisfação. Entretanto se nunca pudéssemos nos sentir satisfeitos, nossa excitação poderia se tornar intolerável e se transformar em

desprazer, sendo por isso que devemos nos certificar de que o objetivo será finalmente alcançado.

Os objetos perdidos, por exemplo, são causa da ansiedade para nós, simbolizando certas perdas inconscientes mais profundas, e é sempre um prazer vê-los de volta, seguros:

> Alcançamos sucesso em explicar o penoso distúrbio da melancolia supondo [naqueles que dele sofrem] que um objeto que fora perdido foi instalado novamente dentro do ego, isto é, que uma catexia[2] do objeto foi substituída por uma identificação. [...] esse tipo de substituição tem grande parte na determinação da forma tomada pelo ego, e efetua uma contribuição essencial no sentido da construção do que é chamado de seu 'caráter'. [...] as catexias do objeto procedem do id[3], o qual sente as tendências eróticas como necessidades. O ego, que inicialmente ainda é fraco, dá-se conta das catexias do objeto, e sujeita-se a elas ou tenta desviá-las pelo processo de repressão. (FREUD, 1995c, p. 17)

Vivemos em um complexo social no qual somos compelidos à busca de uma satisfação imediata; mas por outro lado, esse complexo impõe aos grandes segmentos da sociedade o adiamento interminável dessa satisfação.

As camadas econômica, política e cultural da vida social tornam-se abarrotadas de mercadorias e imagens atraentes, enquanto as relações sexuais entre os sujeitos – consideradas, de acordo com Freud (1995d), ponto suficientemente central para constituírem um *componente* de todas as nossas atividades – tornam-se enfermas e perturbadas.

Se o termo "sujeito" tem algum sentido, a subjetividade não é mensurável nem quantificável: ela é a prova, ao mesmo tempo visível e invisível, consciente e inconsciente, pela qual se afirma a essência da experiência humana. Dando a si mesmo a ilusão de uma liberdade irrestrita, de uma independência sem desejo e de uma historicidade sem história, o homem de hoje transformou-se no contrário de um sujeito.

Em um estudo comprometido com seu alto valor literário, à procura de uma explicação para o comportamento do homem diante da morte na

---

[2] Segundo Houaiss (2007) em seu *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 2.0.1*, a definição de *catexia* engloba a "concentração de todas as energias mentais sobre uma representação bem precisa", na forma de um conteúdo próprio da memória, relacionando "uma seqüência de pensamentos ou encadeamento de atos" vinculados ao objeto.

[3] O *id* seria a instância dos processos primitivos do pensamento, o pólo pulsional da personalidade, responsável pelas demandas mais "perversas", constituindo o reservatório das pulsões.

sociedade cristã ocidental, sob os pontos de vista histórico e sociológico, o francês Philippe Ariès nos informa que "os sociólogos de hoje aplicam à morte e à proibição de falar nela o exemplo dado por Freud a respeito do sexo e de seus interditos" (ARIÈS, 2003, p. 229).

Freud declarara muitas vezes que, em psicanálise, tudo o que se pode postular a respeito do sexo é que existe uma *energia sexual* (libido), impedindo o termo *sexualidade* de designar apenas as atividades e o prazer que dependem do funcionamento da aparelhagem genital (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004).

Não surpreende, portanto, que a infelicidade que fingimos exorcizar, conforme Roudinesco (2000, p. 17), retorne de maneira fulminante no campo das relações sociais e afetivas: recurso ao irracional, culto das pequenas diferenças, valorização do vazio e da estupidez, etc.

Desta forma, a questão da rivalidade e da agressão, nesta sociedade, torna-se uma possibilidade crescente de autodestruição, sendo o impulso de morte legitimado como estratégia de uma insatisfação cuja perspectiva é sofregamente a de uma existência duradoura, a suplantar a vida útil de nossos corpos.

Os tabus, as leis e os costumes associados à estrutura econômica da sociedade influenciam a liberdade sexual dos homens e mulheres. A solução para tal conflito seria a sublimação instintiva, tal como a descreve Freud em trechos significativos que aqui transcrevemos d'*O Mal Estar na Civilização* (1929):

> Já que o homem não dispõe de quantidades ilimitadas de energia psíquica, tem de realizar suas tarefas efetuando uma distribuição conveniente de sua libido[4]. [...] a civilização está obedecendo às leis da necessidade econômica, visto que uma grande quantidade da energia psíquica que ela utiliza para seus próprios fins tem de ser retirada da sexualidade. (FREUD, 1995d, p. 66-67)

---

[4] "O termo 'libido' significa em latim vontade, desejo. [...] A libido sempre se afirma mais como um conceito *quantitativo*: '... permite medir os processos e as transformações no domínio da excitação sexual'. 'A sua produção, o seu aumento e a sua diminuição, a sua repartição e o seu deslocamento deveriam fornecer-nos meios de explicar os fenômenos psicossexuais.' [...] 'Libido é uma expressão tirada da teoria da afetividade. Chamamos assim à energia, considerada como uma grandeza quantitativa – embora não seja efetivamente mensurável –, das pulsões que se referem a tudo o que podemos incluir sob o nome de amor.'" (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004, p. 266)

Partindo da assertiva ditatorial de que “deve haver” um tipo único de vida sexual para todos, as diferenças inatas ou adquiridas na constituição sexual dos seres humanos são relegadas ao prejuízo.

Ao sustentar em alicerces insólitos a convicção de que a vida das pessoas civilizadas de hoje não dá lugar para o amor natural e simples de dois seres humanos, restringe-se o próprio amor genital heterossexual a formas de relacionamentos baseados em indissolúveis vínculos, limitadores e únicos, calcados na legitimidade e na monogamia destes.

Assim, são excluídas possibilidades de contatos múltiplos que cerceiam o gozo sexual, levando-nos à sensação de que “não se trata apenas da pressão da civilização, mas de algo da natureza da própria função que nos nega satisfação completa e nos incita a outros caminhos” (FREUD, 1995d, p. 67), dando-nos a pura impressão de estarmos com nossa vida sexual em pleno “processo de involução enquanto função” (FREUD, 1995d, p. 67).

1.2. O MAL-ESTAR DA ENTROPIA CONTEMPORÂNEA

Nosso tempo, de acordo com Zygmunt Bauman (1998; 2004), é movido, sobretudo, pela "liquidez" e não mais pelo valor dos bens de raiz, como a terra, por exemplo. Para o autor, o que mudou foi a modernidade *sólida*, que cessa de existir e em seu lugar surge a modernidade *líquida*.

O autor define "modernidade líquida" como um momento em que a sociabilidade humana experimenta uma transformação que pode ser sintetizada nos seguintes processos: os valores morais se enfraquecem em sua coerência, as religiões se misturam e se dividem, as instituições tentam tornar-se cada vez mais "leves".

Cada vez menos comprometidas com acordos ou contratos de longa duração, as relações afetivas fogem de compromissos duradouros ou, pior ainda, irrevogáveis: subsiste o divórcio e a iminente apartação total entre poder e política.

Na modernidade líquida, tudo é volátil, tudo remete à fluidez das coisas que nos envolvem na contemporaneidade: as relações humanas não são mais tangíveis e a vida em conjunto, familiar, de casais, de grupos de amigos, de afinidades políticas e assim por diante, perde consistência e estabilidade, sendo a estratégia de vida pós-moderna não se fixar, de preferência *mimetizar-se*.

Correr risco é a palavra de ordem da pós-modernidade. Segurança é sinônimo de rotina, elemento banido do mundo fragmentado, desinstitucionalizado e dominado pelo subjetivismo, onde perambulam "turistas e vagabundos, heróis e vítimas da pós-modernidade" (BAUMAN, 1998, p. 106).

A civilização – a ordem imposta a uma humanidade naturalmente desordenada – é um compromisso, uma troca continuamente reclamada e para sempre instigada a se renegociar.

> É sob esse título [*O mal-estar na civilização*] que o provocador desafio de Freud ao folclore da modernidade penetrou em nossa consciência coletiva e, afinal, modelou o nosso pensamento a propósito das conseqüências – intencionais ou não-intencionais – da aventura moderna. (BAUMAN, 1998, p. 7)

Em sua introdução a *O Mal-estar da Pós-Modernidade*, Bauman (1998) utiliza-se de assertivas freudianas para açoitar o "excesso de ordem" em detrimento de sua inseparável companheira, a "escassez de liberdade", determinando que, dentre outros fatores, especialmente a civilização (leia-se, em referência a Freud, a *modernidade*) "impõe grandes sacrifícios" à sexualidade e agressividade do homem.

"A civilização se constrói sobre uma renúncia ao instinto", onde "o anseio de liberdade, portanto, é dirigido contra formas e exigências particulares da civilização ou contra a civilização como um todo" (FREUD *apud* BAUMAN, 1998, p. 8).

No mundo fortemente individualista que habitamos, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência (BAUMAN, 2004) e provavelmente por isso encontram-se no centro das atenções de todos.

A novidade é que a subjetividade dos "líquidos" modernos e o discurso social que a ela corresponde esperam que os relacionamentos amorosos atendam às mais contraditórias expectativas: satisfação sem opressão, felicidade sem momentos difíceis, exclusividade com liberdade, enfim, ganho sem nenhuma perda:

> Todo amor empenha-se em subjugar, mas quando triunfa encontra a derradeira derrota. Todo amor luta para enterrar as fontes de sua precariedade e incerteza, mas, se obtém êxito, logo começa a se enfraquecer – e definhar. Eros é possuído pelo fantasma de Tanatos [...]. O amor poder ser, e freqüentemente é, tão atemorizante quanto a morte. Só que ele encobre essa verdade com a comoção do desejo e do excitamento. [...] As promessas do amor são, via de regra, menos ambíguas do que suas dádivas. Assim, a tentação de apaixonar-se é grande e poderosa, mas também o é a atração de escapar. (BAUMAN, 2004, p. 22-23)

Uma das razões pelas quais Freud nos faz estar atentos à investigação da dinâmica do prazer e do desprazer é a necessidade de sabermos qual o volume de repressão e de adiamento da satisfação um indivíduo pode tolerar, como o desejo pode ser desviado de finalidades que consideramos dignas para outras finalidades que possam degradá-lo, como os indivíduos concordam por vezes em tolerar a opressão e a indignidade e em que pontos essa submissão pode falhar (cf. EAGLETON, 2003).

CAPÍTULO 2 –
DA ANÁLISE

Porque não tinha tempo para a Morte
Ela gentil veio buscar-me –
A Carruagem só levou nós Duas –
E a Imortalidade.

Fomos sem pressa – a Morte não tem pressa
E por dever de Cortesia
Eu tinha posto o meu Lazer de lado
E o Afã do dia-a-dia.

Passamos pela Escola onde as Crianças
Brincavam no Recreio –
Pelos Campos de Grãos que nos olhavam –
Pelo Sol a esconder-se –

Ou talvez era o Sol que nos passava –
De frio já tremia o Orvalho –
Era uma renda fina meu Vestido –
Tule – meu Agasalho –

Paramos junto de uma Casa que era
Como um monturo ali no Solo –
O telhado já quase não se via –
A Cornija – no Solo –

Desde então – já faz séculos – e eu acho
Mais longo o Dia – na verdade –
Que as Caras dos Cavalos nos guiavam
Para a Eternidade –

Emily Dickinson
Tradução de José Lira

2.1. “ANTES DA SOMBRA”: O CORTE BRUSCO E CERTEIRO

Ao longo da história, o homem sempre manteve um intenso respeito em relação aos corpos das pessoas mortas. Desde os antigos egípcios politeístas, a morte era considerada não o fim da própria vida, mas apenas uma passagem para outra etapa.

Ela apenas era responsável pela separação entre a alma e o seu “invólucro de carne”, citando uma pertinente metáfora utilizada por Hilda Hilst.

Se os devidos cuidados fossem tomados com o corpo, após a morte física, se o corpo se encontrasse no túmulo e todos os rituais funerários fossem seguidos à risca, então a pessoa poderia almejar a vida eterna.

Segundo Ferri (2008b, p. 56), valia quase tudo para conquistar o seu espaço no chamado outro mundo, onde se obteria, finalmente, a tão desejada vida eterna. Por isso, os rituais funerários e o respeito em relação aos mortos que tinham esse povo são tão conhecidos no Ocidente.

Os deuses tinham papel fundamental na passagem dos homens para o outro mundo, o chamado mundo subterrâneo, no qual, finalmente, realizariam o seu grande desejo.

Na verdade, os egípcios dispunham de muitas fontes de informação em se tratando de morte e eternidade, pois este assunto permeava toda a vida cultural, política e religiosa do Egito Antigo.

Embora tenham se desenvolvido ao mesmo tempo em que outras importantes civilizações ocidentais e orientais o fizeram, os gregos antigos forjaram uma visão também bastante original da temática da morte.

Essa visão era apoiada na fantasia em torno dos mitos, sendo Hades a entidade imortal suprema que dominava o mundo subterrâneo. Sombrio e sinistro, esse deus dos mortos raramente visitava a Terra e possuía um capacete ou elmo que tornava qualquer um invisível.

De seu séquito, destacava-se Hermes, o mensageiro de vários deuses que guiava as almas dos mortos para o mundo subterrâneo e que também estava associado com a transmissão dos sonhos aos mortais. Hermes era representado por um jovem bonito, de porte atlético, com sandálias e capacete alados e venerado por sua astúcia e sagacidade (cf. FERRI, 2008a, p. 67).

Porém a perspectiva de morte para os gregos era como um corte, brusco e certeiro, um espetáculo cujo ato crucial consistia em que “todos deverão retirar-se da vida” (BRANDÃO, 1996 *in* LUCIANO, 1996, p. 30), sendo este o fato mais característico da natureza humana, em sua própria constituição de raça mortal, em posição diametralmente oposta à natureza divina que era marcada pela imortalidade.

Semelhante aos egípcios, os gregos elaboraram um conceito acerca da morte que implicaria, embora o depauperamento, não uma perda, mas sim o distanciamento para que se pudesse elaborar uma visão crítica e precisa em relação à vida.

Em alguns autores, como Luciano de Samósata, que viveu no século II d. C., vê-se claramente defendida a idéia de que mais vantajoso, para a raça humana, seria o estado de absoluta falta de necessidades que só se encontra na morte, ao invés de gozar dos prazeres da vida.

Na Idade Média, o pensamento de Santo Agostinho (354-430 d. C.) foi basilar na orientação da visão do homem medieval sobre a relação entre a vida na fé cristã e a concepção da morte para a natureza humana em sua racionalidade. Ele reconhecia a importância do conhecimento, mas entendia que a fé em Cristo vinha restaurar a condição “decaída” da razão humana; assim sendo, aquela era bem mais importante do que esta última.

Agostinho afirmava que “embora a alma, de fato, seja imortal, também ela tem, porém, a sua própria morte” (AGOSTINHO, 2000, p. 1159), interpretação essa feita de acordo com os conhecimentos disponíveis, em sua época, sobre o mundo natural.

Ele defendeu a ideia de uma “segunda morte”, quando a alma, sem Deus, havia também abandonado o corpo através do ato da morte. De acordo com Agostinho (2000, p. 1159), a força da separação corpo-alma pela morte produz um sentimento de repulsa que se estende até a extinção da sensibilidade que havia como resultante da união antes existente.

A interrogação sobre o que acontece, especialmente com os humanos, durante e após a morte (ou o que acontece "uma vez morto", se pensarmos na morte como um estado permanente) é uma questão bastante frequente na mente humana.

2.1.1 O pensamento moderno: autoextermínio e liberdade individual

Morte, óbito ou falecimento são termos que podem referir-se tanto ao término da vida de um organismo como ao estado desse organismo depois do evento. A morte é o fenômeno natural que mais se tem discutido tanto em Religião quanto em Ciência ou em Filosofia, gerando opiniões diversas.

O homem, desde o início dos tempos, a tem caracterizado com misticismo, magia, mistério, segredo, tabu, aversão e sobriedade, sendo as alegorias muito comuns ao referir-se ao fato da morte como, por exemplo, a foice, a cor negra, o túnel com luminosidade ao fundo, etc.

A contemplação humana da morte é uma motivação importante para o desenvolvimento de sistemas de crenças e religiões organizadas. Tais questões e diversas crenças vêm de longa data e acreditar numa vida após a morte é algo comum e antigo, como já vimos na introdução a este capítulo.

Para muitos, crenças e informações sobre a vida após a morte são uma consolação ou, no extremo oposto, uma covardia em relação à morte de um ser amado ou à prospecção da sua própria morte. Por outro lado, o medo do insólito e do incognoscível ou de outras consequências negativas podem tornar a morte algo mais temido.

Existem numerosos estudos sobre a morte, abordando vários aspectos: situação social, psicológica, religiosa, racial, intelectual etc. Mas nenhuma pesquisa procurou investigar os conceitos ou as idéias que os suicidas tinham sobre a morte.

Suicídio é um ato que consiste em interromper, intencionalmente, o fluxo da própria vida; é a atitude deliberada de autoextermínio, podendo ser precipitada, entre outros fatores, por um elevado grau de sofrimento, que tanto pode ser verdadeiro ou ter sua origem em algum transtorno psíquico, como a psicose[5], a depressão ou outro transtorno afetivo (cf. CASSORLA, 2005, p. 14).

---

[5] Segundo Laplanche & Pontalis (2004, p. 392), o aparecimento do termo *psicose* no século XIX vem pontuar uma evolução que levou à constituição de um domínio autônomo das doenças mentais, distintas não só das doenças do cérebro ou dos nervos – doenças do corpo – mas também distintas daquilo que uma tradição filosófica milenar considerava "doenças da alma" (o erro e o pecado). Nas definições correntes vemos muitas vezes figurarem como critérios de caracterização sintomática "a incapacidade de adaptação social, [...] a perturbação da capacidade de comunicação, a ausência de consciência do estado mórbido, a perda de contato com a realidade, o caráter não compreensível das perturbações, [...] as alterações mais ou menos profundas e irreversíveis do ego".

Para os estudiosos, ninguém resolve por fim à vida porque prefere, pura e simplesmente, optar filosoficamente pela morte. De certa maneira, os estudos sempre tendem a "sociologizar" o suicídio, explicando-o mecanicamente como resultado de desajustes sociais; em seguida, "psicologiza-se" o indivíduo suicida, apresentando-o como doente, pecador ou covarde (CHIAVENATO, 1998, p. 69).

Uma ampla gama da sociedade trata o assunto sob o véu do tabu, um tema sobre o qual se devem evitar maiores aprofundamentos teóricos ou acaloradas discussões, pois que, não estando conscientemente preparado para tal "revelação", o indivíduo sufoca, atemorizado, naquilo que Roudinesco (2000) aponta como "barbárie da biopolítica", submissão em que ele sente-se desconfortavelmente tragado pelo sistema que guia seu pensamento.

As reações ao suicídio variam de cultura para cultura. O ato é considerado um pecado em muitas religiões e um crime em algumas legislações. Por outro lado, algumas culturas veem tal ato como uma maneira honrosa de escapar a situações vergonhosas ou desesperadoras, como no caso do *seppuku*[6] japonês, geralmente usado para limpar o nome da família na sociedade.

As pessoas que tentam o suicídio, com sucesso ou sem ele, deixam geralmente um bilhete ou uma carta para explicar tal ato, o que comprova que o suicídio é, de uma maneira geral, um ato premeditado. Suas causas psíquicas ainda permanecem desconhecidas, mas está associado principalmente a quadros depressivos.

Como ex-neurologista, Freud fez sua primeira incursão na psiquiatria com a *histeria*, enfermidade que muitos estudiosos do ramo consideram

---

[6] *Seppuku* é uma parte chave do *Bushido*, o código dos guerreiros samurais, no qual o termo é formalizado para definir o ritual suicida chamado popularmente de *harakiri* (literalmente, "cortar a barriga" ou "cortar o estômago"). Era um feito de bravura, admirado em um samurai que sabia haver sido derrotado, caído em desgraça ou mortalmente ferido. Significava que ele poderia terminar seus dias com os seus erros apagados e sua reputação não apenas intacta como engrandecida. O samurai banhava-se para purificar seu corpo e a sua alma. Então deveria ajoelhar-se e enfiar um punhal na barriga, no lado esquerdo, e cortá-la até o lado direito deixando assim as vísceras expostas para mostrar sua pureza de caráter e no fim puxar a lâmina para cima. O corte do abdômen liberava o espírito do samurai da forma mais dramática, sendo uma forma extremamente dolorosa e desagradável de morrer, e algumas vezes o samurai que o fazia pedia a um companheiro leal que fosse seu assistente e lhe cortasse a cabeça antes que esta pendesse ou que demonstrasse agonia, o que seria considerado uma desonra tanto para o que cometeu *seppuku* quanto para o assistente, conforme a *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Seppuku. Acesso em 23/09/09.

praticamente extinta no mundo acidental. O que existe hoje no Ocidente, em vez da histeria, é a depressão e a angústia, que dominam a subjetividade contemporânea.

Porém, não há nada de especificamente psicanalítico na idéia de depressão. Na verdade, pode-se afirmar que a depressão, na forma como a concebemos hoje, é produto tanto da influência sutil da indústria farmacêutica no modo como encaramos a nossa vida emocional quanto da medicina psicológica.

Segundo Roudinesco (2000), quer se trate de angústia, agitação, melancolia ou simples ansiedade, é preciso, inicialmente, tratar o traço visível da doença, depois suprimi-lo e, por fim, investigar as diretrizes de sua causa de maneira a orientar o paciente para uma posição cada vez menos conflituosa. Os fabricantes de antidepressivos fazem questão de que a aflição seja entendida como depressão para criar a necessidade dos seus produtos.

Em alguns casos, no desejo de morrer não há desprezo pela vida, mas desprendimento: absolutamente nenhuma relação com o suicídio, pois, este sim, às vezes implica desprezo pela vida.

Mas como é difícil compreender globalmente os atos autodestrutivos, ficamos com a certeza de que eles são, na mais remota clareza, dezenas ou centenas de variáveis que se interpenetram e interferem umas nas outras e em cada indivíduo suicida, de maneiras diferentes.

Assim como os teólogos desenvolveram um pensamento religioso a partir do estudo da morte, alguns sociólogos criaram teorias a partir do suicídio. O pioneiro deles, Émile Durkheim (1859-1917) em seu texto *O Suicídio* (1897), tentou demonstrar que as causas do autoextermínio têm fundamento social, e não individual.

O fato social é experimentado pelo indivíduo como uma realidade independente que ele não criou e não pode rejeitar, como as regras morais, leis, costumes, rituais e práticas burocráticas, dentre outras (cf. DURKHEIM, 2008).

O sociólogo francês pensava que o aumento dos suicídios, dentre outras causas complexas, envolvendo o indivíduo e a sociedade, estava relacionado com a falência do Estado, da Igreja e da família que, segundo

Bauman (2005), foram, anteriormente, três pilares importantes na “constituição da identidade” das pessoas.

Durkheim (2008) descreveu três tipos de suicídio: o “egoísta”, em que o indivíduo se afasta dos seres humanos; o “altruísta”, ocasionado por lealdade a uma causa e o “anômico”, no qual o suicida tem a crença de que todo o mundo social, com seus valores, normas e regras desmorona-se em torno de si.

Para um grande número de pesquisadores, o suicídio como ato de racionalidade total é inadmissível; alegam que, ao invés disso, é um sintoma de algo que se escapa ao controle do homem que se mata.

Como se pode apreender através da noção de *pulsão de morte*, introduzida por Freud em *Além do Princípio de Prazer* (1920), esse algo que se escapa é um reflexo sintomático da atuação de um princípio fundamental que regula a atividade do organismo, permitindo, conforme Roudinesco (2000), explicar como um sujeito se coloca, inconscientemente, voltado para sua dimensão interior e tendendo, inicialmente, através de uma situação dolorosa, à autodestruição.

A concepção freudiana de um sujeito do inconsciente, cioso de sua liberdade mas atormentado pelo sexo, pela morte e pela proibição, foi gradativamente substituída pela concepção mais psicológica de um indivíduo depressivo, que foge de seu inconsciente e está preocupado em retirar de si a essência de todo conflito, expresso através da *depressão*, essa estranha síndrome em que se misturam a tristeza e a apatia, a busca da identidade e o culto de si mesmo.

O homem doente da sociedade depressiva é literalmente “possuído” por um sistema biopolítico que rege seu pensamento. Não apenas ele não é responsável por coisa alguma em sua vida, como também já não tem o direito de imaginar que sua morte possa ser um ato decorrente de sua consciência ou de seu inconsciente.

Fazendo referência a um trecho do estudo de Elisabeth Roudinesco (2000), citamos aqui um fato ocorrido há cerca de dez anos atrás quando, na ausência da mais ínfima prova e a despeito de vivos protestos de inúmeras autoridades científicas, um pesquisador norte-americano chamado John Mann teve a pretensão de afirmar que a causa exclusiva do suicídio residiria não

numa decisão subjetiva, numa passagem ao ato ou no contexto histórico, mas numa produção anormal de *serotonina*[7].

Segundo a autora, com isso se eliminaria, em nome de uma pura lógica químico-biológica, o caráter trágico de um ato intrinsecamente humano, sendo igualmente aniquilados, em virtude de uma simples molécula, todos os trabalhos sociológicos, históricos, filosóficos, literários e psicanalíticos, de Émile Durkheim a Maurice Pinguet, que deram uma significação ética e não química à longa tragédia da morte voluntária.

Em muitos casos o suicídio, apesar de autoagressão brutal, é o ato de uma radicalidade intensa ao encontro da morte; seria, enquanto escolha racional e livre, a condenação da vida como ela é, a preferência pela morte, o exercício mais completo da liberdade de escolha levada às últimas consequências.

---

[7] "[...] A serotonina é uma substância aminada, produzida pelo tecido intestinal e cerebral, que desempenha um papel de neurotransmissor. Alguns antidepressivos [...] aumentam sua atividade. Daí a idéia de que a depressão se deveria apenas a uma queda da atividade da serotonina." (ROUDINESCO, 2000, p. 43)

2.1.2 A carta suicida em *Rútilo NADA*: "essa escura e finíssima senhora"

O conto *Rútilo NADA*[8] trata do encontro e posterior desenrolar de uma relação amorosa entre dois homens que, por condições sociais avessas ao sentimento descrito entre os protagonistas, termina em uma tragédia, acarretando um grande desconforto às vidas de todos os personagens do texto.

Ao se falar em "condições sociais avessas" a um indivíduo ou a um sentimento percebido entre indivíduos, remetemo-nos à escassez de uma liberdade que ao homem dito modernizado (ou *civilizado*, em sentido freudiano) foi negada, primando-se pelo excesso de ordem e segurança, em renúncia ao "esplendor de liberdade" instigado pela sexualidade humana (BAUMAN, 1998).

Em um jogo de referências e interpretações possíveis, a epígrafe[9] que abre o texto revela-nos aquilo que vamos encontrar no interior do (des)enredo, para além da descoberta e felicidade experimentadas pelos personagens do conto: uma brutalidade absurda como pena capital sofrida pelos que ousaram diferenciar-se do senso comum, recusando os meandros de uma relação heterossexual construída sobre reles alicerces.

Este intróito dá-nos "o tom predominante em toda a narrativa: a impossibilidade de fuga às experiências que, por força de sua humanidade, são duras e inflexíveis assim como duras e inflexíveis são as forças que entrarão em choque com tais experiências" (ALBUQUERQUE, s/d, p. 1).

A narrativa tem como voz principal o discurso em primeira pessoa do personagem Lucius Kod, trinta e cinco anos, filho de um banqueiro renomado, "enclausurado" há um determinado tempo em um casamento cuja heteronormatividade[10] foi possível dar-lhe uma filha.

---

[8] Doravante as referências aos títulos do *corpus* desta pesquisa serão indicadas, no corpo do trabalho, por suas inicias maiúsculas (*RN* para *Rútilo NADA* e *LN* para *Lucas, Naim*); da mesma forma sucinta, todas as citações diretas retiradas desses textos serão indicadas apenas pela numeração das páginas em que se encontram nas obras.

[9] "O amor é duro e inflexível como o inferno", de autoria de Santa Teresa D'Ávila, freira carmelita e santa canonizada pelo catolicismo, que viveu na Espanha medieval; no livro, é assinada a epígrafe com seu nome verdadeiro: Teresa Cepeda y Ahumada.

[10] Pelos estudos da filósofa Judith Butler (2003), o termo remete a um "dispositivo" que expressa uma "pretensa natureza da sexualidade", de base essencialmente preconceituosa: assim citado e rapidamente esclarecido em um artigo intitulado *A invenção histórica da literatura gls [e de seus leitores]*, publicado por SILVA (2008, p. 185-211).

Esta, em determinado momento da narrativa, é-nos apresentada como namorada de um rapaz chamado Lucas, um jovem estudante de História e aspirante a poeta por quem seu pai se apaixona.

Altamente lírico, com imagens densas e metáforas de grande poder semântico, o conto *RN* se constitui em um *corpus* de exercício analítico complexo, no qual encontramos uma multiplicidade de vozes narrativas que a todo momento jorram do enredo para dar-nos informações precisas acerca do protagonista Lucius em seu duro calvário, "organizando-se em torno de estados agônicos de ser dos personagens" (QUEIROZ, 2000, p. 16).

A narrativa inicia-se sob a égide de Tanatos, no momento em que Lucius Kod está "diante da dama escura" (p. 98), expondo sua condição de impotente perante um Lucas ainda mais impotente.

Já aqui se percebe a referência ao corpo morto do outro: "assim eu neste instante diante do teu corpo morto" (p. 85), passagem esta em que a carne torna-se um cruel fardo, carregado de palavras pesadas e até insensatas por não servirem para definir as sensações dolorosas que somos obrigados a constatar.

Lucius considera a possibilidade de reajustar-se à dor da perda, mas sabe-se fraco e tenta, ao menos, ligar-se pela boca à boca do outro, beijando o vidro do esquife que o recobre, em uma tentativa de junção corporal, como se pudesse (res)situar-se no eixo (a vida) que o mantinha coeso e assim tornar-se de novo algo digno.

Porém o que advém é apenas uma nitidez "embaçada", nada dos contornos definidos como antes foi o corpo do amado diante do seu, a boca do amado diante da sua própria: "e eu colo a minha boca na direção da tua boca e um molhado de espuma embaça aquela cintilância que foi a tua cara" (p. 85-86).

Lucas – o genro de Lucius que conseguiu despertar um desejo avassalador em seu sogro – escrevia curtos poemas nos quais usava como metáfora recorrente e precisa a imagem de muros, em diversas circunstâncias. É essa a imagem que dominará o desenvolvimento da trama e do conflito presente no texto analisado:

> E muros são ali, na verdade, o tema-metáfora central, não apenas da bestialidade humana sob forma de preconceito, que impede a aragem do amor e da vida, mas do isolamento e morte a que estão condenados os sujeitos que se afastam do senso comum. (QUEIROZ, 2000, p. 18)

Pelo uso do termo "senso comum", remetemo-nos diretamente ao padrão de conceitualização das relações amorosas e sexuais descritas e cada vez mais reafirmadas por ideais essencialistas e naturalistas, nas quais a dominação masculina torna-se regra única de "convivência", reproduzindo um esquema de estruturação social que influi em nossos modos de sentir, pensar e agir, mesmo que nem sempre de modo consciente.

A essa tendência à incorporação de determinado esquema de ação e pensamento, Pierre Bourdieu (2007) denomina *habitus*, localizando-o como uma "força conservadora no interior da ordem social".

Essa dominação estende-se sobre todos os seres que não possam ser enquadrados no paradigma do heterossexismo[11], através do qual se defende o ponto de vista da homofobia[12] como categoria de diferenciação e deturpação do que seria o conceito de *igualdade social*. Segundo Scott (2005, p. 16), conceito esse não tão preciso. Mas que se pode identificar nas relações em que se estabelece e se assegura a dignidade.

Lucas, ao final de seu martírio, descreve em uma carta suicida os motivos de seu ato terminal e os acontecimentos que antecederam a ele, sintetizando-os em uma frase-chave: "tudo que é humano me foi estranho" (p. 103), demonstrando assim a "estranheza" e "inadequação" da sensação de ambiguidade vivida pelos personagens principais, diante do contexto sócio-familiar em que estavam inseridos, ambiente propício a uma violenta reação sentida como tragédia que (re)direciona brusca e irremediavelmente o relacionamento íntimo dos amantes.

---

[11] "O heterossexismo [...] é a discriminação e a opressão baseadas em uma distinção feita a propósito da orientação sexual. [...] é a promoção incessante, pelas instituições e/ou indivíduos, da superioridade da heterossexualidade e da subordinação simulada da homossexualidade." (WELZER-LANG, 2001, p. 467-468)

[12] À guisa de esclarecimentos maiores acerca da aplicabilidade do termo em nosso trabalho analítico, reproduzimos aqui um curto e preciso trecho do artigo *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia,* de Daniel Welzer-Lang (2001, p. 465): "As relações sociais de sexo se exercem de maneira transversal ao conjunto da sociedade, fazendo com que homens e mulheres sejam atravessados/as por elas. É então nessa perspectiva que eu propus que se definisse a homofobia como a *discriminação contra as pessoas que mostram, ou a quem se atribui, algumas qualidades (ou defeitos) atribuídos ao outro gênero.*" (grifo do autor)

Refratada pelas lentes do moderno mundo "líquido" de Bauman (2004), a ambiguidade sentida pelos personagens é reforçada pela concepção de que a subjetividade e os discursos advindos dela criam a expectativa de um relacionamento contraditório, com ganhos sem perda: "As promessas do amor são, via de regra, menos ambíguas do que suas dádivas. Assim, a tentação de apaixonar-se é grande e poderosa, mas também o é a atração de escapar." (BAUMAN, 2004, p. 23).

O trecho transcrito a seguir é longo, porém significativo:

> 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. Depois as calças. Imagine, dobraram as calças, acertaram os vincos, colocaram as calças no espaldar da poltrona. Pensei: eles estão brincando. E disse: vocês estão brincando. Sorriram. O olhar era afável. Meus pulsos amarrados atrás das costas. [...]
> Eu queria saber o porquê e quem mandou. E aí recebi um violentíssimo bofetão. Comecei a sangrar pelo nariz. Antes do derradeiro, antes da sombra, pensando naqueles muros que vi, no úmido deslizante sobre a pedra, na solidão dessa matéria feita por Deus, na minha própria solidão... Mulheres, homens, a mãe que me acariciava extasiada... A futilidade de todos os olhares que um dia recebi, a futilidade de todas as falas que um dia ouvi... e agora as bocas molhadas sobre o meu peito. Detalhes? Um deles me espancava com a fivela do cinto até que o outro ejaculasse.
> Bateram-me na boca também e beijaram minha boca esfacelada. Antes da sombra, Lucius, quero dizer da dor de não ter sido igual a todos. Minha alma velha buscava entendimento. Quero dizer da dor mas não sei dizer. Estou sangrando por todos os buracos. [...]
> Antes do derradeiro, antes da sombra, o revólver em cima da mesa, queres me perguntar o que sente alguém diante da dama escura? Sinto frio, Lucius. 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? Há um acúmulo de significados tomando conta das coisas neste instante, as coisas estão crescendo de significado. A pedra prateada em cima da mesa... um amigo me trouxe lá dos Andes... não é só a pedra prateada que um amigo me trouxe lá dos Andes, é um mais sem nome, impossível de decodificar para você. 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? [...] Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê? Parodiando aquele outro: tudo o que é humano me foi estranho. (HILST, 2003, p. 97-103)

A voz do personagem Lucas é pulverizada por imagens reluzentes, quando ouvida no momento em que ele nos descreve os objetos que servirão de testemunha a seu ato e que compõem o cenário do lugar que serviu de palco à fatal violação a que foi submetido por dois homens, a mando do pai de Lucius.

Esses homens infligiram um castigo a seu corpo e às "fantasias" nele implícitas, consequentemente à sua alma, "pois o que excita a fantasia não é apenas o sexo, é o sexo mais a alma" (BARTHES, 2004, p. 367), como se fosse possível, através deste ato bárbaro, restabelecer as normas que regulariam as atividades dos corpos e as sensações das almas dos indivíduos envolvidos na relação amorosa.

Um desses sujeitos em *RN* foi silenciado pelo estampido de um tiro. Audível e articulado também através das palavras do pai de seu amante, única voz do discurso parental presentificada e representada na narrativa de tal forma repressora e brutal: "ele só pode ter sido teu macho porque teve a decência de ser dar um tiro na cabeça, mate-se também seu desgraçado mate-se" (p. 87).

Em um acesso para a via na qual somos pegos e arrastados por turbilhão de emoções fortes a serem refletidas nas descrições em que Lucius, desde o início, nos fornece do seu estado emocional ("neste agora me sei mais uma esquálida cadela, a morte e não a vida escoando de mim", p. 86), percebemos o desmantelo em que duas subjetividades, duas identidades, dois corpos, Lucius Kod e Lucas – únicos personagens que são denominados por substantivos próprios – se perdem um do outro, irremediavelmente.

E uma vez perdida tal identificação, consigo mesmo e com o outro, o processo retorna ao seu estado inicial, como produto cíclico que, nunca antes proposto como tal, encontra sua força de projeção alastrada para além de sua própria existência, no contato com sua própria finitude.

2.1.3 Da carne à caveira: o retorno à quiescência

No texto analisado, deparamo-nos com questões-chave fundamentais no campo semântico da escritura hilstiana: o sagrado e a impermanência, Deus e a Morte presentes no mesmo espaço onde perambulam sensações amorosas, pois que todo o esforço das religiões é para dar sentido à morte.

Caso a instância autoral cogitasse apenas especular, a morte poderia se entreter com ela, já que não a perceberia inteiramente? A morte seria assim tão feia, a ponto de querermos pregar-lhe uma peça, acolhendo-a com belas palavras e intentando nos sairmos bem diante dessa "ladra de palavras"?

Analisando a carta suicida de Lucas, detectamos que as últimas palavras não mais terão toda uma vida posterior a rodeá-las para lhes dar sentido: "A morte é um editor por vezes desonesto e sempre preguiçoso. Ela edita de maneira obscura aquilo que estava em destaque no manuscrito" (SCHNEIDER, 2005, p. 23).

A maioria das pessoas que se matam ou tentam matar-se comunica esse desejo, de alguma forma, a seu ambiente, em um recurso último para, se não curar o sofrimento, ao menos tomar consciência de sua origem, realizando a técnica terapêutica da psicanálise pela verbalização do sofrimento, mesmo sabendo que

> a análise é árdua e faz sofrer. Mas, quando se está desmoronando sob o peso das palavras recalcadas, das condutas obrigatórias, das aparências a serem salvas, quando a imagem que se tem de si mesmo torna-se insuportável, o remédio é esse. (GIROUD, 1995 *apud* ROUDINESCO, 2000, p. 32)

Assim como às vezes há quem se mate para não precisar mais morrer, há quem fale nessa hora para não precisar mais dizer.

Quando a pessoa tenta matar-se, quanto de intenção de morrer existe? Cremos que, sempre, o indivíduo está em conflito: deseja morrer e viver ao mesmo tempo, e a intensidade desse desejo dependerá não só da pessoa, mas do momento.

É evidente que os agentes externos funcionaram como torturadores; o personagem Lucas preferindo a morte (ou as fantasias envolvidas com ela) do que a tortura, que deve tê-lo exaurido mentalmente.

O suicídio de um torturado tão pouco é a procura da morte: é sim a fuga, a fuga desesperada de algo insuportável e, quando se foge de algo, não importa para onde se fuja, o importante é livrar-se daquilo. O indivíduo, na verdade, não quer morrer – quer e precisa parar de sofrer. O corpo e a mente chegam à exaustão total e nada mais importa, desde que o sofrimento cesse, como se acreditasse ser possível lutar para avançar.

Sentindo que é compelido para trás, buscando retornar, através do suicídio, a "um estado de coisas *antigo*", encerra-se ele em um esforço "para remover a tensão interna devida aos estímulos [...], e o reconhecimento desse fato constitui uma de nossas mais fortes razões para acreditar na existência dos instintos de morte" (FREUD, 1995a, p. 36).

Nesta nossa análise percebemos, com clareza, que o suicida não está necessariamente escolhendo a morte, mas sim outra maneira de viver. A morte é uma fuga, mesmo que não se saiba claramente para onde. Por isso mesmo o suicida não procura a morte (porque não sabe o que seja), mas está em busca de outra vida, fantasiada em sua mente:

> A pessoa que se mata não quer necessariamente morrer, pois nem sabe o que seja isso. Ela se mata porque deseja outra forma de vida, fantasiada, na terra ou em outro mundo, mas, na verdade, essa outra forma de vida está em sua mente. Nessa outra vida, ela encontra amor ou proteção. (CASSORLA, 2005, p. 32)

As considerações elencadas aqui decorrem de uma visão psicológica profunda, e não de reflexões teológicas, pois que não nos sentimos em condições de efetuar tais reflexões e que devem ser respeitadas. A Psicologia não é um consolo, ela não procura dar um sentido à vida nem à morte, apenas conciliar o sujeito com sua trágica divisão.

2.2. A "LASCÍVIA LUMINOSA" EM *RÚTILO NADA*: CONFIGURAÇÕES DA CORPOREIDADE

Além de nos remeter à impossibilidade de concretização de um desejo, erguida por um obstáculo (metaforizado na palavra *muro*), o conto em foco apresenta por diversas vezes um elemento crucial constituinte desse mesmo desejo homoerótico.

O *corpo*, essa estrutura palpável e complexa que traduz e materializa a alma, a ser descrito em diversas configurações e situações regulatórias, em partes ou no seu todo, sozinho ou em contato com outras corporeidades, nas vozes múltiplas de seus vários narradores, seja em nossas próprias concepções ou alheias:

> As normas regulatórias voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência. [...] é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam. Assim, os corpos são marcados social, simbólica e materialmente – pelo próprio sujeito e pelos outros. (LOURO, 2004, p. 83)

Detectado e determinado como peça fundamental na estrutura e no desenvolvimento do enredo da narrativa ficcional escolhida, esse é o elemento que será analisado nas próximas páginas desta seção.

Expomos, desta forma, o intuito de apresentar uma reflexão acerca da criação literária da escritora paulista na qual se focaliza uma configuração (e também se verifica uma construção) de sujeitos marcados pela orientação homoerótica[13].

---

[13] Fazendo referência ao trabalho pioneiro de Jurandir Freire Costa (1992), assim pode-se conceituar o termo *homoerotismo*: "[...] conceito abrangente que procura dar conta das diferentes formas de relacionamento erótico entre homens [...], independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos." (BARCELLOS, 2006, p. 20)

2.2.1 “Escuros enigmas”

Revelando-se como poesia fragmentada, composta por uma orquestração dissonante de vozes, desde o seu início, a prosa *RN* se apresenta como uma estrutura literária peculiar, em que a pontuação torna difícil identificar de imediato quem fala e com quem falam as personagens no texto. Singularidade esta graças a uma sua flutuação na qual se misturam enredo e ação, fluxo de pensamentos – conscientes e inconscientes – e diálogo, tendo como voz principal o discurso em primeira pessoa do personagem Lucius Kod.

O texto nos mostra uma imagem instigante e paradoxal do incognoscível, partindo do título (cuja sonoridade já nos atrai por si só) que se presta a “uma proposição aparentemente absurda, resultante da reunião de idéias contraditórias” (PASCHOALIN & SPADOTO, 1989, p. 362).

Através dessa proposição, na qual se estabelece uma peculiar comparação entre termos de sentidos diferentes, traz-se à luz, em verdade, um símile entre opostos que se tornam complementares quando vinculados no mesmo interstício.

Utilizando-se do recurso da inversão na sintaxe, trocando os lugares previamente marcados dos termos substantivo e adjetivo, a instância autoral propõe um jogo de bipolaridades que altera a atenção e percepção do leitor no que tange à valoração dos significantes utilizados para a construção semântica espelhada no título.

O termo “rútilo”, sinonímico de “rutilante”, tem como um de seus significados no *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 2.0.1* (2007), “que fulgura ou resplandece com *vivo* esplendor” (grifo nosso).

O adjetivo assim utilizado não parece indicar uma possível qualidade do substantivo, entretanto um aspecto, um estado delimitado que o caracterizaria no contexto a que se refere o conto.

Ao passo que o termo substantivo “nada” se apresenta, em uma de suas acepções no dicionário supracitado, como “aquilo que opõe, contradiz, transcende ou se afasta do *ser*, em sentido absoluto, relativo ou como mera construção linguística” (grifo do autor).

Deslocando-se nos percursos de possíveis sentidos ao empregar esta união inconsútil das palavras no título da obra, advém-nos a idéia de que algo expresso na condição deste substantivo somente se preservará resplandecente enquanto o termo que o denomina ("nada") transcender ou alastrar-se, para bem distante do seu sentido original.

Ao aproximar-se de seu oposto, de forma absoluta ou relativa, para que assim possa ser revelada sua verdadeira natureza – mesmo que essa natureza seja apenas e meramente configurada como construção linguística –, se insurge o subproduto destinado a arquitetar uma mensagem a ser (de)codificada: o transcendente é o que ofusca.

Estruturado como um relato escrito pelo personagem principal, o texto inicia-se no momento do enredo em que este se encontra divagando acerca de "sentimentos vastos" que "não tem nome" (p. 85).

Como peças de uma intrincada engrenagem, dispara-se um fluxo de palavras-imagens que se entrecruzam em estilhaços de cenas e descrições violentas dos fatos ocorridos antes, durante e depois do embate corpo-a-corpo travado entre vários personagens, surgidos ao longo da trama.

Os personagens, em seus discursos, se relacionam intimamente, seja de forma cálida e visceral, seja de forma áspera e fisicamente brutal, assumindo, como fonte de identificação, o fato de que

> todo discurso é atravessado pelo corpo, é suportado pelo corpo, na medida em que há sempre um sujeito, um autor, por trás daquelas palavras. Entretanto, há escritas que privilegiam esse "por trás" do corpo, essa sua ausência/presença, buscando fazer disso uma pura presença, uma *presentação*, em lugar de uma *representação*. (BRANCO, 1991, p. 22)

Tendo ao seu redor "as caras pétreas" (p. 86) a se apresentarem como identificações rígidas com as quais ele próprio não se identifica, sendo um homem perdido em seu próprio corpo-caminho, sentindo o peso do corpo da pedra que carrega em seu próprio corpo (o peso da dor), as "caras" e as "bocas" são apenas entidades vislumbradas pelas palavras do narrador-protagonista.

Sejam essas caras e/ou bocas de outros estranhos alheios ao seu sofrimento, sejam elas do seu amado – também alheio ao seu sofrimento – ou

mesmo as suas próprias “caras e bocas”, incertas e inseguras expressões e máscaras da sua subjetividade esfacelada nesse instante em que ele assume-se “eu Lucius Kod” (p. 86).

Segundo Bauman (2005), à medida que nos deparamos com as incertezas e as inseguranças da “modernidade líquida”, nossas identidades sociais, culturais, profissionais, religiosas e sexuais sofrem um processo de transformação contínua.

Uma vez que os sentimentos de pertencimento ou de identidade não são definitivos nem são tão sólidos assim, porém negociáveis e revogáveis, tudo depende das decisões que o indivíduo toma, do caminho que percorre e da maneira como age.

Uma das (*id*)entidades[14] presentes no texto revela-se pela voz proferida por uma boca incisivamente marcante: a voz do pai de Lucius, o conflito personificado nesta narrativa, o velho banqueiro, representante da corporeidade mais abjeta.

Como força centrífuga surgida no momento em que descobre o romance entre Lucius e o jovem Lucas, namorado de sua neta, o pai lança-lhe na cara ataques sórdidos em uma linguagem rasteira para seu *status* social (“cu”, “merda”, “teu macho”).

Valendo-se de uma projeção do narrador-personagem, a instância autoral utiliza-se do recurso da *referencialidade*,

> para afirmar que a linguagem que se refere aos corpos ou ao sexo não faz apenas uma constatação ou uma descrição desses corpos, mas, no instante mesmo da nomeação, constrói, “faz” aquilo que nomeia, isto é, produz os corpos e os sujeitos. (LOURO, 2004, p. 44)

No momento em que Lucius perde-se a si mesmo em meio ao turbilhão de vozes ecoantes e agora maledicentes, percebe-se ele sendo carregado para um lugar de fuga diante dos fatos já consumados, ao rememorar com extrema dissensão o encontro, a adesão e o afastamento

---

[14] Associamos o termo psicanalítico *id* à palavra *entidade* para criarmos um amplo espaço polissêmico referente à figuração do personagem paterno no conto em análise, ressaltando sua participação como antagonista da trama, via seu discurso “impessoal”: não tendo nome próprio – por não haver sido imbuído de uma personalidade que gerasse empatia –, o velho recende às demandas mais perversas do contexto, a personificação de rosto impreciso no conflito, “desfigurado [...], a boca trêmula apagada no giz da própria cara” (p. 87). Para informações complementares, rever a nota número 3 deste trabalho, inserida na página 19.

compulsório a que foi submetido por perder as rédeas do fio condutor de sua relação socialmente não permitida.

E assim *castrado*, na narrativa, através das palavras de baixo calão atiradas por seu pai, figura antagonista deflagradora do discurso parental mais crítico e julgador de todo o enredo, em uma atitude de crueldade contra a insurrecta aproximação e intimidade crescente entre o filho Lucius e o genro deste, Lucas.

Este *superego*[15] é-nos apresentado pelas próprias palavras do personagem principal: "[...] 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, grifos nossos).

Se este "Humano" for identificável a ponto de ser análogo ao "humano" que, ao final de sua carta, Lucas afirma ser-lhe estranho, podemos endossar a sua decisão suicida de não querer pactuar com essa estirpe de verdugos.

A partir deste ponto na narrativa, o fluxo de pensamento do protagonista termina e tem início um relato não tão mais claro do rumo dos acontecimentos, "como se o marfim do jade se fizesse carne" (p. 88).

[15] Reproduzimos aqui uma definição sucinta desse termo, pertinente à nossa análise: "Uma das instâncias da personalidade tal como Freud a descreveu no quadro da sua segunda teoria do aparelho psíquico: o seu papel é assimilável ao de um juiz ou de um censor relativamente ao ego. [...] constitui-se por interiorização das exigências e das interdições parentais. [...] uma instância que encarna uma lei e proíbe a sua transgressão." (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004, p. 497-498)

2.2.2 “Corpo luzente”

No momento em que Lucius e Lucas se conhecem, ao primeiro contato, é clara a descrição dos corpos em seus movimentos externos e interiores, expressos na diferenciação que nos dá os planos do enunciado e da enunciação.

A partir do momento em que uma linguagem se afigura como ponto de contato, os sujeitos se tornam pessoas e a relação torna-se única, inimitável (BARTHES, 2004). Constatamos como a visualidade e imagética dos corpos tornam-se elementos deflagradores de um desejo único, nascente entre um e o outro:

> 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 Lucius irrompe, dois escuros e contraditórios, aguçados e leves, violentos e sórdidos. (p. 88)

Nessa formatação o próprio Lucius se mostra, em sua dupla natureza subjetiva, reconhecendo aquele instante em que a maturidade e o encantamento haviam acontecido como fruto que se torna comestível, maduro, e que assim pode ser colhido: “o meu corpo era o fruto da paineira, todo fechado, e num instante abriu-se. [...] Porque já era noite para mim e aquele era o meu instante de maturação e rompimento” (p. 87).

Utilizando-se do recurso do fluxo interminável de consciência (da consciência do protagonista, ou o que restaria dela...), narra-se sem ameias os fatos que pedem para vir à tona.

Durante o percurso em que Lucius se apercebe fora de si, alheio ao seu corpo em transtorno, propagam-se as vibrações das lembranças ferinas que o carregam a um lugar de encontro com o paroxismo, a morte e o sexo:

> Hoje à noite já não serás mais meu mas dessa fina e fecunda, [...] Essa que toma e transmuta, Essa escura e finíssima senhora, [...] o grande ventre sem decoro recebendo o mundo, migalhas, excremento tripas teu adorado corpo luzente sem decoro, eu, um homem, suguei teu sexo viscoso [...], ajoelhado, furioso de ternura. (p. 90)

A dinâmica da dualidade, expressa no conto através da morte e do sexo – assim como também presente nas investigações freudianas, vide o dualismo pulsional Eros *versus* Tanatos –, em suas consequências, bem mais do que em suas causas, é um fator que nos incita a investigar as maneiras pelas quais os indivíduos encontram tolerância à insatisfação e como fazem para desviar-se da submissão a que esse estado conduz.

Arredonda-se, desta forma, a idéia de que o sujeito é, ao mesmo tempo, livre e coagido por sua sexualidade (ROUDINESCO, 2000), instância em que se dá o contraponto entre as agruras do corpo e as vicissitudes a que ele se torna exposto, através das quais, paradoxalmente, tenta se (re)ajustar.

Um outro misto paroxístico de emoções também relatado no conto é o misto do amor e ódio. É emblemático o trecho da narrativa em que Lucius se depara com o ciúme, fundamental para que se compreenda o que aqui se busca como análise interpretativa: a configuração desta homoeroticidade, na descrição dos elementos que remetem ao jogo das corporeidades.

Lucas – certamente um rapaz de extrema beleza e frescor viril, atraente por natureza –, caminhando na rua ao lado de Lucius, é olhado por mulheres e homens, visto por olhos doces e sedosos bem como por corpos perplexos e desejosos.

Ele provoca, assim, uma caracterização da masculinidade, mesmo que fragmentada, através do olhar de desejo do outro pelo seu corpo, em uma cabível dialética da exposição: ao ser percebido, observado, o belo Lucas detém-se a olhar para o corpo do outro, no mesmo instante em que está *sendo olhado*. Fato esse que se presta a "iluminar vários aspectos importantes da questão do predomínio da visualidade no processo de construção do corpo masculino como objeto do desejo homoerótico" (BARCELLOS, 2006, p. 241).

Cria-se com isso um grande jogo de reflexos e imagens perdidas entre si mesmas, um rebuscado trajeto de identificações e percepções de si e do outro, como se um e outro não se (re)conhecessem.

Nem um nem outro reconhecidos como identidades, quiçá subjetividades, ou ambas em (re)constituição, mesmo que em vias estilhaçadas – como bem explicita o trecho seguinte da narrativa: "Eu não sou o que sou, digo para mim mesmo, [...] olho essa cintilância que é a tua cara e percebo pouco, ou será que não te vejo inteiro. Quem és, Lucas?" (p. 93-94).

> [...] o encontro com o outro é sempre ocasião de aprofundar o autoconhecimento, isto é, converte-se sempre num instrumento precioso que devolve o sujeito a si mesmo, ampliando e reforçando seu domínio sobre a própria subjetividade. (BARCELLOS, 2006, p. 268)

Atemo-nos a um desfiar de contas de um rosário de carne e visão. Nas diversas partes do corpo de Lucius, o amado faz-se como carne desejada por outra carne, além de ser carne que anseia o desejo da outra carne.

Equação essa em que revelam-se as subjetividades, no contato com o outro corpo, a título de aprofundar-se no processo de autoconhecimento, alargando e retomando domínios, como se uma identificação estivesse antes partida, bipartida, metaforizada nas feições descritas pela lembrança, em Lucius, das partes do corpo de Lucas sendo tocadas:

> Explosão de fúria quando vi a ambigüidade agarrada aos altos pomos da tua cara, Lucas, quando vi que não sabia da tua identidade, [...]. Ou eras o outro no quase escuro do quarto. [...] eras o meu eu pensado em muitos homens e em muitas mulheres, um ilógico de carne [...], um conflito esculpido em harmonia, [...] as ancas estreitas, o dorso deslizante e rijo, a nuca sumarenta, omoplatas lisas [...], docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos em macho novamente, altivo e austero, enfiando o sexo na minha boca. (p. 96)

No trecho acima temos a passagem do conto que mais detalha e poeticamente melhor expõe a intimidade dos dois homens, o ato sexual não em suas minúcias, porém sobrecarregado de erotismo, em uma tentativa, talvez, de aprisionar o tempo e a finitude dos seres e dos eventos.

Buscando perpetuar o corpo ou, contrariamente, extinguir o pouco que resta dele?

2.2.3 “Equívoca clausura”

Um extrato de alto valor literário no conto analisado constitui-se de duas partes distintas estruturalmente e únicas enquanto voz detentora do discurso.

Como característica clássica da obra em prosa de ficção de Hilda Hilst, as duas partes do trecho referido são pontas de uma mesma corda, tensa, esticada; elaboradas em uma construção textual híbrida, complexa e inusitada, na forma de um texto epistolar (a carta suicida) e sob o aspecto de sete poemas curtos, agrupados em torno de uma mesma figura metafórica (o *muro*).

Em sua carta, Lucas relata o modo como os bárbaros o tomaram, como o imobilizaram e como se deliciaram ao protagonizarem o espetáculo de tortura e violação sexual a que o submeteram.

Nesta carta-despedida – reproduzida em excertos no capítulo anterior –, o autor recorre a diversas palavras para nomear os lugares por onde o corpo sofre as agonias mais violentas (“mandíbulas”, “dentes”, “pulsos”, “costas”, “pica”, “nariz”, “bocas”, “peito”), em um traumático processo avesso de busca do prazer e do gozo antes sentidos no encontro com o homem a quem havia amado e por quem, agora, sucumbia.

Após o “trabalho” feito pelos mercenários e antes de a carta ser escrita, o pai de Lucius aparece para ver o estado lastimável em que Lucas foi deixado, selando “com um beijo na boca, um pacto de morte com o seu objeto de desejo” (BOMFIM, s/d, p. 10).

Endossando comentários dos devassadores, o velho evidencia que Lucas ainda é *um corpo* passível de atrair um outro corpo, como depositário dos desejos despertados neste *outro corpo*, em um trecho de pura indicação homoerótica explícita:

> 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 ensangüentada. Eu sorri. De pena da volúpia.
> (p. 99)

Nos poemas que fecham o conto, sentimos a presentificação de Lucas ainda intacto, despedindo-se, bem antes da tragédia, quando ele nos revela o prazer de possuir as imagens e palavras que o identificam como “uma alma velha” que “buscava entendimento” (p. 98):

(I)
Muros longínquos
Na polidora esgarçada dos sonhos.
Tão altos. Fulgindo iluminuras.
Muros de como te amei: Brindisi.
Altamura
E muros de chegança. De querença.
Aquecidos. Anchos.
O tenro entrelaçado à tua fala:
Teu muro de criança.

(II)
Muros dilatados de doçura:
Romãs. Dálias purpúreas.
Irmãos adultos
Recostados na manhã de chuvas.

Muros do encantado da luxúria.
Fendas. Nesgas de maciez.

(III)
Muros prisioneiros de seu próprio murar.
Campos de morte. Muros de medo.
Muros silvestres, de ramagens e ninhos:
Os meus muros da infância. Esfacelados.
Muros de água. Escuros. Tua palavra:
Um mosaico de vidro sobre o teu rosto altivo.
Devo me permitir te repensar?

(IV)
Muros intensos
E outros vazios, como furos.
Muros enfermos
E outros de luto
Como o todo em mim
Na tarde encarcerada
Repensando muros.
A alma separada de ti
Vai conquistar a chaga de saltar.

(V)
Muros agudos
Iguais à fome de certos pássaros
Descendo das alturas.
Muros loucos, desabados:
Poetas da Utopia e da Quimera.
Muro máscara disfarçado de heras.
Muros acetinados iguais a frutos.
Muros devassos vomitando palavras.
Muros taciturnos. Severos.
Como os lúcidos pensadores
De um sonhado mundo.

(VI)
Muros castos e tristes
Cativos de si mesmos

Como criaturas que envelhecem
Sem conhecer a boca
De homem e mulheres.

Muros escuros, tímidos:
Escorpiões de seda
No acanhado da pedra.

Há alturas soberbas
Danosas, se tocadas.
Como a tua própria boca, amor,
Quando me toca.

(VII)
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.
(p. 100-103)

Contraditório como o termo "alma" assume significâncias relevantes, quando nos dispomos a analisar os aspectos que assumem os corpos no interior da narrativa. Entretanto as imagens avulsas e exteriores são também *corpos*, animados pela fantasia da alma do poeta.

Tal visada ao mesmo tempo simples e profunda remete a uma doutrina expressa por Benedetto Croce e citada na introdução à coletânea de textos *Leitura de Poesia* (2007), organizada por Alfredo Bosi. Reproduzimos aqui o excerto original em italiano:

> Se si prende a considerare qualsiasi poesia per determinare che cosa la faccia giudicar tale, si discernono alla prima, costanti e necessari, due elementi: un complesso d'immagini e un sentimento che lo anima[16]. (CROCE, 1928 *apud* BOSI, 2007, p. 7)

[16] "Se nos dispomos a considerar qualquer poema para determinar o que nos faça julgá-lo como tal, discernimos ao primeiro olhar, constantes e necessários, dois elementos: um complexo de imagens e um sentimento que o anima". (Tradução do organizador)

Imagens de gestos ou atitudes, pensamentos ou sensações, realidades vigentes apenas na fantasia do poeta, requerem uma abordagem que considere a aliança existente entre imagem e sentimento como ato fundante da poesia (BOSI, 2007, p. 42).

De fato, a imagética presente no grupo de sete poemas utilizados para fechar o conto destorce a genealogia íntima do personagem Lucas e revela o inventário de si mesmo construído ao longo de uma tensa vida breve.

A imagem clássica do *muro* (o cativeiro) esquadrinha-se na figuração de uma matriz promissora de *maturidade*, cujo fluxo voraz permite a Lucas um mergulho no paradoxo ("equívoca clausura"): tese e antítese para se chegar à sintese do sentimento, seguindo uma disposição padrão de relações internas ao texto poético; por conseguinte,

> Se o sentimento é vivo e profundo, as figuras repontarão e a fantasia estética saberá dar-lhes o ritmo e coerência. Se, ao contrário, o sentimento é lábil, descentrado, superficial ou de todo falto, então um jogo de arbítrios programado buscará supri-lo dando aos menos avisados a impressão de originalidade. (BOSI, 2007, p. 231)

De acordo com João Luiz Lafetá, não é possível apreender diretamente o sujeito lírico, visto que ele dispõe de uma manifestação móvel, como no caso das pulsões analisadas por Freud, por onde ele desliza de metamorfose em metamorfose, "arlequinal, ora numa, ora noutra forma" (LAFETÁ *in* BOSI, 2007, p. 63)

A subjetividade está ali submetida a grande pressão, que estoura tudo – o eu e a linguagem "murados" –, tudo submetido à dupla fragmentação como significado fundamental da imagem do *muro*. A separação entre os exilados e os que ficaram, entre os protegidos e as interferências nocivas:

> separação-fronteira-propriedade entre nações, tribos, indivíduos; [...] separação entre Deus e a criatura; [...] separação entre os outros e eu. O muro é a comunicação cortada, com a sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocação; defesa, mas prisão. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 626)

Os poemas expelem o amadurecimento, a evolução etária do *eu-lírico* ("Teu muro de criança"), correlato ao próprio *eu* da instância autoral

emissora (Lucas), conforme percebemos ser retratado, no discurso poético, este processo ocorrendo com o sujeito lírico ante a experiência amorosa.

Trata-se aqui de uma poética muito marcada pela função emotiva, mas também de uma poesia muito concreta, no sentido de que uma obra arquitetônica tem presença marcante e recorrente nos poemas, um indício de que essa estrutura (a palavra-metáfora "muro"), embora retida e descaracterizada pelo emitente ("Muro máscara disfarçado de heras/Muros acetinados iguais a frutos./Muros devassos vomitando palavras."), exerce, contraditoriamente, uma sólida imposição.

Preciosismos ("chegança", "querença") são utilizados para indicar algo que ganhou concretude ao serem associados a uma sensualidade luxuriosa que só a doçura e o encantamento da chegada precoce do sentimento amoroso são capazes de assegurar ("Muros dilatados de doçura", "Muros do encantado da luxúria"). Porém a perda da inocência é catástrofe que esfacela "os meus muros da infância".

A incerteza do porvir espelha-se em cacos de imagens multicolores ("Um mosaico de vidro sobre o rosto altivo"), como barroquismos do pensamento poético – a grandeza da linguagem em liberdade – a empolar de altivez o ar que sabemos respirável nos excertos que se referem ao plano celeste ("Muros agudos/Iguais à fome de certos pássaros/Descendo das alturas" e "Há alturas soberbas/Danosas, se tocadas./Como a tua própria boca, amor,/Quando me toca.").

Estas referências ao plano superior reverberam a reconquista e recaptura de uma liberdade há muito destituída de sua importância, a par do engodo ("Utopia") e da pretensão de grandeza ("Quimera"), do disfarce e emulação que insistem em afetar a ótica do emitente, continuamente tingida pelo real representado na figura do *muro*, emblema de uma

> cinta protetora que encerra um mundo e evita que nele penetrem influências nefastas de origem inferior. Ela tem o inconveniente de *limitar* o domínio que ela encerra, mas a vantagem de assegurar sua *defesa*, deixando, além disso, o caminho aberto à recepção da influência celeste. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 626)

A existência desses obstáculos de "equívoca clausura" explica porque é tão difícil alterar certos padrões sociais: por mais que se aceda à sua

existência imponente, o ato de saltar por cima deles pode trazer em seu bojo a chaga da insegurança, gerada pelo desconhecido ("A alma separada de ti/Vai conquistar a chaga de saltar").

A incerteza nivela os dois lados murados: separação esta que Lucas demoliu com sua morte, a fim de vislumbrar as mudanças que o exercício da dominação produz no ser. Debruçando-se sobre estes monumentos, tendo-os eleito como lugar privilegiado de sua enunciação, para além do corpo das dificuldades materializadas nos muros de "cinzenta solidez", Lucas sentiu-os, até o último instante, queimar-lhe "a carne da cintura".

Tratando do gênero literário em foco, alçamos voo em direção a um breve comentário acerca da representação do real fixada na forma poética, mediante a utilização do termo "muro" como obstáculo real associado aqui a um contexto poético. Para tanto, encontramos o suporte ideal na obra *A criação literária* (2003), em que Massaud Moisés analisa os elementos constituintes de dois fenômenos investigados aqui: a poesia e a realidade.

> Entre opaco e transparente, a um só tempo translúcido e mineralizado, o texto poético é a arena onde se digladiam duas formas de realidade, a descoberta e a recriada, numa tensão que é a própria essência da poesia. (MOISÉS, 2003, p. 222)

Mostrando-nos, em um curto exame discursivo – entretanto denso –, o quanto existe de *opacidade* e *transparência* na poesia e *descoberta* e *recriação* na realidade, o crítico desvenda os meandros de uma sistemática que impõe como questão central a manifestação do universo sígnico da linguagem poética.

Recorrer ao leitor – *persona* cuja figuração é essencial ao processo interativo de decodificação de sentidos – e à realidade do mundo (re)apresentada pelo poeta e personificada na imagem do *muro*, é apelar à verossimilhança, sintetizada como insígnia da "meta suprema, confessa ou não, [...] em que se reflete [...] o discurso poético" (MOISÉS, 2003, p. 225).

2.3. "FULGENTES ESTILETES": TENSÕES HETEROSSEXISTAS EM *RÚTILO NADA*

Discute-se, há tempos, acerca da natureza e significação da obra de arte como elemento deflagrador da conjuntura social, reservadas suas devidas configurações estético-formais ou o desnivelamento delas nos parâmetros da contemporaneidade.

Para tal, utilizam-se inúmeras ciências como esteio teórico que possam analisar e/ou tentar explicar como essa obra "plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração" (CANDIDO, 2006, p. 28).

Com a arte literária, como não poderia deixar de ser, dá-se o mesmo fenômeno: nela ocorrem fatores que, por sua natureza de âmbito social, interagem com os produtores delimitando-lhes a especificidade da obra e sua temática.

De acordo com Candido (2006, p. 32), a arte existe consolidada em um trinômio sagrado e premente: autor-obra-público, delineando-se a partir dele dois grupos ou "tipos" de arte.

Uma delas é tida como forma de expressão de determinada constituição social ("arte de agregação", segundo o autor) e a outra, uma tipificação da matéria artística destinada a um número reduzido de receptores (denominada pelo autor como "arte de segregação").

Percebe-se claramente que a obra de arte (aqui nos atemos à obra literária) estabelece uma ponte entre os dois elementos que a determinam como tal, suscitando a existência de uma dinâmica de interatividade funcional para que se chegue ao ponto inicial das conjecturas elencadas em nossa análise.

A mais relevante delas, destacamos, é a que trata da relação estabelecida entre o grupo social representado na obra literária e a obra em si, como produto de um sujeito criador, sendo ele também constituinte de um grupo social:

> As relações entre o artista e o grupo [...] podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CANDIDO, 2006, p. 35).

Inferimos a quais “aspirações individuais mais profundas” submeteu-se a escritora Hilda Hilst ao arquitetar *RN*, com o intuito de detectar e entender a maneira como estão configuradas minorias homoeróticas, através da análise e interpretação de tensões heterossexistas apresentadas na obra literária em foco.

Ao abordar criticamente, em *RN*, a temática do homoerotismo subjugado a forças hipócritas e a valores sócio-familiares reacionários, refratamos um “tratamento violentamente homofóbico das sociedades contemporâneas, cuja ideologia suas várias instituições encarregam-se de disseminar e expandir” (QUEIROZ, 2000, p. 38).

Como nos faz saber Bourdieu (2007), existem instituições destinadas a utilizar mecanismos de dominação e reprodução de valores já desgastados na contemporaneidade, em cujas estruturas seus agentes atuam subrepticiamente, podendo chegar ao ponto de dirigir a ação e a representação de indivíduos. Porém estes, por seu turno, podem almejar a transformação de tais estruturas. Ou mesmo, na pior das hipóteses, podem chegar a conservar tais estruturas e fazer perpetuar seus mecanismos de dominação.

2.3.1 (Des)enredo

O conto inicia-se com um lamento, prevenindo-nos como devemos nos portar diante dele, logo em seus começos.

Lucius, após a morte do amante Lucas, rememora os acontecimentos através da escrita e assim reflete sobre o padrão de conceitos sociais e pessoais dos humanos, relacionando sua própria experiência trágica ao comportamento excludente e violento dos demais: "[...] e há tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia." (p. 85).

Poderíamos inscrever esse trecho em uma estética do lirismo e do choque, visto que ele apresenta parâmetros linguísticos poéticos e uma indicação temática diretamente relacionada à violência praticada e sofrida pelos de nossa espécie, indicada pela inicial maiúscula na palavra "humano".

Como recurso utilizado em um tom claramente irônico, esta alternativa "exclui chances de empatia com o assunto tratado" (GINZBURG, 2007, p. 45), deixando-nos a via da abordagem pessimista que não nos deixa fugir ao realismo da obra.

Ao sermos compelidos a elaborar uma perspectiva de valores éticos em que pesem escolhas, tanto apontadas para uma perspectiva "antipacifista" de leitura quanto para uma perspectiva conservadora, estabeleceu-se um acordo com a resignação ante aos fatos descritos dentro da narrativa.

Propomos aqui um ato defensório acerca da importância da obra (e, consequentemente, acerca da importância da autora) para a crítica que elabora uma leitura do posicionamento ideológico do texto.

Urge diferenciar um escritor em dois patamares possíveis: o primeiro é o de um artista voltado para a resistência – interessado em fazer seu trabalho representar um posicionamento de denúncia de uma situação constrangedora. O outro é o diferencial de um artista descomprometido com o valor social do conteúdo, priorizando as qualidades estético-formais do texto, abdicando de qualquer idéia temática que pudesse ser levada a sério (cf. GINZBURG, 2007, p. 47).

Entretanto, como os "avessos de um rumo", percebemos não ser esta última proposição o que de fato ocorre aqui.

Avançando em nosso estudo, após o início lancinante da novela, somos tragados em direção à queda de Lucius em pleno desespero pela morte do amado.

Mesmo nesse instante, ouve-se, sente-se e percebe-se o repúdio das outras pessoas, desconhecidas para ele no momento, à sua explícita agonia, no trecho mostrado abaixo:

> [...] estou caindo e ao meu redor as caras pétreas, quem são? amigos? minha filha adolescente? meu pai? teus jovens amigos? Caras graníticas, ódio mudo e vergonha, palavras que vêm de longe, evanescentes mas tão nítidas como fulgentes estiletes, palavras de supostos éticos Humanos:
> Constrangedor Louco Demente
> Absurdo Intolerável
> (p. 86)

Em termos éticos – ou na ausência de fundamentos da própria Ética –, o trecho acima conecta humanidade e humilhação, pois que não é possível falar de humanitarismo sem antes perceber o "ódio mudo e vergonha" com que as "caras graníticas" olham e acusam o suposto infrator do contrato (nunca firmado) de convivência social a que os personagens se mostram insubmissos através do discurso.

Representado de forma oprimida, diante da escassez dos que o observam, o personagem Lucius Kod é adjetivado, nos termos alheios, por palavras insuportáveis advindas como identificações rígidas com as quais ele próprio não se identifica.

Aprofunda-se aqui a temática central do pensamento de Bauman (2005): no mundo de hoje, qual é o espaço do *eu* e do *outro*? Qual é a medida da liberdade individual? É possível construir uma identidade sem levar a alteridade – o *outro* – em conta?

Em um ataque à liberdade do sujeito, as "caras pétreas" de *RN* vaticinam a condição futura do ser que provoca o descontentamento social e dessa forma refletem, como sintoma de um declínio, o caráter moral de "um mundo esvaziado de valores que fingem ser duradouro" (BAUMAN, 2005, p. 59).

A compreensão da tensão entre as múltiplas identidades aponta necessariamente para a profunda ambivalência que ocupa o cerne das

estratégias de reconhecimento: na medida mesma em que demandam reconhecimento identitário, ou seja, igualdade legal e legítima, tais estratégias *reproduzem* diferença.

> As batalhas de identidade não podem realizar sua tarefa de identificação sem dividir tanto quanto, ou mais do que, unir. Suas intenções includentes se misturam com (ou melhor, são complementadas por) suas intenções de segregar. (BAUMAN, 2005, p. 85)

Perguntar para uma pessoa quem ela é só faz sentido quando se acredita que ela é algo diferente de nós mesmos. Partindo desse princípio, podemos até instigar um pouco mais os nossos conceitos e valores pessoais acerca do nosso *eu*. Se formos revelando-nos, acabaremos por descobrir nossas múltiplas facetas sociais num ambiente fluido em que vivemos, onde

> as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. (BAUMAN, 2005, p. 19)

No *corpus*, a questão da identificação/identidade é hasteada por várias sugestões que as falas das personagens mostram ao longo do texto, em discursos diretos ou monólogos interiores que os protagonistas Lucius e Lucas nos dão no decorrer do enredo (como, por exemplo, nos trechos das páginas 88 e 93: “e um novo ou talvez um antigo e insuspeitado Lucius irrompe, dois escuros e contraditórios, aguçados e leves, violentos e sórdidos” e “eu não sou o que sou, digo para mim mesmo”).

2.3.2 Tensões

Reproduzimos a seguir um trecho emblemático que nos permite analisar de que modo se configuram certos elementos identitários e heterossexistas neste ponto da narrativa:

> Desfigurado meu pai na madrugada, o roupão de seda, listas negras, que elegância meu pai na madrugada, o roupão creme de seda e finas listas negras, a boca trêmula apagada no giz da própria cara: então anos de decência e de luta por água abaixo e eu um banqueiro, com que cara você acha que eu vou aparecer diante de meus amigos, ou você imagina que ninguém sabia, crápula, canalha, tua sórdida ligação, e esse moleque bonito era o namoradinho da minha neta, então vocês combinaram seus crápulas, aquele crapulazinha namorou minha neta para poder ficar perto de você. gosta de cu seu canalha? gosta de merda? fez-se também de mulherzinha com o moço machão? ele só pode ter sido teu macho porque teve a decência de se dar um tiro na cabeça, mate-se também seu desgraçado, mate-se. (p. 87)

No trecho citado, um dos mais significativos de todo o conto, temos a visão do pai mimetizando a violência da homofobia que permeia nossa sociedade.

Em um impulso de recusa à justiça e à tolerância, ele propõe uma cristalização dos esquemas que constroem e fortalecem o “ideal” homofóbico e heterossexual, predisposto a negar possíveis processos de identificação.

Uma vez que, bem o sabemos, esses “ideais” são percalços desnecessários aos sujeitos em seus trajetos de socialização, assim como as violências psíquicas ou as torturas morais, que podem ser sentidas como tão atrozes quanto os abusos sexuais.

Em *Totem e Tabu* (1912), Freud nos mostra que, ao atribuir ao patriarcado um lugar fundamental nessa configuração, mesmo que irremediavelmente decadente, enquanto o pai for legalmente investido de um poder ilimitado que lhe permita exercer a tirania sobre o corpo das mulheres e dos filhos, reprimindo o adultério e a masturbação, não será possível nenhuma teorização da sexualidade em termos de fantasia, de reminiscências ou mesmo de conflito.

Em matéria de sexualidade, o escândalo freudiano consistiu, em verdade, em inverter a ordem da normatividade e tomar a "negatividade" do homem como sua natureza positiva.

A teoria freudiana da sexualidade pressupõe a existência primária de uma atividade sexual pulsional e "fantasística" que repousa na idéia de que o sujeito é, ao mesmo tempo, livre por sua sexualidade e coagido por ela.

Acima de tudo, essa teoria rejeita o projeto ilusório de que seja possível nos livrarmos disso como se fora um *erro* ou o efeito de um *trauma*[17] (ROUDINESCO, 2000, p. 73, grifos nossos).

Para Freud, segundo Roudinesco, não se tratava de julgar o sexo nem de torná-lo transparente ou espetacular, mas de deixar que ele se exprimisse da maneira mais normal e mais verdadeira: "Nada é mais destrutivo para o sujeito de que ser reduzido ao seu sistema físico-químico" (idem, 2000, p. 148).

A partir do momento em que Freud se recusou a classificar a homossexualidade entre as taras, fazendo dela uma predisposição sexual derivada da bissexualidade, foi aberto o caminho para todas as interrogações que surgem hoje em dia (ROUDINESCO, 2000, p. 141).

A constatação da existência de uma identidade sexual (gênero ou *gender*) desvinculada da realidade orgânica ou físico-química não impede que a anatomia, a fisiologia e o funcionamento hormonal dos homes e mulheres sejam distintos. A diferença biológica existe e deve ser levada em conta, mas nem toda ela o é, conforme salienta Roudinesco (2000).

Levando-se em consideração as referências que o legado psicanalítico nos deixou acerca do conceito de *identificação*[18], utilizando-se de suportes freudianos, especificamente, conforme esclarecimentos feitos por

---

[17] Termo grego há muito utilizado em medicina e retomado pela Psicanálise, que transpôs para o plano psíquico significações que nele estavam implicadas, como a de um choque violento e a de consequências sobre o conjunto da organização. A título de esclarecimentos maiores, tomamos como definição a que nos é dada por Laplanche & Pontalis (2004, p. 522) em seu *Vocabulário da Psicanálise*: "Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica."

[18] Segundo o *Vocabulário da Psicanálise* (2004), o termo aqui assume o sentido de um "processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações." (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004. p. 226)

Stuart Hall (*in* SILVA, 2007, p. 107), chegamos à constatação de que se busca uma solução para a ambiguidade que o conceito requer.

Neste processo são articuladas a origem em comum dos indivíduos e as características partilhadas seguindo "um mesmo ideal" (HALL, 2006 *in* SILVA, 2007, p. 110). Ideal esse que reforça a idéia de que o processo de formação do sujeito requer a interdependência de elementos externos ao indivíduo, numa sutura das bordas que se complementam:

> A unidade, a homogeneidade interna, que o termo 'identidade' assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe 'falta' – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado. (HALL, 2006 *in* SILVA, 2007, p. 110)

Não um "outro" enquanto corpo, mas sim um outro elemento externo e fundamental, trazido à consciência pela relação de desejo que vincula Lucius a Lucas, em meio a vozes de contornos ideológicos cuja contaminação tenta desestabilizar uma equação em que se revelam as subjetividades dispostas a aprofundarem-se em um processo denominado, segundo Barcellos (2006), de *autoconhecimento*.

2.3.3 Percepções

Até aqui, em nossa análise, as subjetividades foram citadas através da perspectiva das personagens apresentadas como homoeróticas, bem como sua contraparte homofóbica (o pai).

Acontece que, em determinado momento da narrativa, Hilda Hilst nos presenteia com uma configuração que vem a corroborar a existência e predominância de uma política de reificação do quadro heterossexuado da normatividade masculina.

Isto se dá através de um diálogo entre os protagonistas, quando percebemos o poder que deflagra a heteronormatividade como *constructo* social dominante.

Bem antes de ser "atingido pela beleza como se um tigre me lanhasse o peito" (p. 87-88), Lucius Kod recorre a imagens de extremo teor lírico – característica essencial na escritura da autora – para referir-se às situações em que se relacionava com mulheres:

> [...] carne de Lucius antes era mansa e tépida, brioso corpo de antes tão educado respondendo rápido a qualquer afago, de mulheres naturalmente, *ah sim, naturalmente*, mulheres com discursos de várias qualidades, umas de língua altiva rinchando política e sabedoria (*os antagônicos tentando semelhança*), espigadas leves, as blusas soltas traduzindo plena liberdade, idéias, corpos elásticos, ágeis, e quantas vezes na cama despencando, gemendo, dóceis como pequenos animais doentes, trêmulas encharcadas se abrindo famintas de sua vara dura, cadê o discurso, o critério, a bacia de idéias, cadê pombinha, cadê?
> às vezes você fala como se tivesse raiva das mulheres
> é mesmo, Lucas? não tinha percebido
> na hora da cama ninguém faz discurso. *nós também não*
> (p. 91-92, grifos nossos)

Lucius, pelo seu discurso, revela-se adepto das tensões provocadas pela sua condição "pré-Lucas" de um autêntico "paradigma naturalista", conforme discorre Welzer-Lang (2001, p. 468), situando-se em uma condição na qual ele afirma sua superioridade masculina.

Relativizando o valor possível da feminilidade e debochando da submissão a que as mulheres se adequam enquanto "vítimas" da ação predatória deste homem, ao dominá-las e subjugá-las no decorrer dos jogos

sexuais, percebe-se o intuito de, ao fim de tudo, sarcasticamente, vê-las e senti-las “dóceis como pequenos animais doentes”.

Seria este o ponto em que o heterossexismo “entraria em cena”, assegurando ao senso comum o discurso que endossa e reflete a homofobia, no qual se prezam as nuances “defeituosas” atribuídas ao ser antagônico, numa ridicularização do que se constituiria uma tentativa de dessemelhança.

Mas sabemos que distinções aqui não condizem com ideais de igualdade social que tanto queremos para os alijados pelo estigma da diferença, ao rompermos com as estruturas dominantes.

Utilizando um conceito preciso e de grande valia para os estudos socioculturais, Roudinesco (2000, p. 163) cita com apropriação o pensador francês de origem argelina Jacques Derrida, servindo-se do termo *différance* (com *a*, em vez da grafia francesa *différence*),

> para indicar que a diferença não é uma divisão entre dois estados ou dois gêneros, que não é uma presença nem uma ausência, mas um movimento que está inscrito no Um e ao qual ele imprime um desvio, uma divisão, uma desigualdade, um deslocamento.

Essa diferença também não impede que cada sujeito seja sempre *diferente* (ou *outro*) na relação que mantém com um outro ou com sua própria identidade, e que todo ser humano parta mascarado para relacionar-se com seu semelhante, uma vez que é perpassado pelo desejo de se fazer amar ou reconhecer.

Existe uma infinidade de diferenças que, consideradas em conjunto, são constitutivas do universal do gênero humano, presumindo-se ser conveniente, para reparar uma desigualdade, valorizar uma diferença em relação a outra diferença, conforme Roudinesco (2000, p. 147).

Uma vez que uma discriminação nunca pode ser positiva, pois que sempre pressupõe a existência de uma outra vítima que serve de “bode expiatório” por sua própria diferença, “à exclusão do outro como diferente corresponde uma intensa vontade de reinventar categorias, tipologias ou *patterns* que permitem distinguir os ‘bons’ e os ‘maus’ sujeitos” (idem, p. 148).

Reverbera-se em nossa análise uma tentativa de desconstruir preceitos heterossexistas, partindo-se paradoxalmente de sua reafirmação. Ou,

em termos outros, reitera-se aqui a assertiva de Barcellos (2006, p. 230) acerca daquilo que se configura como *estética* homoerótica:

> O desejo homoerótico seria, nessa perspectiva, uma experiência privilegiada da fugacidade do real e da inconsistência de todas as coisas, pois, no momento mesmo em que se acede ao objeto desejado, este se desfaz de maneira irremediável, o que aponta para uma situação de frustração existencial absolutamente sem saída.

Como perceptível na contextura do conto analisado, endossando as palavras de Barcellos, as relações interpessoais sancionadas por desejos homoeróticos estão, por seu turno, fadadas a violentas tragédias.

Retomando questões já levantadas acerca dos mecanismos e instrumentos de poder – um poder *simbólico*[19], em conceito cunhado por Pierre Bourdieu (2007) –, deflagramos, no trecho do conto citado no início desta seção, a propriedade de determinada categoria desse poder.

Essa categoria constituiria o que ele nomeou por *violência simbólica*, expressa na maneira como Lucius se detém na descrição do contato que teve com "mulheres com discursos de várias qualidades", enfocando o controle de um estrato social superior (a que pertence o personagem) sobre um outro, de qualidade duvidosa.

Na dinâmica desse poder, assegura-se a imposição e a absorção de instrumentos arbitrários de construção da realidade social, através da produção, legitimação e reprodução das relações de força entre os agentes partícipes do processo.

Mesmo de forma quase imperceptível nesta arena, esse poderio dinâmico subsiste, a partir do ponto em que se pode vê-lo ser exercido, usufruto existente "com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem" (BOURDIEU, 2007, p. 8).

O sociólogo e filósofo alemão Herbert Marcuse desenvolveu uma obra significativamente marcada por teorias freudianas e marxistas. Em *Eros e*

---

[19] À guisa de esclarecimentos maiores acerca do conceito, reproduzimos aqui sua noção nas palavras do sociólogo francês: "[...] num estado do campo em que se vê o poder por toda a parte, como em outros tempos não se queria reconhecê-lo nas situações em que ele entrava pelos olhos dentro, não é inútil lembrar que [...] é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem." (BOURDIEU, 2007, p. 7-8)

Civilização (1955), ele retomou o tema desenvolvido por Freud da necessidade de repressão dos instintos para a manutenção e o desenvolvimento da civilização (adiamento do *princípio de prazer* para atender ao *princípio de realidade*).

Marcuse (1955) considera que Freud tem razão em diagnosticar esse fato. Porém discorda quando este apresenta essa situação como algo eterno, ou seja, que é impossível uma civilidade não-repressiva.

O alemão naturalizado norte-americano aponta para a possibilidade de uma civilização menos repressiva surgir do desenvolvimento tecnológico, que criaria condições para a libertação em relação à obrigação do trabalho e à consequente ampliação do tempo livre. No entanto, segundo Marcuse (1955), isso não se dará sem a intervenção do ser humano para nortear o trajeto histórico possibilitado por esse desenvolvimento.

A hipótese de que há uma conexão entre a maneira como se vive em comunidade e a maneira como se encara a morte também foi uma ideia defendida pelo filósofo.

Ele afirma, ainda em *Eros e Civilização* (1955), que em uma sociedade onde as pessoas pudessem viver em condições não repressivas, gozando de liberdade de trabalhar e de ter prazer, todos poderiam aceitar morrer em paz:

> Os homens podem morrer sem angústia se souberem que o que eles amam está protegido contra a miséria e o esquecimento. Após uma vida bem cumprida, podem chamar a si a incumbência da morte — num momento de sua própria escolha. Mas até o advento supremo da liberdade não pode redimir aqueles que morrem em dor. É a recordação deles e a culpa acumulada da humanidade contra as suas vítimas que obscurecem as perspectivas de uma civilização sem repressão. (MARCUSE, 1955, p. 167-168)

Para enfrentar a morte, talvez seja preciso, portanto, menos preocupação com o além-túmulo e sim muito mais capacidade para transformar e aperfeiçoar o mundo onde se vive.

Não obstante, algo sutil nos permite valorar uma perspectiva alimentada pela obra literária e nos insufla a uma resposta iminente, como agentes políticos que somos, embora açulados nesta inter-relação de circunstâncias dramáticas que acompanham o ser social.

2.4. O *CONSTRUCTO* INTRATEXTUAL: "JUNTURA DESABUSADA" ENTRE INTENÇÃO E AMBIVALÊNCIA

A Literatura Comparada representa, hoje em dia, uma das formas mais difundidas de abordagem do literário, segundo a natureza de sua investigação e a sua configuração teórica enriquecida pelas correntes contemporâneas que a transformaram em um campo de investigação capaz de dar conta das amplas questões relativas ao estatuto literário de obras, autores, períodos e gêneros.

Surgida nos interstícios do discurso crítico, ao reconhecer em uma obra ressonâncias de outras obras, numa prática comparatista implícita que identificava parentescos, afinidades ou inter-relações, o comparatismo literário assumiu gradativamente uma identidade particular, com perfil teórico definido por princípios de funcionamento interno e conceitos operatórios específicos (cf. BITTENCOURT, 1996, p. 7).

Em vez de obedecer a um sistema codificado muito restrito, a literatura comparada busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer desse sistema um dos principais mecanismos da comunicação literária.

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com uma outra, um texto não existe sozinho; é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente "roubados", pois que sente-se influências que o subentendem, parecendo sempre possível descobrir-se nele um *subtexto*:

> De que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referencias, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Pedaços de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu. (SCHNEIDER, 1985 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 41)

Segundo Ferrara (1986), a arte literária apresenta, sobretudo os romances e coletâneas de contos em seu processo de construção, pontos

comuns com uma tendência da arquitetura moderna denominada *construtivismo*[20].

A montagem em novo esquema (ou a combinação em uma ordem diferente) dos elementos já utilizados em outras experiências norteiam o processo de criação na Literatura, em uma analogia ao que ocorre com as intervenções semióticas em outras linguagens artísticas.

Sob a influência das teorias dos formalistas russos e das tentativas metodológicas do estruturalismo francês, Lucrécia D'Aléssio Ferrara (1986) empenha-se em cercar o específico literário como sistema de linguagem que se apóia no verbal para transformá-lo em figura que diz a própria lógica de estruturação da obra, isto é, a imagem que significa seu próprio signo.

Desta forma, há nas peças novas um diálogo entre signos no interior de um mesmo texto, caracterizando um tipo especial de, podemos assim dizer, relação textual: a *intratextualidade*. Por intratextualidade entende-se o modo como os temas configurados em determinado texto são um desdobramento das figuras anteriormente apresentadas em outro texto. Em outras palavras, diz-se do intratextual aquilo que está contido em um texto, mas que provém de outras fontes do mesmo autor (*intra* = dentro de um conjunto).

Ela ocorre, por exemplo, quando a instância autoral é capaz de criar elos de aproximação entre os seus contos enfeixados em um volume até fazer do livro quase um romance, se baseando apenas em pequenos trechos de outras obras suas:

> A intratextualidade é constituída lentamente de flocos representativos de textos, isto é, fragmentos, unidades que se desprendem de outros conjuntos a partir de um jogo de analogias sintáticas: este é o princípio lógico, ou melhor, analógico, de organização do intratextual (...) o seu apoio é a multiplicidade sígnica que acaba gerando uma figuralidade, isto é, o significado se traduz numa figura (FERRARA, 1986, p. 105)

---

[20] A palavra *construtivismo*, segundo a *Wikipédia, a Enciclopédia Eletrônica*, se refere a uma série de correntes de pensamento em diferentes áreas do conhecimento: "Na educação, o construtivismo é uma teoria a respeito do aprendizado. Na filosofia, o construtivismo é uma corrente surgida como uma crítica ao realismo medieval e ao racionalismo clássico. Na história da arte, design gráfico, desenho industrial e da arquitetura, o construtivismo foi um movimento estético instaurado na Rússia de 1914, *que negava a arte pura e assimilava influências* da indústria. O construtivismo também é uma corrente de pensamento nas ciências políticas e na teoria das relações internacionais". Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Construtivismo. Acesso em 21/02/2010. Grifos nossos.

Quando fazemos referências aos nossos próprios textos, elaboramos um "diálogo continuado", ainda que, despropositadamente, percebamos imprimir ao produto final uma certa nuance de ambivalência[21] a deslocar os personagens de suas propostas primordiais de atuação. Algo a ser percebido ocorrendo com os personagens denominados "Lucas", nos dois textos de Hilda Hilst aqui estudados.

De forma diferenciada, em sentido restrito, na *intertextualidade* se ressaltam as características de um texto que deram origem a outro, em um processo de utilização de uma multiplicidade de excertos de textos preexistentes de um ou mais autores.

Este procedimento resulta na elaboração de um novo texto literário, movimento que ocorre quando um autor se inspira em outro para criar uma nova obra com roupagem nova (*inter* = entre dois conjuntos; entende-se como conjunto, nestes casos, a *textualidade*).

Há casos, porém, em que o texto faz ouvir várias vozes sem que nenhum intertexto seja explicitamente localizável. Neste caso, parece preferível falar de *dialogismo* e de *polifonia* em vez de intertextualidade.

É nesse sentido que se pode afirmar, juntamente com Koch (2004, p. 32), a possibilidade de um *jogo cênico*: a distribuição, entre os personagens, de máscaras que só tem existência real dentro do próprio discurso, por intermédio dos recursos linguísticos que determinam o jogo de representações da ação dramática.

Como bem mostrou Bakhtin (1929), o entrelaçamento dos discursos e a autonomia das vozes são funções da própria natureza do texto, colocando assim em funcionamento uma relação com a multiplicidade dos textos e das linguagens, pois que é sua maneira de falar do mundo:

---

[21] "O termo foi proposto pelo psicanalista Eugen Bleuler (*Vortrag über Ambivalenz*, 1910) e foi depois redefinido por Freud. [...] Ambivalência é vivida como psicologicamente desagradável quando os aspectos positivos e negativos de um assunto são presentes na mente de uma pessoa, ao mesmo tempo. Este estado pode levar à evasão ou à deliberada tentativa de resolver a ambivalência. Quando a situação não requer uma decisão a ser feita, as pessoas têm menos desconforto mesmo quando [há o] sentimento ambivalente." *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Ambival%C3%Aancia. Acesso em 12/04/2010.

> O texto só ganha vida em contato com outro texto (como contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... por trás desse contato está um contato de personalidade e não de coisas. (BAKHTIN, 1929 *apud* KOCH, 2008, p. 9)

Riffaterre (*apud* SAMOYAULT, 2008, p. 25) examina estes fenômenos de co-presença e de derivação a partir do leitor. Segundo ele, ora o texto assinala explicitamente suas referências ao conjunto da literatura, ora é o leitor que cria suas próprias associações.

A continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante do estudo comparativo, segundo Riffaterre (1979; 1983), e pode ser considerada de um grande valor operatório na medida em que se torna um mecanismo de produção da significância que

> resulta das relações entre [...] palavras e sistemas verbais exteriores ao texto (mas às vezes parcialmente citados no texto) e que se encontram seja em estado potencial na língua, seja já atualizados na literatura (RIFFATERRE *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 26).

Em princípio, ele ajusta a necessidade de escutar as vozes que, de outros textos ou sistemas, espelham-se na linguagem, projetando a figura do receptor e da leitura para o cerne da investigação.

Riffaterre ainda admite, nessas operações, reviravoltas da cronologia, já que o comparativismo é, antes de tudo, um efeito de leitura, não interrogando nunca a objetividade das aproximações, mas sua pertinência para o sentido profundo do texto.

2.4.1 A antinarrativa *Lucas, Naim*

Ao iniciar a análise deste texto do *corpus*, detemo-nos de imediato no emblemático título, ressaltando desde a instância onde figuram dois substantivos, designando nomes próprios de uso comum masculinos, ao uso da vírgula entre eles, sinal de pontuação como elemento primordialmente utilizado para evocar separação.

Possivelmente indicando uma pausa, como também uma junção: dois diversos juntos, ou ainda, aqui mesmo, a vírgula sendo utilizada para invocar algo a ser proclamado logo em seguida.

Os personagens estão separados ou prestes a separar-se, mesmo que por um momento apenas, algo não concluído; uma extensão na análise desses elementos nos permite afirmar que o primeiro dos personagens no título do texto é o protagonista.

Este procedimento estabelece Lucas como o "dono" do discurso. A voz dele posiciona o plano do enunciado de forma concreta, audível, ainda que ele, em determinados instantes, insista em não falar, mas pensar, "dizendo" o indizível.

Sendo a resposta que cada um de nós encontra para as inúmeras situações da existência, através da palavra furtiva ou do silêncio, o "não-dizer" das emoções é o que se tem de mais imediato nessas situações, frente à angústia da impossibilidade de expressão verbal.

O psicanalista e psiquiatra francês Claude Olievenstein (1989) propõe uma exploração de tudo aquilo que, no homem, foge à canalização através do "não-dito", do impossível de se apreender, da expressão íntima de cada um, indefinível por natureza.

Em *O não-dito das emoções* (1989), o autor evidencia a postura da linguagem, para além de seus propósitos de pacificar, organizar, transformar a angústia em "fragmentos do discurso amoroso", informando que

> a linguagem está condenada à impotência porque organiza o afastamento daquilo que não se pode afastar. É aí que intervém com força total o discurso interior, o compromisso do não-dito com aquilo que o sujeito confessa a si mesmo e aquilo que pode transmitir ao exterior. O discurso interior íntimo ajusta a angústia, fixando-a num tema exterior que, uma vez que ocupa a frente da cena "social", permite ao sujeito ficar tranqüilo em outras áreas, tomar fôlego. (OLIEVENSTEIN, 1989. p. 44)

Este sujeito descrito por Olievenstein admite a presença de um segundo personagem na "cena social", surgido e afirmado no contexto do conto logo após o primeiro, com o consentimento deste e sendo por ele mesmo apresentado aos leitores, em um encadeamento de palavras transmutadas em pensamentos pelo fluxo de sua consciência.

É significativo o surgimento de Naim neste momento do texto. Lucas, por encontrar-se no ápice das elucubrações acerca de si mesmo como indivíduo, como *sujeito*, no exato momento em que se busca, (re)encontra o outro, a *alteridade*, no instante em que se dispõe a tomar fôlego e partir em direção ao embate.

Mencionando Barthes (2003, p. 18), alegamos a existência de duas afirmações do amor: uma imediata, que diz *sim* e cega o sujeito a tudo em volta, em um acesso de "deslumbramento, entusiasmo, exaltação, louca projeção de um futuro pleno"; em seguida, o *valor* amoroso é "incessantemente ameaçado de depreciação", sobrepujado a dúvidas e ressentimentos.

Perante tanta beleza e frescor incorporados por seu amado Naim, Lucas se evidencia ali, diante dele mesmo, personificado no outro que o flagra opaco e cheio de complexidades duras, paradoxos de si mesmo quando se apercebe distante daquilo que um dia foi: o jovem de extrema redondez e perfeição, porque jovem.

> Há um jogo de duplos utilizado pela autora [...]. Lucas joga todo o tempo com seu duplo Naim, mas não é um propósito seu fazer este jogo; o jogo com Naim é puramente sua reflexão do outro que não o enxerga e só a si mesmo, o *eu-tu-tu-eu* comprimido em um só (VALADARES, s/d, p. 2)

O *ele* transfigurado em *um outro*, "mudo quase sempre, me olhando" (p. 45), como se fossem reflexo e imagem, a duplicidade frente a frente, porém sem os mesmos olhos metaforizados, sem a mesma visão do que está à sua

frente e em seu interior: “Hoje deve dizer a ele desse impermissivo agudo intolerável aqui por dentro, ajustar a seus olhos paixão e velhice” (p. 45).

Paixão e velhice, duas palavras a serem intercambiadas em uma dialética do ajuste, do mesmo modo como os dois personagens estão expostos, um diante do outro, com suas visões distintas.

“Duas lentes” (p. 45) a serem ajustadas dialeticamente, expressas nas palavras de Lucas por duas cores dotadas de várias adjetivações, aspectos díspares de um espectro luminoso que vibra em uma gama larga e longa, indo do vermelho ao cinza-pardo.

Cores colocadas no texto como a simbolização de dois elementos “pontiagudos opostos”: a paixão e a velhice. Diante disso, dos dois extremos do espectro, sobre qual dos dois falar mais? Quais conceitos reformular? A nitidez “vermelha lustrosa alongada e brilhante” refletida pela paixão ou a “opacidade do mundo” vista pelo olho da velhice?

Em uma tentativa aparente de negação da sua condição de “velho” e diante da condição real e da incapacidade (virtual) de compreensão do seu conflito por Naim, Lucas tenciona dizer menos sobre a lente cinza parda, recusando-a, por afirmar que desconhece sua espessura, embora paradoxalmente reconheça-a como parte dele próprio: “distância que agora se fez colada a mim” (p. 46).

Questiona-se ainda: não seria esta a lente que poderia mostrar-lhe o lugar correto das coisas? Para, logo em seguida, desvencilhar-se do desconforto de “algumas manhãs lente baça” e assim deter-se mais e mais no vermelho da paixão, “escorrendo” – vermelho vertido é sangue, fluxo de vida, Eros.

Em meio a essa verdade, ou melhor, em volta dela, detecta a existência da mesmíssima sensação do obscuro (“agudez que me rodeia”, p. 46), circundante no momento em que a percebe impedindo-o de ter “uma garganta que se fosse a mesma te diria: te amo [...] ainda que isso te fulmine ou que um soco na minha cara me faça menos osso e mais verdade” (p. 46).

Neste momento de autoflagelação, a escolha da palavra precisa (amor) no momento inadequado poderia disparar um extremo conflito externo entre os dois homens, “palavra-semente” (p. 46) que poderia fazer brotar um fruto talvez amargo, entretanto comestível:

> A palavra, que detinha poder demais, representaria uma grande ameaça de aniquilar cada um enquanto objeto de desejo para o outro. O não-dito é uma maneira de reconhecer esse sentido e somente ele permite que a unificação temporária se realize, [...] de maneira que cada um tire dela seu prazer. (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 110)

Naim é um jovem "soberbo" – em aparência e consciência da própria juventude – de vinte e cinco anos de idade, que aqui representa o sentimento inaudito da paixão para Lucas.

Na opinião do protagonista, os jovens de vinte e cinco anos não compreendem como se sente física e psicologicamente alguém mais velho, como ele mesmo, Lucas, se apresenta sem, no entanto, confessar-nos a sua idade real. Porventura seria relevante conhecer este dado? Cremos que não.

Enfocar tempo e espaço como modos de se dizer os personagens é circunscrevê-los em uma geometria não permitida pelo próprio texto hilstiano, posto que o mesmo se delineia em um "emaranhado polimorfo" (VALADARES, s/d, p. 3), apenas deixando, a serem desencobertos,

> os conceitos de tempo, de deterioração, morte e finitude [que] são veículos, agentes da angústia para o ser humano. Meu trabalho tenta perceber o que passa, o que acontece no homem naquela porção que tem a ver com suas raízes mais profundas. Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. (HILST, 1989 *in* CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 86)

"Alguma coisa em mim deseja alguma coisa que não sei" (p. 46). Assim começa uma verbalização, emitida por Lucas a seu interlocutor Naim, como primeiras palavras a iniciar um rápido e intermitente diálogo dentro do corpo do texto, marcado por um destaque dado às falas, apresentadas em curtos parágrafos que se distinguem de outros, a constituírem o fluxo da consciência do protagonista.

Percebe-se um início vago, impreciso, no qual o personagem revela estar penosamente circundando as palavras ao invés de escolhê-las e usá-las de forma direta, como se estivesse evitando uma possível reação negativa às suas tentativas de dizer o que, desde o início de nossa leitura, sabe-se existir.

Acoplada a esta possível reação negativa expressa por Naim, Lucas lembra de uma citação[22] do poeta latino Virgílio e a compara à sua fala, dando-nos uma prova inconteste de sua erudição e do ambiente tradicionalista de sua formação.

Ao tomar de empréstimo a citação do poeta latino, ele a usa para ilustrar a inevitabilidade de uma constatação acerca de si e do seu amado: um deles existe e se torna vívido pela imagem que foi modelada pelo outro: "homem-abelha-Naim existindo porque Lucas existe, mel porque para mim, ninguém mais te verá armadilha dourada tão precisa, tão bem colocada, porque sou eu quem te vê e ninguém mais-eu" (p. 47).

Notamos, no trecho citado, uma postura assumida por Lucas diante de sua própria condição: a postura de um sujeito criador e também objeto causador de uma profunda paixão, inacessível a outros.

Ele divaga acerca do que os outros poderiam chegar a conhecer, diante de tudo o que ele, desmesurado, busca apaixonadamente ("ir lá adiante onde os outros paralisados aqui, suspeitam apenas que há um pavoroso mais adiante", p. 47).

Este "pavoroso mais adiante" é a vereda para conhecer "o segredo das coisas e da vida". De acordo com Fromm (2000), corroborando as palavras de Lucas, o amor é o único meio de conhecimento, uma vez que, no ato de união, ele dá a resposta à nossa busca:

> O amor é penetração ativa do outro, em que meu desejo de conhecer é saciado pela união. No ato de fusão, eu conheço você, me conheço, conheço todo o mundo – e não "conheço" nada. Conheço da única maneira em que é possível para o homem o conhecimento do que é vivo: pela experiência da união, e não por um conhecimento qualquer que nosso pensamento possa nos proporcionar. [...] No ato de amar, de me dar, no ato de penetrar o outro, eu me encontro, eu me descubro, eu descubro a mim e ao outro, eu descubro o homem. (FROMM, 2000, p. 38-39)

Novamente nos deparamos com questões-chave fundamentais na escritura de Hilda Hilst: o relato do incognoscível transfigurado em sapiência (Deus), o sentimento amoroso (Amor) e a certeza de mortificação que ronda o

---

[22] *Apes vos non vobis mellificatis*: o mel que vós produzireis, abelhas, não será para vós. (Tradução da autora)

ser vivente (Morte), coabitando o mesmo vão já abarrotado de sentimentos escusos dirigidos a um mudo interlocutor.

Desta forma, Lucas reconhece não ser possível descrever seus sentimentos, pois as palavras tem maior significância enquanto sentidas, percebendo que o fluxo do pensamento esbarra no corpo estático da língua, em um ardoroso conflito íntimo entre pensamento e linguagem ("o castigo de cândidas vogais Amo Amo", p. 48), retomando a preponderância do caos instalado entre a dupla vida, a sentida e a falada:

> O não-dito tem som, mesmo se é silêncio dos outros e para o Outro. [...] Ao contrário do dito, que se esforça para não mais deixar espaço ao acaso, o não-dito se permite grandes confusões, idas e vindas, ziguezagues, o afetivo, a não fala no imaginário. [...] ele permanece suficientemente emocional para assegurar e assumir uma transmissão. [...] Confessor do inaudível, nós o compreendemos tanto quanto ele nos compreende. Ele é o outro de nós mesmos, com o qual dialogamos, o primeiro esboço do compromisso de vida, ainda que, ao mesmo tempo, seu urro nos faça pagar os mil preços de dores impudicas. (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 47)

Lucas descobre-se mais um corpo morto do que uma pedra tão viva; impossibilitado pela insegurança de uma confissão, reflete-se por intermédio de um espelho que, distorcido por ele mesmo, distorce-o e deforma-o diante de si e num processo de analogias e antagonismos, revela-se: "não sou eu mais, ou sou mais Lucas, mas não ligado às possíveis gentes, a tudo vivo animal vegetal, e mesmo a pedra no seu corpóreo turbilhonado, turbilhão que não vemos, está mais próxima daquele todo vida, do que eu" (p. 47).

O movimento do protagonista durante praticamente todo o texto é o de um barco oscilante, sem amarras, à deriva entre rotas tracejadas e nunca seguidas, rumos ao avesso, transparecendo um desejo que exige o desejo do outro para que se faça saber existir e afirmar-se como reciprocidade, bem percebido no trecho a seguir: "não posso mensurar veemência e intensidade de ti mesmo se não nos colocarmos frente a frente" (p. 50).

E neste corpo-a-corpo nosso protagonista esboça um voo mais ousado e eleva-se como detentor de um ato esmagador de vaidades ("eu sei como te levar a reais gravidades"), tendo se colocado tanto como vítima quanto como algoz ("te fazer não mais olhar a janela mas saltar por ela", p. 48).

Desviando nosso olhar para um elemento-chave no texto, Naim olha pela janela do apartamento onde se encontram, o ponto de passagem por onde poderia saltar, alheio ao silêncio instalado após Lucas haver pronunciado sua primeira fala ("alguma coisa em mim deseja alguma coisa que não sei", p. 46).

Mas o salto não é consumado, nem em ato nem em pensamentos de Lucas que, desfazendo a estática da situação, reitera sua fala primeira e diz: "umas coisas acontecem e mesmo pensando muito não se sabe a fonte" (p. 48).

Neste ponto do relato, alarga-se a perspectiva e a instância autoral guia nossos olhos e passos para fora do ambiente, voltando nossos corações e mentes para uma cena que se desenvolve lentamente na paisagem.

Com o declarado intuito de indicar a fonte da natureza desconhecida das coisas no mundo exterior aos personagens, o aspecto das nuvens no céu encontra sólido eco no mundo íntimo dos dois e de sua relação conturbada.

A nebulosidade que oculta o brilho da luz às vezes abre-se em sulcos, porque nossos sentidos não poderiam suportar o esplendor encoberto nas trevas humanas.

O revolutear das nuvens no cinza-pardo deste instante forma e deforma perfis, caras que a paisagem de fora cria e recria, "sendo o que olha, o de fora nos olha" (p. 48), sendo imagem e reflexo construídos como ponto de fuga pelas determinações do momento.

A nuvem se reveste simbolicamente de diversos aspectos, dos quais os mais importantes dizem respeito à sua natureza confusa e mal definida, à sua qualidade de "instrumento das apoteoses e das epifanias" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 648).

Como um elemento compacto, não diferenciado, a nuvem é o signo da metamorfose viva, não por causa de algumas de suas características padronizadas (indício de tempestade, por exemplo) mas em virtude de seu próprio *vir a ser*, como algo a nos impulsionar:

> Existem entretanto nuvens mais sutis; todas as sombras tênues, de causa rápida, incerta, que passam sobre a relação, mudam a luz, o relevo; é subitamente uma outra paisagem, uma ligeira embriaguez negra. A nuvem então não é mais do que isto: *careço de alguma coisa*. (BARTHES, 2003, p. 263, grifos do autor)

Conforme descrito no *Dicionário de Símbolos* (2007), de acordo com os ensinamentos esotéricos da tradição chinesa, a nuvem indica a transformação pela qual o sábio carece de passar para se aniquilar; metáfora do sacrifício a que o sábio deve entregar-se, renunciando a seu ser perecível para conquistar a eternidade (a imortalidade divina).

Nestas alegorias, um duplo perfil se formou e, visto através da janela, se constitui elemento partícipe no jogo de busca por identificações a ser agora praticado. Lucas admite serem ele, Naim e "a cara desse morto [...] estática, cara que possuo" (p. 48) as peças desse extenso tabuleiro, diante do qual se coloca como jogador solitário, cara a cara consigo mesmo.

Porém omisso, renunciando ao diálogo, conjecturando interiormente, tentando mentalizar em discurso de palavra-pensamento aquilo que se sente, o que invade estando já dentro, "tomando o peito e o abdômen" (p. 48-49).

Em um momento de suspensão da tensão que se insurge, uma voz eleva-se e descobrimos ser de um terceiro elemento essa voz: um provável narrador-observador que, ausente, emite seu parecer acerca da atitude de Lucas em denegar a verdade já tornada evidente: "morto sem cabeça agora porque desiste de meditar no que já sabe" (p. 49).

Tocando o ombro de Naim e fazendo-o desperto diante de si, Lucas reconhece na observação desse narrador a sua verdade, porém não se rebela nem a reverencia, continua a brincar no tabuleiro do jogo, apenas presumindo o indizível e considerando factível um de seus atos impraticáveis: "estender as mãos até a tua cintura e confessar amor vazio de astúcias" (p. 49).

Lucas mantém-se inflexível e, dissimulando o toque com meras palavras redundantes ("se você está vendo que é um duplo perfil, está?"), sente como um soco a reação imediata e de efeito catastrófico provocada pela resposta de Naim: "sim. Colados." (p. 49).

Neste ponto a que chegamos, dispara-se um projétil e inicia-se um embate. Lucas, ao ouvir a resposta simplória e direta de Naim, apressa-se em suposições angustiantes, dissimulando diante de si as probabilidades de uma felicidade que poderia ser evidente, não fosse apenas uma suposição amedrontadora, gerada pelo medo da entrega e por desviar-se de tal entrega.

No instante seguinte, despede-se de todas as oportunidades de confronto, recua "para a margem do fosso" e, medroso ("medo de que o fundo

seja nada"), tenta um novo contato verbalizado ("viu, Naim, desmancharam-se agora"), adquirindo daí somente uma nova promessa de insatisfação aproximando-se a galope, pela ríspida resposta obtida, mais uma vez a confundir, dúbia, suas intenções e as do outro (Naim: "um no outro", p. 50).

Sentindo aproximar-se uma síntese de tantas contradições impressas pelo diálogo, Lucas analisa as palavras ditas e ouvidas – frente à janela por onde os dois veem as formas anuviadas lá de fora – e questiona o amado, sempre em pensamento: "Por que não dizes que também eu estou em ti colado, que estamos um no outro há muitos meses, que te envergonhas de um sentir muito sentiente" (p. 50).

Tal postura interdita adquire forma e função em Naim como se, ao tornar a relação inteligível, uma necessidade premente fosse revelada; optando pelo discurso "não-dito", o jovem acata a transgressão de sua atitude, cominada ao desenrolar da relação amorosa:

> A autoridade do não-dito nascerá de sua capacidade de ser uma transgressão vitoriosa e de fazer o sujeito viver facilidades que em outras partes a sua experiência desmente. O não-dito permite a inteligibilidade do acontecimento, cura a dor do hiato e prepara um acontecimento sempre renovado, que talvez não existisse sem ele, e entretém, talvez, a ilusão do acordo perfeito. (OLIEVENSTEIN, 1989, p. 95)

Lucas racionaliza: "não era o que eu pretendia na velhice, amar um outro homem" (p. 51). Faz-se, com esse trecho lúcido e inesperado, um convite ao irresistível, ao pensar-se e nunca dizer-se entregue ao desejo homoerótico e assim mesmo, abrupto, negar-se, anular uma condição insuportável, deixando a "ferrugem sobre a prata" (p. 51), como se deixasse a corrosão opaca apoderar-se da iridescência, a velhice sobrepujando a paixão.

O protagonista se convence de que poderá anular o incômodo verbalizando o conflito, mas sente-se deslocado de seu intento pela conduta dada ao diálogo pelo interlocutor Naim, ao ter-se utilizado da metáfora dos perfis formados pelas nuvens, e assim não se faz tão claro quanto gostaria, no último trecho do diálogo que reproduzimos a seguir:

> [...] inarticulado usar a palavra como uma velha espada, corte-cego, sem fio, ferrugem sobre a prata, não, eu não queria, e vou dizê-lo sabe, Naim, eu não queria
> o quê? que os perfis se desmanchassem?
> um no outro, eu não queria, que um só se desmanchasse sim, para a nitidez do outro (p. 51)

Aproximando-se de Naim, a passos lentos, Lucas faz um retorno ao conflito interno, aos momentos de confusão e incertezas, ao vislumbrar os toques e os orgasmos sentidos, o pensamento em forma cíclica, ele percebe: a) o desejo dissimulado do outro; b) o seu desejo exposto diante de si mesmo.

O narrador-observador novamente introduz-se aqui como projeção da instância autoral e nos impede de proferir um julgamento precipitado, a condenar o homem por sua fraqueza e dissimulação, já que ele mesmo o faz, sarcasticamente: "pobre Lucas. Ainda usando geléia de morango nas palavras? Podes comer sozinho essa torrada" (p. 51).

Percebemos mais uma vez o nosso protagonista "açucarando" as sensações até tornarem-se "indiscutíveis", isto é, aceitáveis "ao paladar".

E eis que Lucas agora se sente mais forte, como se um balde de água gelada fosse jogado em seu corpo dormido, acordando-o e forçando-o a dialogar apenas com o narrador: "Vamos comê-la juntos" (p. 51), convidando-nos também a degustar o prato que agora é ofertado, e não servido gentilmente.

Em uma junção de causas, relegando ao desconhecido os efeitos, ele encontra-se em "uma dupla torção, vida e conhecimento" (ibidem, p. 52), confluência na qual decide dar um sentido último à existência que se finda na velhice, mesmo que perceba luz e invisibilidade, conhecimento e não descrença nessa junção.

Ao final do conto, Lucas aproxima-se de Naim mais dois passos – "para que me percebas" (p. 51) – e nos deixa observar o que ele desta vez faz, e não pensa: "Lucas caminha, o outro sorri, mudo, e pela grande janela de onde há pouco se viu dois perfis, uma cara, pela grande janela, ágil, Lucas se atira" (p. 52).

O uso de um narrador-observador como recurso último nos permite inferir que a instância autoral – para não se deixar levar nem pelas opiniões unilaterais nem pelas incertezas tão em sintonia com o conteúdo do texto –

manteve-se e quis nos manter distantes dos processos internos que levaram o protagonista a disparar o movimento, o ato, a ação última.

Conduta contraditória essa, uma vez que passamos a compactuar com o conflito amoroso interiorizado por Lucas.

A instância autoral apenas mostrou-nos que o personagem não consegue vencer o conflito e escolhe a saída mais próxima para o caminho mais curto, atirando-se pela janela, atraído pela Morte.

A potência da escritura hilstiana alinha-se com os impasses civilizacionais do nosso tempo, traduzindo inquietações, transformações e contradições que, em nossa época, ainda se delineiam como tal.

Hilda Hilst não exige imposições de gênero aos seus textos: rompendo fronteiras de forma acentuada ao misturar, em *LN*, parataxe, metonímia, significantes em insólitas combinações, torna-o rico.

Ao fugir do sistema pré-estabelecido, não seguindo a linearidade de um texto narrativo em prosa de ficção, a obra inclina-se a absorver a lógica do texto poético, ao apresentar alta carga de poesia sem se utilizar de versos e estrofes.

Não sendo descritivo, o conto analisado aqui revela "uma tendência forte a ser uma *antinarrativa*" (VALADARES, s/d, p. 4, grifo nosso), abdicando de uma possível conivência com o *ato performativo*[23] do leitor no jogo da recepção estética, deixando-o livre para concretizar o que tenha sido restringido pelas convenções. Neste nicho, a instância autoral acolhe extremos para se fazer única, sendo múltipla.

---

[23] No ensaio intitulado *O jogo do texto* (1989), o alemão Wolfgang Iser se propõe a dispor o conceito de *jogo* sobre o de *representação*, "enquanto conceito capaz de cobrir todas as operações levadas a cabo no processo textual". Para tanto, ele postula a ideia de uma possibilidade de "perfuração" nos sistemas literários fechados, declinando o componente mimético da representação e levando o "aspecto performativo" a assumir o primeiro plano do processo de leitura, convertendo o processo em um "modo de criação de mundo". Como vantagens "heurísticas", o autor acrescenta que: "1. o jogo não se ocupa do que poderia significar; 2. o jogo não tem de retratar nada fora de si próprio", permitindo que a inter-relação autor-texto-leitor possa ser concebida como uma dinâmica que produz algo que antes inexistia, revelando, como resultado final, um novo material a partir do qual "algo novo é modelado" (ISER, 1989 *in* LIMA, 2002, p. 105-107).

2.4.2 *Lucas, Naim* e *Rútilo NADA*: discursos em eflúvio

Para situar a textualidade do *corpus* em estudo – em termos de discurso – deliberamos utilizar o critério de complexidade estrutural do qual se serve um postulado de M. A. K. Halliday (1987) parafraseado por Koch (2000), em que se afirma uma "complexidade diferente" entre a fala e a escrita: "enquanto o texto escrito possui maior densidade lexical, o texto falado, ao contrário do que se costuma afirmar, possui maior complexidade sintática" (KOCH, 2000, p. 61).

Em um estudo realizado por Koch (2004) acerca dos elementos presentes nas malhas textuais (intitulado *Argumentação e Linguagem*, resultado de uma tese de doutorado defendida na PUC-SP em 1981 e publicado de forma condensada alguns anos mais tarde), a autora denota convergência com a linha de pensamento que diferencia o texto escrito ("texto em sentido estrito") em relação ao texto oral, quando afirma que:

> No texto escrito, alguém se fixa como locutor, fixando o(s) outro(s) como destinatário(s), não havendo a possibilidade de uma troca (pelo menos, imediata) de papéis entre ambos; predomina, nesse tipo de discurso, uma organização interna, pelo fato de não haver possibilidade de reajustes de relação entre os interlocutores para cada evento particular de enunciação. No diálogo, por sua vez, como o destinatário é o "locutor de daqui a pouco", há uma constante troca de papéis entre as pessoas envolvidas no evento, possibilitando, a cada momento, tais reajustes. (KOCH, 2004, p. 21)

A partir desta "relação factual", Koch estabelece um tipo de vínculo que engloba condutas na linguagem, expressas de forma a encerrar a "força" com que os enunciados são produzidos – postulados como *atos ilocucionários* –, bem como os efeitos visados pelo uso da linguagem, entre os quais se pode destacar os de *convencer* e os de *persuadir* – admitidos como *atos perlocucionários* (KOCH, 2004, p. 18).

Nos contos elencados existem narradores-protagonistas dispostos a equiparar-se em grandeza ou pequenez aos seus relatos, seja por via oral – com a densidade que as hesitações, divagações, truncamentos e buscas de interação e desnudamento requerem como em *LN* –, seja por via escrita, em toda sua complexidade formal à procura dos instrumentos de distanciamento, como em *RN*.

Não se trata, pois, de imaginar ou detectar diferenças ou semelhanças, mas sim relações essenciais, graduais e sempre multifacetadas que perpassam as concepções de língua falada e língua escrita, evitando os extremos das relações dicotômicas (MARCUSCHI, 1997 *in* DIONISIO; BEZERRA, 2001, p. 28).

Em *Lucas, Naim* a voz principal da narrativa é de Lucas, um homem de meia idade que inicia sua empreitada no ato de recordar e dizer-se em seu (re)ajuste com o "eu corpo palavra" (p. 44), verbalizando-nos sua trajetória para, possivelmente, dissuadir o "locutor de daqui a pouco", demovendo-o de sua condição passiva e, assim, poder redimir-se da paixão a que foi conduzido por outro homem, mais jovem e soberbo:

> [...] um ramalhete cerdoso aqui por dentro, eu corpo palavra, sangue emoção sufixo, coisas que fazem parte do corpo da palavra, reconsidero um ajustar-me ao todo e a tudo, não tinha esta cara, eu, Lucas, tinha outra, corpo e palavra se refazem, tu não és mais o mesmo, tu Lucas, as palavras também adquiriram surpreendentes significados, por exemplo velhice era coisa de longe, de vazio, aderência de outro, não de mim, [...] velhice hoje é perto e adequada a mim, estou aqui trançado, velhiceLucas (p. 44)

Em termos psicanalíticos, o *ego* busca adaptar-se ao real através do *princípio de realidade*. A constatação da condição inicial do protagonista nos é dada pelos trechos seguintes: "as palavras também adquiriram surpreendentes significados, por exemplo velhice" (p. 44) e "velhice hoje é perto e adequada a mim" (p. 44).

Percebemos existir a tentativa de (re)encontro consigo mesmo: o Lucas de antes que não existe mais, ao mesmo tempo em que acena com uma proposta de aceitação possível de sua condição atual, o que aponta para a realização de um eficiente e nem por isso menos doloroso *trabalho de luto*.

Também em *RN* o personagem Lucius Kod, durante sua exposição escrita, pode ser revestido de tal proposta de realização.

No texto que tem por título *Luto e Melancolia*, de 1915, Freud assinala uma revolução introduzida pela perspectiva psicanalítica acerca da compreensão do fenômeno visto tradicionalmente como um atenuante à dor provocada pela morte de um ente querido.

O luto seria o resultado final de um processo interior articulado pelo sujeito como uma atividade em que toda sua energia parece mobilizada pela dor e pelas recordações auferidas com essa dor, até que

> [...] o ego, obrigado, por assim dizer, a decidir se quer partilhar este destino [do objeto perdido], considerado o conjunto das satisfações narcísicas que existem em continuar vivo, decide quebrar a sua ligação com o objeto destruído (FREUD, 1925 *apud* LAPLANCHE & PONTALIS, 2004, p. 510)

Em um movimento de desambiguação, isto é, de abertura para novos sentidos, o Lucas de *LN* afirma poder "ser este e outro, posso não ter sido e ser sempre" (p. 45), questionando-se filosoficamente, em sua existência desconhecida ("o que é um indivíduo?", p. 45).

Como protagonista-autor de um fluxo de consciência (re)ativado, pelo qual ele mesmo repete-se para ser (re)afirmado ("eu corpo palavra", p. 44), desventra-se a consciência de Lucas, através do trinômio "sangue emoção sufixo", elementos correlatos do trinômio anteriormente citado "eu corpo palavra", representando tudo aquilo que se vê nele, neste momento em que o flagramos tentando (re)ajustar-se "ao todo e a tudo", buscando (re)descobrir seu eixo, sua (re)centralização.

O que ocorre, de fato, nos dois contos analisados reflete-se ao nível da palavra, uma vez que a tessitura dos textos apóia-se em uma configuração incomum do uso da língua: os elementos linguísticos e a estrutura típica do texto em prosa de ficção são objetos de uma subversão.

A coesão do texto – voltada a relacionar e organizar internamente os elementos responsáveis pela coerência da narrativa – mantém ativos os múltiplos significados adquiridos pelas palavras, impossibilitando-nos dizer se o conto é ou não de fácil leitura.

Em *LN* a aparente disjunção ocorre devido à técnica psicanalítica de expurgar o incômodo através do relato oral de sua "inadequada" condição de velho, estado em que, neste momento, percebe a velhice como "coisa de longe, de vazio" (p. 44).

A expulsão dos sentimentos/sensações inquietantes encontra seu ponto de escoadouro na jurisdição do *interlocutor*, instância com a qual a voz

principal do discurso narrativo depara-se, mesmo aos atropelos por um trafegar em via de mão dupla, conforme constatamos em Koch (2004, p 19):

> Ao produzir um discurso, o homem se apropria da língua, não só com o fim de veicular mensagens, mas, principalmente, com o objetivo de atuar, de interagir socialmente, instituindo-se como EU e constituindo, ao mesmo tempo, como interlocutor, o outro, que é constitutivo do próprio EU, por meio do jogo de representações e de imagens recíprocas que entre eles se estabelece.

Neste conduto se encontram transeuntes apressados em validarem seus discursos aparentemente críticos e castradores da expressão interior de Lucas em *LN* e, em um arranjo bem mais explícito, de Lucius Kod em *RN*, protagonistas do martírio exposto de modo "duro e inflexível como o inferno", em direção ao qual somos compelidos quando acompanhamos seus relatos.

Cabe-nos dar anuência à intenção assumida pelos argumentos da linguagem altamente poética utilizada nos textos, centralizada na existência de narradores crivados por um discurso no qual as palavras cuidadosamente escolhidas os (re)interpretam e dignificam.

Poder-se-ia dizer que o narrador, em ambos os textos, é o anteparo e, num mesmo e contínuo movimento, também a via de contato entre a instância autoral e o leitor, revelando uma tentativa de desnudamento da primeira perante este último.

Toda atividade de interpretação presente no cotidiano da linguagem fundamenta-se na suposição de que quem fala tem certas intenções, ao comunicar-se (KOCH, 2004), mesmo que as intenções do emissor, ao produzir um enunciado, possam ser as mais variadas.

O conceito de *intenção*[24] é, assim, fundamental para uma concepção da linguagem como atividade consolidada pela prática: compreender uma enunciação é, nesse sentido, apreender essas intenções.

Já que cada enunciação pode ter uma multiplicidade de significações, não teria sentido a pretensão de atribuir-lhe uma interpretação única e verdadeira:

---

[24] Definido, a título de esclarecimento, como "o fim que determina um ato, considerado independentemente de sua efetiva realização", em termos morais; no âmbito literário, pode-se conceituar o termo como o "conjunto de violações, desejos, projetos, veleidades, aspirações etc., que leva um escritor a produzir uma obra literária" (HOUAISS, 2007).

> o sentido de um enunciado se constitui pelas relações interpessoais que se estabelecem no momento da enunciação, pela estrutura desse jogo de representações em que entram o *locutor* e o *alocutário*, quando, na e pela enunciação atualizam suas *intenções persuasivas*. (KOCH, 2004, p. 22-23, grifos nossos)

Citando Bourdieu (2007, p. 114), seguramente ressaltamos que, ao dizer as coisas com autoridade, "à vista de todos e em nome de todos, publicamente e oficialmente, ele [o autor do discurso] subtrai-as ao arbitrário, sanciona-as [...], fazendo-as existir como dignas de existir, como conformes à *natureza* das coisas" (grifo nosso).

O poder exercido em campos como a linguagem é mais eficiente e sutil do que o uso da força propriamente dita: desta forma Luiz Antônio Marcuschi nos apresenta sua estratégia de "analisar em que sentido a língua é um mecanismo de controle social e reprodução de esquemas de dominação e poder implícitos em usos linguísticos na vida diária" (MARCUSCHI, 1997 *in* DIONISIO; BEZERRA, 2001, p. 23).

2.4.3 Refluxos hilstianos: Deus, Amor e Morte como "agentes da angústia"

Ao analisar o grau de discursividade expressiva nas relações de intratextualidade em diferentes posições assumidas pelo enunciador, ao tratar da morte, da deidade e do amor homossexual nos dois textos hilstianos, percebemos nesta proximidade um refluxo ao nível do enredo.

Esta revolução deslinda-se em uma análise apurada do âmbito no qual se locomove o personagem Lucas em *LN* ("porque há velhice em mim, e amor na velhice para o teu ser cego é espetáculo imundo e risível, p. 51), seguindo a observação das palavras escritas pelo personagem Lucas na carta suicida do conto *RN* ("O velho que eu seria se não escolhesse a morte", p. 99).

A linha de contato entre os textos é traçada quando, através de um retorno ao texto de 1977, reconhecemos já velho o Lucas de *RN* (texto publicado com mais de quinze anos de diferença), caso não houvesse escolhido a morte: no tempo presente de *LN* ele escolheu a vida para perceber-se, em idade avançada, tragado em uma paixão por um moço inebriante, como ele mesmo havia sido para Lucius Kod em sua juventude.

Em uma ironia gritante, salientamos a recriação do personagem suicida em um outro com o mesmo nome: Lucas. Diante dos impasses homoafetivos em que se encontram, antes do ato terminal, ambos nos permitem saber como foram postos em uma condição à margem de qualquer legitimidade.

Imbuídos em um meio social perpetrado por injustiças e opressões que os levam a revelar-nos seus inconformismos, os personagens tentam interpelar uma força superior – uma deidade imprecisamente configurada – e recebem como resposta apenas aflição e silêncio que as neutraliza na singularidade ("há Deus na morte?", p. 47).

Em *RN*, diante da morte do amado, apenas o vazio é legado a Lucius Kod, perpassado por uma clemência aguda ("tendo Deus como guia", p. 86) para que ele possa relatar-nos os melindres e diluições a que foi submetido diante da constatação do adorado corpo morto: "Ducente Deo começo esses escritos deveria ter dito. Tendo Deus como guia, começo esses escritos

deveria ter dito. Estou caindo mas sou erguido, aliali ali a porta eles dizem, não, é melhor por aqui" (p. 86).

A instância autoral utiliza-se de formas variadas para nomear e buscar o contato com a divindade, pondo nas palavras de seus personagens a mesma incredulidade e ausência de vocábulos precisos a fim de posicionar idéias e conceitos que perturbam o ser humano desde sempre.

Em um de seus muitos depoimentos acerca daquilo que, segundo ela mesma, viria a ser o *leitmotiv* de seu projeto literário, Hilda Hilst nos assegura que é relevante

> Registrar o possível eterno: 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: o que me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar. [...] Daí então talvez erigirmos diante de nós mesmos um escudo, a viseira, a couraça: talvez seja a possibilidade de continuarmos vivos, ao lado da ilusão mais tentadora – o amor. (HILST, 1989 *in* CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 80)

Aliada a essa busca pelo registro do "possível eterno", torna-se vital delinear, na personagem Lucas em *LN*, o momento a que poderíamos chamar o instante da "irreflexão", do desajuste, o momento de proximidade de sua morte, nesta velhice, esse lugar-estado de perguntas que exigem respostas definitivas acerca de Deus:

> [...] *este tempo seria o de reflexão*, de morte também, porque ainda que eu não esteja totalmente morto, estou à morte há muitos anos, desde que resolvi olhar o que existia além, o descarnado de mim, ir lá adiante onde os outros paralisados aqui, suspeitam apenas que há um pavoroso mais adiante, e indo mais adiante a pergunta inflou poderosa: *há Deus na morte? Aquele que é o Novo Substancial Vida Primeira em Si Mesma, contém em Si a morte?* Perguntando-me isso estou substancialmente morto, emoções, o fardo de meu corpo se desfaz, não sou eu mais, ou sou mais Lucas, mas não ligado às possíveis gentes, a tudo vivo animal vegetal. (p. 47, grifos nossos)

Árdua empreitada realizada pelo personagem, devidamente colocado para fora de todas as lógicas, de todos os conceitos, de todas as janelas por onde se veem imagéticas representações da pusilânime relação amorosa.

Nesta armadilha é que os dois Lucas, em ambos os contos, se deflagram enredados.

Nos dois textos encontramos um sentimento muito antigo, duradouro e intenso de familiaridade com a morte, sem medo ou desespero, um meio-termo entre a resignação passiva e a confiança mística (ARIÈS, 2003, p. 100).

Entretanto não apenas isto.

Enlarguescendo nossa perspectiva de leitura, podemos também decifrar o final trágico do conto *LN* como uma grande metáfora para o desfecho da situação que sucede diante de uma grande janela – elemento tornado mais amplo se o vemos enquanto abertura para o ar e para a luz, simbolizando receptividade (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 512).

Um atributo, decerto, do incognoscível ponto de transição de uma situação a outra, de um pórtico de entrada para outro de saída, da vida para a morte, talvez, ou inversamente.

Em uma releitura alternativa, Lucas não se deixa morrer, mas atira-se, metaforicamente, em combate ao conflito que vê lá fora, nas nuvens em metamorfose. Conflito que vivencia, reconhecendo nele seus medos e desejos a as eternas manifestações destes.

Ao utilizar-se da metáfora da *janela* – ao invés de utilizar-se da metáfora da *porta* – como via alternativa para transitar de um plano a outro, do interior para o exterior, ele transita da agonia ao gozo, da velhice para a paixão.

Em um largo contraponto ao Lucas de *RN* que, ao escolher a via suicida de mão única, perfaz o trajeto inverso. Entretanto não sem antes reportar, ao amado Lucius Kod, em seu testamento autocida, a beleza erótico-macabra de sua morte.

De acordo com Ariès (2003, p. 65), entre os séculos XVI e XVIII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte ou na literatura, associavam a morte ao amor. Eros e Tanatos como temas mórbidos que testemunhavam uma extrema complacência para com a beleza dos espetáculos de sofrimento e de suplícios.

À maneira do ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma *transgressão* que arrebata o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo em um mundo irracional, violento e cruel (ARIÈS, 2003, p. 65).

Esta noção de ruptura nasceu e se desenvolveu no mundo das fantasias eróticas, passando ao mundo dos fatos reais e assim perdeu, evidentemente, seus caracteres eróticos; ou estes são, pelo menos, sublimados e reduzidos ao Belo.

No segundo livro da *História da Sexualidade* ("O Uso dos Prazeres"), Michel Foucault (2007) discorre sobre a relação entre o dispêndio, no ato sexual, de substâncias vitais à manutenção e permanência da vida e a sensação de mortificação decorrente deste processo.

Apoiando-se na literatura filosófica dos gregos antigos, o filósofo francês afirma que "o ato sexual está [...] no ponto de cruzamento entre uma vida individual que é destinada à morte [...] e uma imortalidade que toma a forma concreta de uma sobrevivência das espécies" (FOUCAULT, 2007, p. 121).

A morte não seria desejável, como nos tétricos romances góticos, mas sim admirável por despertar o desejo de perpetuidade: a beleza de se ver imortalizado, para além "do desejo que suscitará, em alguns daqueles que amam os rapazes, o ardor, não de semear no corpo mas o de engendrar na alma e de dar à luz o que é belo em si mesmo" (PLATÃO *apud* FOUCAULT, 2007, p. 122).

Este desejo de fusão interpessoal é, na concepção de Erich Fromm (2000, p. 23), "o impulso mais poderoso que há no homem", a força fundamental que mantém a espécie humana livre da loucura e da (auto)destruição: "Sem amor, a humanidade não poderia existir por um só dia."

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trata-se de recapitular sinteticamente os resultados da pesquisa bibliográfica, ressaltando a natureza transcendente dos textos em relação ao seu suporte primário: a temática do *corpus* como argumento de prova para a visão psicanalítica, sociológica e filosófica da questão da Morte e do desprazer que a ideia de finitude proporciona.

De forma explícita, Hilda Hilst afirma seu projeto literário baseada nos incômodos pessoais que viveu, chegando a conjecturar, em declarações tornadas públicas, a pretensão de atingir uma esfera do conhecimento humano onde houvesse a ameaça de aniquilamento:

> Pergunto-me se haveria reais conseqüências benéficas através de um processo de autoconhecimento. Há uma possibilidade real de destruição do próprio indivíduo se seu autoconhecimento se faz em níveis de extrema lucidez. Haverá força suficiente no homem para uma fotografia, um holograma de si mesmo? [...] As pessoas temem as suas potencialidades, há situações de possível felicidade que podem ser insuportáveis. [...] Se você compreende a real condição do homem, isso talvez te leve à morte ou à loucura. (HILST, 1989 *in* CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 86)

Em linhas gerais, este trabalho possibilitou-nos conhecer, de forma prismática, multifacetada, os mecanismos através dos quais a escritora reelabora e atualiza o conceito freudiano de pulsão de vida (Eros) em simetria às pulsões destrutivas (Tanatos).

Sabe-se que Freud nunca chegou a utilizar o termo *Tanatos* em seus escritos, sendo este introduzido na literatura analítica por Federn. Porém, uma vez que a sua preocupação foi a de inscrever as especulações psicológicas em uma concepção dualista de tradição filosófica e mítica, ele delegou à sua teoria das pulsões um caráter universal (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004).

Também universal é a abordagem do tema tabu da morte: um esforço que demanda a atitude dupla de observação e compreensão dos fenômenos interiores e exteriores, a fim de se reduzir as tensões a que estamos constantemente vulneráveis.

Essas tensões se alastram pela nossa malha nevrálgica num átimo de segundo, percorrendo nosso corpo e nele depositando sinais indeléveis de

nossa identificação social, como se constata nos contos que compõem o *corpus* de análise deste trabalho.

Em *RN* a sofreguidão do personagem Lucius Kod, ao relatar por escrito seu périplo desventurado, finca-nos na carne estacas de metal enferrujado que nos aprisiona em uma angústia alimentada pela impossibilidade de realização da paixão, concretizada na morte.

Ou – em uma leitura incisiva – nos angustia pela interrupção brusca de um estado venturoso nunca antes imaginado como possível, em que, pegos de chofre, vislumbram-se os caminhos da perpetuidade através do sentimento atávico do amor carnal.

Sendo homossexual esta relação, sofre-se as consequências da superexposição na conjuntura social onde se está inserido. Bem mais flagrante em *RN* do que em *LN*, o antagonismo às personagens principais leva o leitor a compactuar com a "arte de agregação" (CANDIDO, 2006) como forma de consolidação da interatividade possível entre as "diferenças".

Projetando a figuração do leitor como instância receptora na situação comunicativa *autor-texto-leitor*, adentramos no terreno pedregoso da investigação que conduz à interpretação. Através de uma abordagem comparativa, aproximamos os dois contos escritos e publicados em um hiato de mais de quinze anos de diferença.

O alcance de nossa contribuição neste procedimento é a premissa maior da *intratextualidade*: deflagramos o modo como determinadas temáticas aventadas em *LN* estão desdobradas e reconfiguradas em *RN* (e vice-versa).

Quando o personagem Lucas, em *RN*, escreve em sua carta suicida "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?" (p. 99), ele questiona a validade de seu destino maldito, sabendo que poderia se transformar no velho Lucas de *LN* somente para ver chegar o tempo de dizer que "não tinha essa cara, eu, Lucas, tinha outra, corpo e palavra se refazem" (p. 44).

Em tal empreitada, nos sentimos seguros ao afirmar que os implícitos das emoções são discursos válidos para caracterizar a composição transgressora do texto: por sua própria natureza inaudita, a autoridade do não-dito permite "a inteligibilidade do acontecimento" e engendra a preparação de "um acontecimento sempre renovado" (OLIEVENSTEIN, 1989).

Este “acontecimento” bem pode ser a tática discursiva empregada como recurso transgressivo na confecção do texto quanto o próprio arsenal de atos *ilocucionários* e *perlocucionários* (KOCH, 2004) de que os personagens lançam mão em seus enunciados.

A oralidade e a escrita praticadas pelos protagonistas foram aqui analisadas à luz da Linguística, por intermédio da distinção entre o mundo comentado (falado) e o mundo narrado (por escrito):

> [...] o falante [ou escritor] apresenta o mundo – “mundo” entendido como possível conteúdo de uma comunicação linguística – e o ouvinte [ou leitor] o entende, ou como mundo comentado ou como mundo narrado. Ao mundo narrado, pertencem todos os tipos de relatos, literários ou não; tratando-se de eventos relativamente distantes, que, ao passarem pelo filtro do relato, perdem muito de sua força, permite-se aos interlocutores [leitores] uma atitude mais “relaxada”. Ao mundo comentado pertencem [...] todas as situações comunicativas que não consistam, apenas, em relatos, e que apresentem como característica a atitude tensa: nelas o falante está em tensão constante e o discurso é dramático, pois se tratam de coisas que o afetam diretamente. (KOCH, 2004, p. 36)

No formato de um poderio legitimado pelo discurso, fixamos a comprovação de que os relatos dos personagens no *corpus* analisado circunscrevem-se nessa distinção, ajustados aos efeitos provocados nos ouvintes/leitores.

Hilda Hilst foi poeta, dramaturga, ficcionista e cronista. Ela sabia, de modo peculiar, manipular a linguagem e seus meandros de forma a lapidar as palavras e delas retirar brilho incomum.

Seguramente ela também sabia – como nós bem o sabemos – que Hilda Hilst é a única escritora que se parece com Hilda Hilst.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. **A Cidade de Deus**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Vol. II, Livro XIII.

ALBUQUERQUE, Gabriel. ***Rútilo Nada*, de Hilda Hilst**: confissão e deslocamento das paixões. s/d. Disponível em http://www.hildahilst.com.br/arquivos/PDF/GabrielAlbuquerque.PDF. Acesso em 06/02/2010.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: Introdução à Filosofia. São Paulo: Editora Moderna, 1994.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. *In*: _____. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 7-103.

_____. Literatura e homoerotismo masculino – entre a cultura do corpo e o corpo da cultura. *In*: _____. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 217-276.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Prefácio a Tricks de Renaud Camus. *In*: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 364-369.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade das relações humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

____. **O Mal-estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BECHARA, Evanildo. **Gramática escolar da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2003.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **Literatura comparada**: teoria e prática. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 1996.

BOMFIM, Renata. **O Beijo de sangue**: a pós-modernidade do *corpus* hilstiano em *Rútilo Nada*. s/d. Disponível em

http://www.hildahilst.com.br/arquivos/PDF/BeijoDEsangue.pdf. Acesso em 06/02/2010.

BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Hilda Hilst**. número 8, outubro de 1999. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1999.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. *In*: _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 27-49.

CASSORLA, R. M. S. **O que é suicídio**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHIAVENATO, Júlio José. **A Morte**: uma abordagem sociocultural. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

DURKHEIM, Émile. **O Suicídio**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.

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

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 1986.

FERRI, René. **A História Ilustrada da Grécia Antiga**. São Paulo: Editora Escala, 2008a.

_____. **Egito Antigo**. São Paulo: Editora Escala, 2008b.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2**: O Uso dos Prazeres. São Paulo: Edições Graal, 2007.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer (1920). *In*: _____. **Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e Outros Trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII (1925-26). Rio de Janeiro: Imago, 1995a.

____. Luto e Melancolia (1915). *In*: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV (1914-16). Rio de Janeiro: Imago, 1995b.

____. O Ego e o Id (1923). *In*: _____. **O Ego e o Id e Outros Trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIX (1923-25). Rio de Janeiro: Imago, 1995c.

____. O Mal Estar na Civilização (1929). *In*: _____. **O Futuro de uma Ilusão, O Mal Estar na Civilização e Outros Trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI (1927-31). Rio de Janeiro: Imago, 1995d.

____. Totem e Tabu (1912). *In*: _____. **Totem e Tabu e Outros Trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII (1913-14). Rio de Janeiro: Imago, 1995e.

GINZBURG, Jaime. **A violência em um conto de Marcelino Freire**. Porto Alegre: Letras de hoje, v. 42, n. 4, p. 42-48, dezembro 2007.

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

_____. Lucas, Naim. *In*: _____. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003, p. 44-52.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão monousuário 2.0.1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo, Cortez, 2008.

_____. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2000.

LAPLANCHE & PONTALIS. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LIMA, Luiz Costa (sel., coord., e trad.). **A Literatura e o leitor**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LOPES, Denílson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUCIANO. **Diálogo dos mortos**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Oralidade e Ensino de Língua: uma Questão Pouco "Falada". *In*: DIONISO, Angela Paiva; BEZERRA, Maria Auxiliadora

(orgs.). **O livro didático de Português**: múltiplos olhares. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1955.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: poesia. São Paulo: Cultrix, 2003.

NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros; NÓBREGA, Geralda Medeiros; TRINDADE, Karlla Danielle Cantalice da. A invenção histórica da literatura gls [e de seus leitores]. *In*: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (org.). **Aspectos da literatura gay**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008. p. 185-211.

OLIEVENSTEIN, Claude. **O não-dito das emoções**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

PASCHOALIN & SPADOTO. **Gramática**: teoria e exercícios. São Paulo: FTD, 1989.

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

RAMALHO, Christina. Corpo no cerco, de Helena Parente Cunha: uma obra emblemática do corpo em crise. *In*: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (org.). **Gênero em questão**: ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: EDUEP, 2007. p. 53-69.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. *In*: CANDIDO, Antonio (org.). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Por que a psicanálise?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANGLARD, Jorge. **Ver e imaginar o outro** – desigualdade e violência na literatura brasileira contemporânea. s/d. Disponível em http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3478. Acesso em 03/10/2008.

SCHNEIDER, Michel. **Mortes Imaginárias**. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

SCHOLZ, Roswitha. **O valor é o homem**: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, julho 1996, n. 45, p. 15-36.

SCOTT, Joan. **O enigma da igualdade**. Florianópolis: Estudos Feministas, jan-abr 2005, v. 13, n. 01, p. 11-30.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 103-133.

SUTTANA, Renato. **A imagem da subjetividade na ficção de Hilda Hilst**. Guarapuava: Revista Analecta, jan/jun 2003. v. 4, n. 1, p. 77-88.

VALADARES, Flávio. **A narrativa hilstiana em "Lucas, Naim" e "O grande-pequeno Jozú"** — a história que abate a história. s/d. Disponível em http://www.saberes.edu.br/arquivos/A_narrativa_hilstiana.pdf. Acesso em 06/02/2010.

WELZER-LANG, Daniel. **A construção do masculino**: dominação das mulheres e homofobia. Florianópolis: Estudos Feministas, jul-dez 2001, v. 9, n. 2, p. 460-482.

XAVIER, Elódia. Representações do corpo: uma tipologia. *In*: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (org.). **Gênero em questão**: ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: EDUEP, 2007. p. 313-321.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo