

ALAN SILVIO RIBEIRO CARNEIRO

KADOSH E O SAGRADO DE HILDA HILST

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do Título de Mestre em Teoria e
História Literária.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Suzi Frankl Sperber

CAMPINAS
2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL -
Unicamp

C215k

Carneiro, Alan Silvio Ribeiro.
Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst / Alan Silvio Ribeiro Carneiro. --
Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Suzi Frankl Sperber.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 - Crítica e interpretação. 2. Sagrado. 3.
Literatura brasileira. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Kadosh and the Sacrality of Hilda Hilst.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Hilst, Hilda, 1930-2004 - Criticism and interpretation, Sacrality, Brazilian literature.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora), Profa. Dra. Eliane Robert de Moraes, Profa. Dra. Miriam Viviana Garate.

Data da defesa: 25/08/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Suzi Frankl Sperber



Eliane Robert de Moraes



Míriam Viviana Gárate



Fábio Akcelrud Durão



Adna Candido de Paula



2009
IEL/UNICAMP

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a tantos, porque de uma forma ou de outra, estes tantos, independente de estarem mais próximos ou mais distantes, contribuíram muito para este trabalho.

Primeiramente agradeço a Suzi Sperber pela interlocução direta e constante que me ajudou a refletir e a elaborar esta dissertação. Dentre os acadêmicos, tenho muito a agradecer aos Professores Alcir Pécora e Fábio Durão, a participação na minha banca de qualificação e as Professoras Eliane Robert de Moraes e Miriam Viviana Gárate, na minha banca de defesa. Todos fizeram observações pertinentes que certamente contribuíram para que eu pudesse compreender de forma mais precisa o significado desta pesquisa e melhorar a sua apresentação, embora eu não tenha tido condições de equacionar todas as sugestões. Ainda devo um agradecimento especial a alguns professores que encontrei na universidade e que guardarei comigo sempre, Jeanne-Marie Gagnebin des Bons, Joaquim Brasil Fontes Jr. e o saudoso Luiz Dantas.

Ao meu pai e a minha mãe, agradeço os apoios tão diversos e inimagináveis que somente os pais conseguem dar. A minha irmã, ao meu cunhado e aos meus sobrinhos agradeço a cobertura que os meus pais, por serem pais, não poderiam dar.

Sempre faltariam palavras para agradecer as meninas com quem compartilhei por mais tempo este lugar de troca, de tristeza e de alegria chamado casa e que se tornaram ao longo destes anos parte da minha família, Alice Villela, Isabel Isoldi, Maira Ribeiro, Mariana Cestari, Roberta Rizzi, Larissa Rybka e Helena Gouveia.

Certamente preciso agradecer as outras meninas, com as quais compartilhei, por menos tempo, mas não com menos intensidade este mesmo lugar, Alice Wey, Jaqueline Souza, Gabriela Menegatti, Estelamares de Souza, Tatiana Figueira, Márcia Teani e Sonia Hammons. Com relação aos meninos tenho a mesma gratidão: Alexandre, Gabriel e Paul e, em especial, o amigo Potiguara.

Tenho de agradecer também a minha família estendida que fez com que a música sempre estivesse comigo, muito obrigado aos amigos dos Flautins Matuá, a quem nomeio, em sinal de todos, Carlos Valverde, Renata Franco, Aline Moraes, Bruno Dutra, Fernando Tocha e João Arruda.

Preciso agradecer o diálogo e a troca com os amigos que compartilham comigo os anseios espirituais, os casais e seus queridos filhos, Fabiana e Mateus e Beatriz e Marcos, a professora de Vedanta, Sonia Novaes, as amigas Marília Mendes, Ana Carolina Camargo e os amigos da Ananda Marga, Kmailini, Indrani, Purna, Gandhari, Aloka Deva, Lila Dar, Sucharita e Brahmavitra.

Tenho muito a agradecer aos amigos e amigas com quem compartilhei a vida política. Embora não possa mencionar a todos, porque são muitos, quero lembrar de alguns que ficaram também por outras razões: os casais com filhos, Gislaíne e o Marcelo e Lia e Mateus e os amigos da Camará, Cristina, Jefferson e Dênis. Quero agradecer muito também aos companheiros de militância LGTTB, dentre os quais destaco, simbolizando a todos, Rodrigo Braga, Janaina Lima, Fernando Maia e Cristiane Marçal.

Tenho que agradecer muito também aos meus amigos do IEL por tantos momentos compartilhados, indico alguns, Paulo Vieira, Rodrigo Nascimento, Isabela Carvalho, Ligia Balista, Fernanda Miguel, Larissa Higa, Cassio Correa e Rafael Nonato. Agradeço especialmente ao amigo xará Alan Pereira de Oliveira, a amizade de tantos anos e o apoio na reta final da defesa. Ao Omar Rodovalho agradeço a presença constante nestes últimos anos e a revisão final desta dissertação.

Tenho muitos amigos e amigas com que convivi em Barão Geraldo e na UNICAMP, nomeio alguns, mas certamente existem muitos outros: Marcelo Pupo, João Mendes, Marcelo Falleiros, Anne Binder, Flávio Januário, Maira Benicio e Helena Guimarães.

Fiquei muito feliz recentemente em reencontrar alguns velhos amigos do Ensino médio, tenho muito a agradecer a vocês, o que amadurecemos juntos há tanto tempo atrás, Michele, Maike, Alexandre, Robson, Barbara, José Luis, Iara e Juliana.

Devo agradecer ainda aos amigos de Timor-Leste, com quem passei bons momentos, durante o período de 2008-2009: Sonju Walker, Isabel Gaspar, Edson Ferro e Simone Silvestre. Fica um agradecimento especial para todas as minhas alunas da especialização em educação, na área de língua portuguesa, da Universidade Nacional Timor Lorosa'e.

Agradeço ao Gabino o companheirismo e os bons momentos compartilhados juntos em Timor-Leste.

Tenho alguns agradecimentos institucionais para fazer, primeiro a todos funcionários do IEL, que ao longo destes anos se tornaram também meus amigos, em especial, agradeço os da Secretaria de Pós-Graduação, que me ajudaram muito nestes momentos finais: Cláudio, Rose e Miguel.

Devo um agradecimento especial a toda equipe do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE) que organizou o Fundo Hilda Hilst, em especial, a Flávia Carneiro Leão e ao Cristiano Diniz.

Devo agradecer também a equipe do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB-FCRB), em especial a Eliane Vasconcellos, pelo apoio na realização desta pesquisa.

Devo agradecer muito também a FAPESP a bolsa de 23 meses que cobriu parcialmente o tempo desta investigação e sem a qual, eu não poderia ter realizado este trabalho.

Visitei brevemente Jose Mora Fuentes, na Casa do Sol, no ano passado, a sua morte este ano me entristeceu. Sou muito grato a ele por ter me mostrado a casa, a biblioteca e ter me contado algumas histórias de Hilda Hilst.

*Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que
se quer dizer, e sempre dizer, ou quase*

(BECKETT, 2007, p. 49)

RESUMO

Hilda Hilst (1930-2004) publicou diversos livros de poesia nos anos de 1950 e 1960 e ainda escreveu algumas obras teatrais entre 1967 e 1970. O surgimento em 1970 da sua primeira obra em prosa é um momento importante de construção do seu projeto literário onde os limites entre vida e obra começam a ser cada vez mais estreitados. A pesquisa desta dissertação quer contribuir para a compreensão deste contexto a partir de uma leitura do conto *Kadosh*, publicado no ano de 1973, na obra de mesmo nome, tendo como foco a questão do sagrado. A metodologia utilizada partiu da leitura desta obra e do conjunto da produção de Hilda Hilst, para em seguida investigar no arquivo, em fotos, cartas, anotações e originais, os rastros da emergência desta problemática na obra da autora. O destaque particular foi dado para o período entre o final dos anos de 1960 e começo dos anos de 1970, relacionados ao contexto específico de produção de *Kadosh*. O resultado da pesquisa são os quatro ensaios, independentes, mas interconectados que se apresenta neste trabalho: o primeiro abordando como a questão do sagrado emerge enquanto um problema literário para Hilda Hilst, através da análise de algumas correspondências que tratam do ofício da literatura, apontando indiretamente como se configura para a autora uma imagem privada de si, nos anos de 1950 e 1960; o segundo ensaio parte de excertos de textos e de originais para mostrar como se configura a problemática do sagrado na sua obra literária até a publicação da coletânea de *Kadosh*, apontando ao final, através da análise de alguns excertos críticos, como se forma uma imagem pública da autora, à época da publicação do conto, nos anos de 1973-74; o terceiro parte do campo de significações relacionados à religiosidade que estão presentes nos rastros do arquivo, para produzir uma interpretação de *Kadosh*, do ponto de vista do seu universo referencial e o último ensaio tece considerações sobre a forma como se caracteriza a escritura da autora no texto e que gera contradições com relação ao conjunto de representações religiosas do conto, constituindo-se deste modo a sua aproximação particular ao sagrado. Como subproduto da pesquisa produziu-se ao final uma edição comentada de *Kadosh* que aponta parte das referências feitas na obra. A conclusão desta pesquisa indica como, no trabalho com o arquivo, a relação vida e obra se constitui como um amálgama indissociável que determina o percurso da interpretação, sendo um lugar de contradição e um desafio para a crítica.

Palavras-chave: Hilda Hilst, 1930-2004 - Crítica e interpretação, Sagrado, Literatura brasileira.

ABSTRACT

Hilda Hilst (1930-2004) published some books of poetry in the 1950's and 1960's and wrote some drama from 1967 to 1970. The appearance of her first book in prose, in 1970, is an important moment in the building of her literary project, when the limits between her personal life and her literary work get closer. The research of this dissertation intends to contribute to the understanding of this context, with an interpretation of the short story *Kadosh*, published in 1973, in the book with the same name, with a focus in the question of sacrality. The methodology began with the reading of this story and all the published books of Hilda Hilst, after this it was done a research in the archives, working with photos, letters, booknotes and the originals, looking for the signs of the appearance of this question in the work of the writer. The main attention was directed to the period between the end of the 1960's and the beginning of the 1970's, more related to the context of *Kadosh*. The results of all this research are the four related essays, which are presented here: the first one analyses the appearance of the sacrality as a literary question for Hilda Hilst, working with some letters, which have as theme the problem of the writer's work, showing up Hilst's image of her own, in the 1950's and 1960's; the second essay choose some excerpts of Hilst's published books, of her originals and of some articles published in the print about *Kadosh*, showing up Hilst's public image, in 1973-74; the third one began with an analysis of the religious references, which can be seen in the signs of the archive to produce an interpretation of *Kadosh*; by the end, the last one is an analysis of the writing of the author in the short story, which produces a contradiction with the religious representations of *Kadosh* and constitutes the special approach of Hilst to sacrality. As another result of this research, it was organized a commented edition of the short story *Kadosh*, which indicates part of the references alluded by the text. The conclusion of this work show up how in the work with the archives, the relation between life and literary work as one whole directs the way of interpretation and build a place of contradictions, which plays a role in making the criticism a challenge.

Keywords: Hilda Hilst, 1930 – 2004 - Criticism and interpretation, Sacrality, Brazilian literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Desenho de Kadosh (1973-1974) p. 76

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	1
1.1	Apresentação	1
1.2	Perspectivas Teóricas	3
2.3	Percursos	5
PARTE I: CONTORNOS DE KADOSH		7
2.	PAPÉIS DE CARTA	9
2.1	Cartas a um Jovem Poeta	9
2.2	<i>As Cartas a um Jovem Poeta</i> , de Rainer Maria Rilke	11
2.3	Cartas de Hilda Hilst para Carlos Drummond de Andrade	13
2.4	Correspondência de Hilda Hilst com Walmir Ayala	18
2.5	Uma carta de Hilda Hilst a um jovem poeta brasileiro	22
3.	OUTROS PAPÉIS	29
3.1	As Primeiras Incursões na Poesia e no Drama	29
3.2	A Primeira Incursão na Prosa: Fluxo-Floema	35
3.3	O mergulho de <i>Kadosh</i>	39
3.4	O Olhar da Crítica: Os Jornais da Época	45
PARTE II: PREENCHIMENTOS DE KADOSH		53
4.	KADOSH: OLHAR PARA AS REFERÊNCIAS	55
4.1	A Magia	55
4.2	O Sacrifício	59
4.3	O Desejo	62
4.4	A Compreensão	66
5.	KADOSH: OLHAR PARA O TEXTO	73
5.1	A leitura produzida da autora e do texto	73
5.2	O texto que ainda precisava ser lido	75
5.3	Revisar a leitura da autora e do texto	86
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIA		93
BIBLIOGRAFIA		99
APÊNDICE - KADOSH COMENTADO		103

1. INTRODUÇÃO

1.1. Apresentação

Hilda Hilst tem se tornado uma unanimidade crítica, começando a ser incluída na lista de escritores brasileiros que devem ser citados como referência no conjunto da literatura brasileira da segunda metade do século XX. Nos últimos cinco anos foram defendidas mais de vinte teses e dissertações sobre sua obra, sendo que o número total dos últimos vinte anos ultrapassa as quarenta¹.

Embora Hilda Hilst se queixasse sempre da falta de leitores e reconhecimento, foram publicadas enquanto vivia mais de 600 matérias sobre sua vida e sua obra e, ainda que pese o fato de seus livros saírem sempre em pequenas editoras e tiragens reduzidas, decerto houve um grupo fiel de leitores à procura destes. Provável que suas queixas funcionassem como uma forma de chamar atenção para si e para seus textos, mas esta atenção que ela suscitou para si mesma acabou por relegar muitas vezes sua obra ao segundo plano².

Pouco antes de sua morte Hilda Hilst foi muito aclamada, a publicação das suas obras completas pela Editora Globo, desde 2001, o recebimento do Prêmio Moinho Santista pelo conjunto da sua obra poética, seguido do Grande Prêmio da Crítica, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pela reedição da sua obra, em 2002, contribuíram para que ela ganhasse uma grande projeção pública, o que pode ter estimulado também este grande número de pesquisas acadêmicas recentes.

No entanto, quando se vê este material é possível perceber que, à exceção de um ou outro trabalho mais consistente³, as novas leituras quase que reproduzem (sem grandes acréscimos) as dos primeiros críticos de Hilda, feitas nos idos de 1970 por nomes como Anatol Rosenfeld, Nelly Novaes Coelho e Leo Gilson Ribeiro, leituras que, em geral, são elogiosas.

¹ No Banco de Resumos de Teses da CAPES <<http://servicos.capes.gov.br/capesdw/>> ao procurar por Hilda Hilst apareceram 38 pesquisas acadêmicas desenvolvidas sobre a autora, a partir da década de 1990.

² Pécora (2002 e 2005) e Duarte (2008) abordam este assunto, apontando como a imagem pessoal da autora tem se sobreposto ao discurso crítico sobre sua obra.

³ Destacaria, dentre estes, por exemplo, as leituras de Moraes (1999), dentre as críticas mais pontuais, e o trabalho de Duarte (2006), dentre as pesquisas acadêmicas.

E como se não bastasse o eco destas leituras, as falas de Hilda Hilst influenciaram e influenciam, ainda hoje, as novas interpretações, que acabam por tomar, como verdade, o discurso da autora sobre si e sobre sua literatura. Soma-se a este quadro a disponibilização do seu acervo à consulta⁴, o que traz novo estímulo para que a biografia passe a ocupar ainda mais espaço na crítica dedicada à sua obra. Não que isto deva ser desconsiderado, mas, no caso de Hilst, a força de sua imagem (somada ao rótulo de hermética, pelo qual ficou conhecida sua obra) fechou possibilidades interpretativas e, em alguns momentos, ergueu uma barreira entre a autora e o público.

Neste quadro é que se pode dizer que falta à obra de Hilda Hilst a figura do crítico que se distancie para analisá-la de forma sistemática, escapando às leituras prévias, abrindo-se a novas possibilidades interpretativas e considerando a evolução temporal de sua produção literária⁵. Eis, então, o desafio que se propõe este trabalho: acercar-se à obra hilstiana evitando os tantos lugares-comuns que se solidificaram desde os primeiros críticos e considerar com cuidados o discurso que a autora escreveu sobre si e sobre a própria obra. Analisar o contexto histórico, o processo de criação e a emergência da problemática do sagrado na produção literária da autora, em particular no conto *Kadosh*⁶ (1973), serão os objetivos iniciais da investigação.

A origem desta pesquisa remonta a um interesse na produção de Hilda Hilst, em particular na primeira fase de sua literatura, momento de constituição das linhas de força do seu trabalho. Esta fase também é de muitas mudanças no âmbito da vida pessoal da escritora que influenciaram a sua perspectiva e o seu modo de escrita, esta pesquisa tenta produzir uma compreensão que está neste entremeio, delineando algumas relações entre vida e obra.

Apresenta-se nesta introdução alguns horizontes teóricos que serviram de inspiração para esta pesquisa e um breve traçado dos caminhos percorridos em sua elaboração. Mais do que um resultado final, esta dissertação se propõe a ser o registro de um processo de pesquisa e das tentativas de abordagem da problemática literária apontada acima, e, por esta razão, esta dissertação assume o inacabamento como parte constitutiva de sua existência.

⁴ No Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE).

⁵ Esta mesma idéia é enunciada de forma ligeiramente diferente por Duarte (2008), a partir de uma revisão dos diversos momentos de recepção crítica da autora na imprensa.

⁶ Utilizar-se-á a grafia *Kadosh*, em negrito e itálico, para referência ao conto, *Kadosh*, em itálico, para referência ao livro e *Kadosh*, sem itálico e sem negrito, para a personagem.

1.2 Perspectivas Teóricas

Barthes (1970, p.162-163), em *O que é a Crítica*, diz que todo romancista, todo poeta fala de objetos e fenômenos exteriores e anteriores à linguagem: o mundo existe e o escritor fala e é a partir deste pressuposto que a crítica, uma vez que o seu objeto não é o mundo, mas um discurso, se torna um discurso sobre um discurso, uma metalinguagem. Barthes, neste texto de 1963, inserido no espírito de época da década de 60, vê a literatura como uma linguagem, um sistema de signos, ao mesmo tempo, proposta insistente de sentido, no plano do significante e sentido obstinadamente fugidío, no do significado.

Ainda neste artigo, Barthes ao abordar a problemática das diversas propostas literárias, afirma que o problema maior da crítica não é a ideologia, mas o furtar-se a ela. A crítica, segundo ele, é um discurso tautológico, na medida em que consiste num ajustar de duas peças, a do crítico, com a linguagem que lhe fornece sua época, e a do autor, segundo a própria época deste e que se constitui como outra linguagem:

a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um amadurecimento histórico do saber, das idéias, das paixões intelectuais, ela é uma **necessidade**. Assim, pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias, de duas subjetividades, as do autor e as do crítico [...] a crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou a verdade do “outro”, ela é construção da inteligência do nosso tempo. (BARTHES, 1970, p.163)

É no pressuposto desta indistinção, entre literatura e crítica, como linguagem, que um teórico e crítico contemporâneo, Compagnon, na mesma esteira de Barthes vai propor uma outra indistinção, mas que remete ao mesmo lugar. Compagnon (2003) proclama a indistinção a partir da idéia de *texto*, entre *crítica literária* e *história literária*, onde nos primórdios da teoria literária no século XIX, a primeira era vista como análise subjetiva e a segunda como análise objetiva. Para o autor toda análise é subjetiva. E a partir disso, o autor propõe a indistinção também entre a própria *história* e a *literatura*, denunciando esta distinção como mais um engodo de um falso objetivismo. Para o autor o que existe são textos, cuja distinção se dá pelo método de abordagem.

Compagnon faz destas indistincões uma crítica a toda teoria mobilizada nas diversas correntes de estudos teóricos no momento posterior ao estruturalismo, onde se perde a noção do texto, do intrínseco ao literário, como, por exemplo, na estética da recepção, com o conceito de leitor, e os *Cultural Studies*, com o privilégio para as condições sócio-culturais de produção do texto.

Para Compagnon, toda história literária repousa na diferenciação entre contexto e texto, mas o contexto, a história, nunca é senão outros textos. O passado não nos é acessível enquanto fatos, mas somente enquanto textos, arquivos, documentos, discursos, escrituras, eles próprios inseparáveis dos textos que constituem nosso presente:

a história dos historiadores não é mais uma, nem unificada, mas se compõe de uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios [...] a história é uma construção, um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado; seu texto faz parte da literatura. A objetividade ou a transcendência da história é uma miragem, pois o historiador está engajado nos discursos através dos quais ele constrói o objeto histórico. (...) o que será uma história senão uma justaposição, uma colagem de textos e de discursos fragmentários ligados a cronologias diferenciais, alguns mais históricos, outros mais literários, seja como for, um teste a que é submetido o cânone transmitido pela tradição? (COMPAGNON, 2003, p.222-223)

Barthes (1970) e Compagnon (2003) servem de referência na desconstrução da ilusão da crítica e da história, como independentes do tempo e da subjetividade de quem as interpreta, ou seja, delimitam o limite da apreensão possível, vendo qualquer estudo crítico como uma possibilidade, entre muitas, o qual não faz mais do que conexões entre textos numa dada época para entender outro texto e uma outra época.

Tendo este ponto de partida, a investigação que se inicia nesta pesquisa nada mais é do que a aproximação de um objeto constituído de linguagem, *Kadosh*, por uma crítica, metalinguagem, que se propõe a reconstruir uma problemática, a partir do tempo presente. O teor desta metalinguagem emerge primeiro de uma *necessidade*, mobilizada a partir de duas subjetividades, a do autor e a do crítico, no rastro de suas ideologias; e, segundo, da relação, entre o contexto e o texto, ou seja, entre o texto e os textos que servem de referência para compreendê-lo, e que, enquanto tais na crítica, constituem a análise e o objeto analisado.

Como preconiza Bourdieu:

o discurso sobre a obra não é um simples acessório, destinado a favorecer sua apreensão e sua apreciação, mas um momento de produção da obra, de seu sentido e de seu valor. (BOURDIEU, 1992, apud COMPAGNON, 2003, p. 221)

1.3 Percursos

Partindo destes pressupostos, com o objetivo de investigar a problemática do sagrado em *Kadosh* e abrir chaves interpretativas para o conjunto da literatura de Hilst, a pesquisa percorreu duas direções, a primeira com o intuito de procurar os rastros da sua criação deixados no seu acervo, observando desde fotos, desenhos e cartas, até chegar às anotações prévias ao texto e aos originais, e em segundo com um trabalho de investigação que, a partir das pistas dadas pelo arquivo e pela obra, buscou em outros textos, um conjunto de referências que iluminaria os significados de *Kadosh* de um ponto de vista cultural e literário, permitindo uma compreensão do movimento geral e específico do texto.

A pesquisa teve diversas etapas, em alguns momentos se evidenciava mais os rastros dos lugares que foram percorridos ao longo das tentativas de análise, mas nos momentos finais, algumas partes foram sendo apagadas como, por exemplo, as análises mais detalhadas de suas primeiras produções poéticas e teatrais, de sua biografia, de momentos posteriores a publicação do conto e alguns aprofundamentos teóricos em alguns autores. O processo de redução se deu pela tentativa de deixar nesta versão da dissertação o que na pesquisa indicava algumas características essenciais da vida e da obra de Hilst na primeira fase de sua produção, sem fechar nenhuma possibilidade interpretativa e ao mesmo tempo deixando-se entrever outras potenciais leituras.

Os resultados podem ser vistos nos quatro ensaios que formam o corpo desta dissertação e que a partir dos pressupostos teóricos apresentados foram relacionando os textos do contexto com os textos da obra. O desenvolvimento do trabalho ao longo de três anos fez com que cada um apresentasse a visão que o autor da pesquisa tinha em cada um destes momentos.

O primeiro ensaio foi elaborado, em 2007, a partir da seleção de algumas correspondências de Hilda Hilst que mostram os momentos em que a autora começa a se interessar pelas questões relacionadas à espiritualidade e à religião, antes do período em

que será aclamada pela crítica, que corresponde ao momento da publicação de *Kadosh*, em 1973. O segundo ensaio, elaborado em 2008, retoma os anos anteriores para mostrar a evolução da obra de Hilda Hilst até a publicação desta obra, utilizando excertos dos textos literários da autora, anotações dos originais assim como excertos críticos que acabam por mostrar a imagem que se formará da autora a partir de então.

O terceiro ensaio, também de 2008, é o momento em que, a partir do material pesquisado nos arquivos e nas referências, se produz uma interpretação de *Kadosh*, analisando como se constitui o sagrado no movimento geral do conto, a partir do que Hilst estava pesquisando, das alusões a outros autores e das problemáticas de ordem teológica e filosófica que nele aparecem. Concomitantemente foi produzida nesta época, a edição comentada do conto que é apresentada como apêndice.

Por fim, o último ensaio, escrito em 2009, após a releitura de tudo que havia sido produzido, inclusive o que não se incluiu na dissertação, revisa o que foi afirmado para fazer uma interpretação que partisse do movimento dos detalhes do texto. Uma nova linha argumentativa passa a ser trabalhada, tentando indicar como a escritura de Hilda Hilst sustenta a forma particular que assume o sagrado em sua obra, em particular para *Kadosh*, mas com alguma pretensão de que as idéias apresentadas somem e contribuam na compreensão do conjunto da prosa da autora.

Naturalmente, esta escrita intervalar e a própria perspectiva de assumir os limites do discurso crítico geraram textos desiguais em termos de estilo, de acabamento, de perspectiva e de modo de abordagem da vida e da obra de Hilda Hilst.

A tentativa de não carregar o texto com interferências excessivas dos discursos teóricos; com lugares-comuns que foram sucessivamente repetidos sobre a vida e a obra de Hilst; de não contornar questões argumentativas com notas de rodapé e uma insatisfação com o conservadorismo das formas acadêmicas gerou uma dissertação composta de textos diferenciados. A própria tentativa tem as suas contradições e o que se apresenta neste trabalho é uma seleção das partes que, segundo penso, são as mais interessantes de um longo processo de investigação. Alguns ensaios são mais intensos, outros mais fatídicos: deixo ao leitor o desafio de perceber, nas entrelinhas, o encontro de subjetividades que subjaz a cada um deles.

PARTE I: CONTORNOS DE KADOSH

2. PAPÉIS DE CARTA

2.1 Cartas a um Jovem Poeta

O título deste início de reflexão, cujo intuito é desenhar, através da frágil escritura crítica um esboço do significado da obra de Hilda Hilst, decorre de que as *Cartas a um Jovem Poeta*, de Rainer Maria Rilke, são sem dúvida um documento que remete a pensar e a tentar saber, ainda hoje, embora completem um século, o sentido do ofício da literatura. A questão do ofício perpassa a vida e a obra de muitos escritores, neste breve instante da história que é a modernidade, momento em que a literatura emerge como um lugar específico para sentir, pensar e conhecer, ou seja, como um lugar do indivíduo, momento em que emerge a figura do autor, para o qual se inscreve uma pergunta fundamental: *por que escrever?*

As cartas podem ser vistas simplesmente como um espaço íntimo de expressão interior, mas para o escritor podem ser o lugar onde a sua vida e o seu ofício se mostram indissociáveis, pois no diálogo com o outro, seja ele um familiar, um amigo ou outro escritor, se evidencia o ajuste que o autor faz, enquanto estratégia de escrita, entre a visão que tem de si e a que se evidencia a partir de sua própria obra. A idéia de ofício nestas circunstâncias ainda mantém uma conexão com uma visão de mundo na qual o artista ocupava uma posição especial, pois ainda que na modernidade a sua auréola tenha caído na lama, alguma parte ainda reluz⁷.

As *Cartas a um Jovem Poeta* são um marco na história da literatura moderna justamente porque, em suas páginas, aparecem uma certa universalidade nas suas assertivas sobre o fazer literário, ainda que, no início deste nosso século – marcado que está pelos tantos traumas e desilusões do anterior –, qualquer pretensão de universalidade se mostre frágil e inconsistente.

Os universalismos são vistos com muita desconfiança e não se pode falar de qualquer um deles, sem os olhos atentos a todo aparato que a teoria, sobretudo na literatura, nos legou enquanto crítica das limitações presentes na unilateralidade da leitura ocidental sobre o que são valores universais. Nestes dias, a vigilância se faz necessária mesmo no alegre prazer da leitura, pois não há prazer que se esqueça da dor

⁷ A alusão é a leitura sobre a modernidade em Baudelaire de Benjamin (1989).

que é parte dele e o engendra; do aparato interpretativo de Roland Barthes, não é a poderosa teoria, com o seu poder de fixação da realidade, nem o gozo, prazer transbordante, o que resta, mas a constante vigilância⁸.

Hoje, quando se relê Rilke, não se vê mais a totalidade de uma dimensão humana, como via Cecília Meirelles – autora que Hilst admirava na juventude – no prefácio que escreveu para a edição brasileira de 1953; vê-se as limitações humanas; vê-se, com alguma clareza, que entre a literatura e o mundo, o vão se tornou maior; vê-se que, para a leitura atual do Rilke das cartas, intermediário do oráculo da literatura, do passado e do futuro, do poder da palavra escrita, se impõe duramente a perda do sentido da magia.

Mas nesse ponto a pergunta sobre o ofício se renova e é daí que o sentido da obra de Hilda Hilst se vê marcado por dois movimentos contrários que mostram uma consciência destas limitações. Por um lado, tem-se a tentativa da recuperação do espiritual, forte, por exemplo, em sua poesia, e, por outro, o deparar-se constantemente com o universo físico da matéria, sobretudo do corpo, como, por exemplo, na sua prosa (principalmente na denominada pela crítica como obscena), a desfigurar e re-conceber a mística da compreensão do espírito. É nesse movimento alternado entre o transcendente e o mundo ordinário, exercício limite da procura, que a obra de Hilst acaba por mostrar a fragilidade das respostas sobre a condição humana.

A solidão infinita à que se está sujeito com poucos poderes remete ao temário geral das *Cartas a um Jovem Poeta*, de Rainer Maria Rilke.

É este temário que aparece na correspondência que se apresenta neste espaço, vinculando as supracitadas cartas do começo do século passado a algumas cartas escritas entre 1950 e 1975: em primeiro lugar e ainda jovem, Hilda se correspondendo com Drummond, já aclamado poeta, e, em segundo, uma correspondência entre a autora o escritor gaúcho Walmir Ayala, sobre o projeto de um livro que se concretizou mas não foi publicado, *Cartas a um jovem poeta brasileiro*, e que fecha o círculo que fez com que se iniciasse com Rilke. Neste entremeio, há uma carta do jovem aspirante a escritor Caio Fernando Abreu para Walmir Ayala, surgindo como um jovem Kappus, ansioso por descobrir os caminhos da literatura.

⁸ A referência é ao legado deste autor, mas observando-se em particular Barthes (1987).

É preciso dizer que talvez estas cartas, nos dias de hoje, não representem nada de muito importante, mas dizer isso só seria pertinente se a pergunta *Por que escrever?*, que move uma intensa vida literária, por exemplo, no meio eletrônico na atualidade e que ainda mobiliza tantas jovens escrituras, não fizesse mais sentido.

No caso de Hilda Hilst escrever talvez fosse a única coisa que fizesse sentido e por isso a relevância destas cartas, porque talvez através delas se possa entrever, no invisível do que paira entre a sua biografia e a sua obra, o germe da sua literatura.

2.2 As Cartas a um Jovem Poeta, de Rainer Maria Rilke

As *Cartas a um Jovem Poeta*, de Rainer Maria Rilke (1875-1926), foram escritas ao jovem militar Franz Xavier Kappus, entre 1903 e 1908. São um conjunto de dez cartas que primam pela sensibilidade com que Rilke, sem desanimar o jovem escritor com a literatura, o estimula a compreendê-la, como parte de uma busca mais profunda de si mesmo, independente de ele vir a tornar-se ou não um escritor. As cartas foram publicadas em 1929, por Kappus, acreditando que elas poderiam contribuir para outros jovens que buscassem as sendas da literatura; desde então, se tornaram uma das mais conhecidas obras de Rilke.

Segundo Cecília Meirelles (RILKE, 1996, p. 12) no referido prefácio, os conselhos sobre literatura são poucos: escrever só por absoluta necessidade, evitar temas sentimentais e formas comuns, escolher as sugestões oferecidas pelo ambiente, a imaginação e a memória, não dar importância aos críticos, não ler tratados de estilo. Mas para a autora, o que Rilke aponta como mais importante é o que o jovem Kappus deve observar em si e que cria condições para a emergência de uma arte verdadeira: a necessidade de um mundo interior; de uma clarividência; de um gosto pela solidão; de uma visão diversa do amor e mais humana da mulher; de uma ternura pela natureza e pelo pequeno; da aceitação das dificuldades; de uma fidelidade à infância; de uma expectativa de Deus e de uma disciplina poética humilde e vagarosa.

A primeira carta resposta de Rilke dá o tom, muito mais de orientação para a vida do que para tornar-se um escritor, que perdurará na correspondência:

Paris, 17 de fevereiro de 1903.

Prezadíssimo Senhor,

Sua carta alcançou-me apenas há poucos dias. Quero agradecer-lhe a grande e amável confiança. Pouco mais posso fazer. Não posso entrar em considerações acerca da feição dos seus versos, pois sou alheio a toda e qualquer intenção crítica. Não há nada menos apropriado para tocar numa obra de arte do que palavras de crítica, que sempre resultam em mal-entendidos mais ou menos felizes. As coisas estão longe de ser todas tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço que nenhuma palavra nunca pisou. Menos suscetíveis de expressão do que qualquer outra coisa são as obras de arte, - seres misteriosos, cuja vida perdura, ao lado da nossa efêmera. (RILKE, 1996, p. 21)

As considerações de Rilke são baseadas numa simplicidade acerca do que dizer e do que fazer e isso coloca a arte e a literatura num plano distinto da nossa temporalidade, inserindo-as num plano mais amplo e que nos ultrapassa. Por isso a arte da escrita exige respeito ao que não pode ser compreendido ou cuja compreensão só pode vir de dentro para fora e é nesse sentido que Rilke aponta para o jovem Kappus que pergunte a si, o que de fato o manda escrever:

O senhor está olhando para fora, e é justamente o que menos deveria fazer neste momento. Ninguém o pode aconselhar ou ajudar, - ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria se lhe fosse vedado escrever? (RILKE, 1996, p. 22)

A pergunta que impacta qualquer jovem escritor é a pergunta que quer apontar a especificidade do ofício, que se caracteriza, deste modo, para Rilke, como uma ordenação religiosa, como algo a ser carregado sempre, muito mais como fardo que como glória. Se a resposta for positiva, o caminho dado por Rilke sobre o que fazer, em palavras, é simples:

Deixar amadurecer inteiramente, no âmago de si, nas trevas do indizível e do inconsciente, do inacessível a seu próprio intelecto, cada impressão e cada germe de sentimento e aguardar com profunda humildade e paciência a hora do parto de uma nova claridade: só isto é viver artisticamente na compreensão e na criação. (RILKE, 1996, p. 32)

Esse processo de compreensão é o que configura o martirólogo do artista e criador e que, na leitura do Rilke das *Cartas*, se assemelha aos processos de iniciação religiosa e mística. A iniciação exige muito do neófito, acima de tudo a paciência que menciona Rilke, e afora isso exige muitas renúncias, uma aprendizagem que, como outras, para o alcance da graça, se faz com a dor e o sofrimento. O legado de Rilke, marcado pelo seu tempo, ainda reflete a sua luz neste, toda vez que, ao trabalhar em torno da literatura e da escrita, emerge de novo a pergunta: por que escrever? Em alguma medida, esta questão aparece nas primeiras cartas da ainda jovem Hilda Hilst ao poeta Drummond, já no auge do seu reconhecimento.

2.3 Cartas de Hilda Hilst para Carlos Drummond de Andrade

Num artigo, da Folha de São Paulo (LEITE NETO, 1991), Hilda Hilst anunciou que encontrara, entre os seus guardados, uma carta com um poema inédito que Drummond fizera para ela, junto com uma breve mensagem, enviada em 1952, em resposta a um telegrama. À época a autora tinha 22 anos e Drummond, 50. Os dois foram apresentados um ao outro por Lygia Fagundes Telles e mantiveram uma correspondência espaçada, ao longo de mais de 30 anos. Infelizmente, das cartas de Drummond no acervo de Hilda Hilst restou apenas uma, datada de 1984, mas das cartas dela para o autor foram encontradas duas, no acervo do mesmo, no Arquivo - Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Seguindo o tempo cronológico, apresenta-se abaixo a carta publicada na Folha:

Abro a "Folha da Manhã".
Por entre espécies gráficas,
emerge de musselinas
Hilda, estrela Aldebarã.

Tanto vestido assinado
cobre e recobre de vez
sua preclara nudez!
Me sinto mui perturbado.

Hilda girando em boates,
Hilda fazendo chacinha,
Hilda dos outros, não minha...
(Coração que tanto bates!)

Mas chega o Natal e chama
à ordem Hilda: não vês
que nesses teus giroflês
esqueces quem tanto te ama?

Então Hilda, que é sabi(I)da,
usa sua arma secreta:
um beijo em Morse ao poeta.
Mas não me tapeias, Hilda.

Esclareçamos o assunto:
Nada de beijo postal.
No distrito Federal,
o beijo é na boca - e junto.

Hilda: merci pelo telegrama. Claro que também te desejo todas
as coisas boas, em 53 e pelo tempo adiante. Vi sua carta ao
Cyro. Jamais estive zangado contigo, v. é uma boba. Como é
que pode? Abraços mil do Carlos.”

Rio, 31.XII.52

(LEITE NETO, 1991)

A breve carta revela um olhar para Hilst, por ela muitas vezes reafirmado e visível em fotos, sobre as suas características físicas, sendo conhecida por sua beleza e o seu modo de vida boêmio, na capital paulista, quando jovem. Sobre o poema, Hilst comentou, no referido jornal de 1991, "Este poema é principalmente fruto de sua alegria de me ver tão jovem, de seu desejo de juventude". Na mesma matéria ainda falou sobre o seu processo de afastamento de São Paulo e da decisão de se dedicar exclusivamente à literatura, que a levou a retirar-se para Campinas, na Casa do Sol: "Não havia mais tempo, puxei o cabelo para trás, e fiz toda uma coisa mais severa, para que ninguém sentisse mais nada por mim nem eu por eles". Nos Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Salles, de 1999, que a homenageia, lembrando mais uma vez este momento Hilst afirma: “Eu tinha que ser só para compreender tudo, para desaprender e para compreender outra vez. Aquela vida que eu tinha era muito fácil, uma vida só de alegrias, de amantes”.

O fato, sempre lembrado em entrevistas, que a motivou a isso, segundo ela, foi a leitura de *Lettres au Grecco*, de Nikos Kazantzakis, fato que Hilst comenta numa carta a Drummond que precede em alguns anos este momento:

10/08/62

Drummond, poeta querido

Muito obrigada pelas boas coisas que me disse. Tenho sempre muita saudade de você e espero sempre que um dia a gente possa conversar longamente de corpo presente. Como seria bom! Tantas coisas se fizeram dentro de mim, tantas se diluíram e tantas morreram. Cresci e mastiguei minhas raízes como era preciso. Tenho procurado tanto, Carlos. O que escrevo sempre me parece pequeno, pretensioso e inútil. Mas continuo. E continuo também a amar as gentes, a acreditar como se tivesse nascido logo agora, neste instante. Ou como se estivesse para morrer porque acredito que na morte é mais fácil amar e perdoar. Alguns bons amigos que tenho repetem sempre que tenho uma debilidade anormal porque quero bem até aqueles que não amam e que esse amor em mim é pretensa humildade. No fundo, dizem eles, vontade de parecer melhor que os outros, bondade maldosa.

Será isso, não sei. Li um homem que me impressionou como nunca: o grego Nikos Kazantzakis. Você conhece? O seu livro “Lettres au Greco” fez com que muitas coisas se iluminassem, fiquei tomada de vida, de esperança e de amor. Foi incrível a luta, a fé e o caminho desse homem. Seus deuses, Cristo, Buda, Lênin, são todos um só uma grande harmonia, uma grande chama. O anjo, ele diz, nada mais é do que um demônio enriquecido e a mais torturada das criaturas de Deus é Lúcifer. E se você perguntar quem é o filho pródigo pelo qual o pai mata um belo e gordo carneiro, ele dirá, Lúcifer! Ah, Carlos, o homem é de arrepiar os cabelos e tudo mais. E o mais maravilhoso: Ele é poeta dos mais altos. Ainda não consegui o livro de poemas, mas dizem por aí que é a mais bela poesia acontecida.

Carlos, escreva para mim. Sei que você é ocupado, etc, mas é preciso que a gente se fale um pouco, algumas vezes, para matar tanta saudade.

Vejo sempre Lígia e com muito amor falamos sempre de você e da sua grande poesia.

O carinho e o abraço
da
Hilda
(HILST, 1962)

Na carta seguinte que aparece para Drummond, de 1964, Hilda Hilst fala do seu sentimento de deslocamento no mundo e que parece aprofundar as questões que ela coloca na carta de 1962, com relação às suas buscas pessoais e que precipitariam a sua mudança para a Casa do Sol:

Carlos querido

Fiquei muito feliz com a sua carta. Você sabe como é: A gente escreve um livro e fica logo querendo que os outros entendam um pouco do seu próprio mundo de silêncio. Bobagem! Os outros andam por aí pensando nas mil maneiras de fazer o bacalhau como diz um amigo português. As vezes me apavoro um pouco e me sinto assim meio boba dançando no meio ou do lado (como quiser) de uma tribo também apavorada comigo e com minha dança, coisas meu querido poeta. Tenho uma enorme saudade de você. E tenho sempre comigo seus livros e sei com amor seus poemas e se Deus quiser conversaremos tanto uma noite próxima, bem tranquilos, o vento entrando pela janela, tudo bom como se o mundo fosse um mundo melhor. O carinho e a amizade de sempre,
Da Hilda

S. Paulo 18/10/64
(HILST, 1964)

Os sentimentos que aparecem nestas cartas da autora revelam nas entrelinhas uma expectativa de grandes acontecimentos, de uma descoberta mística ou de uma revelação ou de uma compreensão superior da condição humana. O caminho em busca da realização destas expectativas se dá efetivamente com a sua mudança para a sede da Fazenda São José, em 1965, de propriedade da família de sua mãe e o início da construção da Casa do Sol.

O resultado do amadurecimento destes sentimentos e da mudança de vida aparece no multifacetamento da sua literatura, com o aprofundamento dos temas de sua poesia e a escrita de suas primeiras obras dramáticas e em prosa. O ápice deste processo pode ser observado em *Kadosh*, ao qual se sucederá o evento que causa um enorme estranhamento e impacto midiático, que são suas experiências com gravação de vozes, supostamente de mortos, através do uso do rádio, nos anos de 1970.

Como se pode ver o final dos anos de 1960 e o começo da década 1970, marca uma profunda inflexão de vida que traz muitas implicações para o trabalho literário de Hilst. O período que se analisa neste trabalho é um período de transição entre duas fases distintas tanto da criação literária, quanto da recepção crítica da autora. Se, na primeira etapa que se encerra, com as suas obras teatrais, a sua criação ainda não atingiu um grau de elaboração plena, onde se alternam obras bem realizadas com obras

que ainda demandariam um desenvolvimento maior, o que faz com que a crítica que apareceu tenha sido sempre muito discreta, na segunda etapa, a sua obra ganha densidade, abrindo caminho para um amadurecimento pleno, e por uma recepção crítica, que será, daí por diante, na maior parte das vezes, incondicionalmente elogiosa até a publicação da sua trilogia obscena. É interessante observar que na época da matéria da Folha, começo dos anos de 1990, em que Hilda Hilst faz a rememoração das cartas de Drummond, a autora publicava justamente esta trilogia, que dividirá a crítica sobre a sua obra.

Numa certa medida, nesse momento em que publica a carta e em que está nessa nova fase, ao buscar Drummond no passado mais longínquo da sua relação com o poeta, Hilst parece também reencontrar esta outra Hilda e compreender o percurso que traçou entre as suas primeiras obras poéticas, a reclusão, o surgimento da sua dramaturgia e da sua prosa, seu amadurecimento pessoal e literário que culmina neste novo nascimento que representou a sua trilogia obscena, seguida das ácidas críticas, presentes nas suas crônicas, que escreveu, entre 1992 e 1995, para o jornal *O Correio Popular*.

A relação de Hilst com Drummond ficaria marcada pela impossibilidade do encontro. No acervo de Drummond ainda há um bilhete de 1974 de Hilst, convidando-o para uma temporada na Casa do Sol “para fazermos o Kama-Sutra completo” (HILST, 1974). No acervo de Hilda Hilst, há uma carta de Drummond, de 1984, e ele lamenta que há tanto tempo não se vejam (DRUMMOND, 1984). O que pode se entrever nesta correspondência é um pouco dos processos de transformação pelos quais passou Hilst, nessa primeira fase de busca de si e do seu caminho na literatura.

Sobre uma possível influência literária de Drummond, Hilst não a considerou relevante e apontou Jorge de Lima como a sua principal influência e declarou:

O Drummond eu sempre gostei também, mas de um modo diferente. Ele me conheceu muito jovem, chegou a escrever um poema para mim, era tímido, admirável. Mas a afinidade que eu tinha com o Jorge de Lima era diferente do Drummond.
(HILDA HILST, 1999, p. 27)

A afinidade de Hilst com Jorge de Lima, por certo se enraíza no misticismo da obra deste autor, cuja obra serve de epígrafe ao conto *Kadosh*. Neste sentido o crítico

Antônio Olinto (1967), foi um dos primeiros a destacar a importância do autor como umas das principais referências literárias para os poetas dos anos de 1960, vendo neste misticismo um veio da literatura da época, para além do que ele denominava como os caminhos da poesia visual, dos concretistas e da poesia da palavra, na linha de Drummond. Ao afirmar isso neste artigo, Olinto tinha em vista a literatura de Waldir Ayala, por ocasião da publicação de sua obra *Poemas da Paixão*, no ano de 1967, mesmo ano em que o autor manteve sua primeira correspondência com Hilda Hilst.

2.4 Correspondência de Hilda Hilst com Waldir Ayala

O misticismo, a tentativa de compreensão do sagrado, da ordem do espiritual permeou a correspondência de Hilda Hilst com Waldir Ayala. E para além destas questões, na correspondência entre os dois, é o ofício da literatura o assunto de destaque. Não se sabe exatamente como Hilst e Ayala se conheceram. Os indícios da relação entre os dois são as cartas de 1967 e as de 1975.

A primeira carta do autor para ela apresenta a distinção dos momentos vivenciados por cada um: Hilst há dois anos retirada na Casa do Sol e Ayala, jornalista submerso no cotidiano da agitada Rio de Janeiro, ambos inseridos na complexa conjuntura brasileira do final dos anos de 1960:

Rio 15-1-67

Hilda

Recebi seu cartão. Grato. Como gostaria e como precisaria, de passar uns dias fora desta pseudo-civilização carioca. Não agüento mais a pobreza das grandes cidades, uma pobreza vestida de presunção e agressividade. Infelizmente estou manietado pelo meu trabalho que é o lado bom da minha vida. Gostaria muito de conhecer-te aqui estou a teu dispor. Meu telefone é 26 8500. Transmiste o teu abraço ao Lúcio, ele sorriu aquele sorriso mais fundo do coração e fez um amplo gesto de abraço. Conta-me da tua poesia, como anda. Entreguei ao editor uma antologia da poesia moderna brasileira de 22 para cá, feita a quatro mãos (com o Manuel Bandeira). Terei dentro de um mês, mais um romance na praça. Minha atividade tem a obstinação da máquina bem lubrificada. Até quando? Abraço-te afetuosamente,

Walmir Ayala
(AYALA, 1967a)

A resposta de Hilst, escrita alguns dias depois, destaca a visão da escritora sobre um possível sentido do encontro, ainda que por correspondência entre os dois e que introduz um olhar e uma temática espiritual na correspondência entre os autores:

19/01/67

Primeiro, o abraço. Depois não sei se acreditas em certas potencialidades secretíssimas, que nós os humanos possuímos. Sei que elas existem e se escrevi a você e escrevo ainda é porque foi preciso. Ainda não sei do motivo real, mas é certamente por alguma coisa relacionada com a tua tarefa espiritual. Sabes, há dois anos mudei intensamente a minha vida, vim para a terra, também porque foi preciso. Não havia motivos muito claros a não ser uma impressão de pouco entendimento entre o que me rodeava e eu mesma, e a cidade e as inúteis andanças e o falar das mulheres e dos homens. Tive certos sonhos e algumas indicações do inconsciente e decidi-me e pedi a Deus que a minha tarefa poética se fizesse aqui em humildade. Sabes como é, és poeta, os primeiros livros são aquele mundo tátil e mais tangível, o imediato diante de nós.

É válido certamente, mas de repente adquirimos uma consciência mais funda e aquele caminho já não é satisfatório e a memória adquire intensidade e vamos caminhando em direção a infra-estrutura de nós mesmos e das coisas.

Escrevemos, mas em nós se faz um novo tempo. Não sei por que te falo disso tudo, perdoa-me. Seria possível que alguma coisa maior do que supões em ti, deseja concretude?

Acreditas numa realidade que nos ultrapassa, nas múltiplas configurações da matéria, num universo infinito? Escreve, conta-me se essas coisas que te falo têm qualquer ligação com o que pensas agora ou se pelo menos foi bom que eu as dissesse. Diz ao Lúcio que gostaria tanto de revê-lo e que muitas vezes faço por ele minha melhor vibração.

Também afetuosamente

Hilda
(HILST, 1967a)

A carta de Hilst mostra o início de um processo de descoberta pela autora de uma dimensão mais ampla do viver, com o desenvolvimento de um olhar que busca na conexão com a terra e com uma vida regida pelo tempo da natureza, uma conexão cósmica.

A leitura de Kazantzakis pode ter sido determinante para isso. O humanismo do autor, que reconhece na luta política, principalmente no marxismo, uma forma de transformação da realidade concreta, não nega, mas, pelo contrário, procura na religião o substrato de conexões subjacentes da cultura humana que possam dar sentido à vida.

Neste sentido, a resposta de Ayala mostra alguma semelhança com a visão de Kazantzakis, ao apontar uma complexa dinâmica entre a luta da vida cotidiana e as aspirações espirituais que, em alguma medida, caminham ao encontro das perguntas de Hilst:

Rio-Carnaval

Fev-67

Domingo

Hilda

Não te posso dar as respostas que possivelmente esperas. Não ainda desta vez. Mas não duvido, muito pelo contrário da força superior que nos esteja ligando pela palavra, e que algo nos seja pedido em troca deste encontro. Acredito em muitas realidades, inclusive as irreais ou suprareais. Sou um militante, minha amiga (?) se não o fosse, estaria há muito contaminado desta entrega mística que é, na verdade o meu mais íntimo sonho. Vejo Sta Tereza chicoteando o mundo e isto é amor. Meu coração anseia e aguarda certas revelações, muito como tu. Só que tu escolheste o recesso. Eu me joguei contras as espadas. Ouvi falar muito a teu respeito. Informações vagas e falhas, de gente que te viu, sem te ver. Relações apenas físicas de tua passagem. De tua alma, nada. No entanto em dois bilhetes me vens transfigurada e verdadeira, em essência, fora de qualquer julgamento sensorial. Dia-a-dia nos proíbem os arrebatamentos criaram mil preconceitos contra a levitação, no entanto respirar já é um milagre muito maior que toda a ciência cósmica.

Abraço te afetuosamente.

Até sempre

Walmir

(AYALA, 1967b)

A resposta de Ayala explicita um conflito entre, no seu caso, uma militância política e uma procura espiritual e, nesse sentido, a isso se vincula algo mais do que um aspecto de ordem particular, se apresentando como um reflexo do tempo que atravessa esta correspondência.

A situação política brasileira do final dos anos de 1960 colocava a consciência em alerta de vários grupos sociais, entre os quais se incluíam artistas e jornalistas, por causa da censura e das diversas formas de violência institucionais implementadas pelos militares. Ao mesmo tempo, nesta época, houve uma guinada no ocidente em direção ao espiritual, se multiplicando, ao redor do mundo, os movimentos sociais e religiosos que na esteira da contracultura anunciavam uma nova etapa para a humanidade.

Embora as cartas sejam de caráter particular e não comentem, nem apontem diretamente estas questões, não se pode dizer que elas não se mostram conectadas a este momento histórico, e, nesta direção, mesmo que a leitura dos autores da realidade que os circunda seja muito particular, existem indícios de uma influência em ambos deste momento no que se refere às suas produções literárias.

Hilst à época começa a escrever o seu teatro, cujo sentido está assentado em questões políticas, enquanto a obra de Walmir, como foi comentado, no referido artigo de Olinto, em *Poemas da Paixão*, adquire um caráter permeado de misticismo.

Por um olhar mais pontual, o que se pode inferir a partir disso é que, de algum modo, o que se elabora nesta correspondência é parte da criação em literatura de ambos os autores, vinculada ao momento histórico em que são produzidas na conjugação de fatores subjetivos e objetivos.

Por um olhar mais amplo, a angústia espiritual revelada nas cartas mostra uma manifestação de que o processo de criação artística ligado à literatura e ao ofício da escrita é um lugar de encontro com a espiritualidade, mesmo que haja uma contradição entre ambas e uma contradição desta última com o mundo, como se vê na carta seguinte de Hilda Hilst:

23/5/67

Antes de tudo o meu abraço especial pelo prêmio de Brasília.
Gostaria muito de ter o seu livro como?

Depois. Estou na faixa da (?), talvez amanhã me conforme com tudo, mas hoje resolvi queixar-me um pouco muito e resolvi também destinar a minha queixa ao seu generoso ouvido. Posso? Lá vai: Walmir, preciso há algum tempo disciplinar o espírito, faço uma tentativa no sentido de ultrapassar-me, acho que a solidão pode nos conduzir a um início de claridade. Acho que seria bom, se me fosse dada a graça de escrever como os frades

da grande cartuxa, escrever sim, se necessário, mas sem nenhuma preocupação de que nos leriam, pensar mesmo que jamais seremos lidos. Escrever em comunhão com o espírito do todo, intensamente, escrever talvez como os frades do deserto, fazedores de cesto a cada dia, o ano inteiro, e depois ter a festa santa de destruir o que foi feito e começar novamente.

Walmir, estou longe dessa grande proposição. Subitamente desejo ficar na memória de alguns e ouvi-los, dizer o meu canto.

Há muitos anos, em 54, talvez, eu escrevi.

Nada de novo, tenho a dizer-vos, e se tivesse também não vos diria. Os versos são prodígios escondidos da minha fantasia. Hão de ficar assim. Solenes. Mudos. E porque não? Quem alguma vez os leu com o mesmo amor com que os escrevi.

E na mesma solidão.

Bem, parece que eu mesma desejei um destino de total solidão para o meu verso. Cumpriu-se.

(...)

Hilda
(HILST, 1967b)

Esta carta de Hilst revela que mesmo tendo feita uma escolha que em alguma medida dirigiu o olhar para o espírito, é a literatura que assume o papel de união com o divino, se transformando no seu modo de conexão com o sagrado.

Em alguma medida o divino não poderia sequer ser pensado fora da literatura, uma vez que a imagem que a autora faz de si no processo de construção da sua identidade de escritora neste período e a forma como isso é reelaborado na sua escritura, se constituindo como uma problemática literária, são como eixos que giram para a elaboração da sua criação literária.

2.5 Uma carta de Hilda Hilst a um jovem poeta brasileiro

No meio deste caminho, entre Hilda Hilst e Walmir Ayala, aparece a figura de Caio Fernando Abreu. Ayala, neste primeiro momento e, um pouco mais tarde, Hilst, viriam a desempenhar, para o jovem escritor, o papel de mestres do ofício. Talvez Abreu tenha motivado também uma correspondência que se passou entre Hilst e Ayala,

em torno de um projeto de Walmir, o das *Cartas a um Jovem Poeta Brasileiro*. Como podemos observar na primeira carta do jovem Caio, aos 18 anos, para Ayala, ele como um jovem Kappus, inclusive mencionando Rilke, vem pedir orientações ao autor já consagrado:

Porto Alegre, 6 de abril de 1967.

Ilmo. Sr. Walmir Ayala,

Quando o sr. esteve aqui – em janeiro, creio que Manoelito de Ornelas falou-lhe de mim. Depois deu-me seu endereço para que eu lhe remetesse alguns contos. Acontece que não pude fazer isso em seguida, como era minha vontade, tão envolvido estava com os exames vestibulares e, logo após, com a integração no meio universitário. Assim o tempo foi passando e passou tanto que acho que o Sr. nem lembra mais de mim. Vou apresentar-me então.

Tenho 18 anos, chamo me Caio Fernando Abreu e estou no 1º ano de Letras da Faculdade de Filosofia da UFRGS.

(...)

Estou agora enviando dois contos junto com esta, das dezenas que tenho escrito – e todos inéditos.

(...)

Quanto aos contos, sinceramente, eu duvido de seu valor. Não digo por atitude, entenda. Nada do que fiz até hoje me satisfaz e não foram poucas às vezes em que estive tentado a dar um fim em tudo. Gostaria que o sr. os criticasse e quanto mais impiedosamente melhor. Por favor, não poupe nenhum erro (exceto os da máquina, é claro). E me diga se tenho condições para continuar, se devo continuar e o que posso fazer para melhorar cada vez mais. Não tenha medo de me magoar, vivo enviando meus contos a pessoas capacitadas para julgá-los e, nas poucas vezes que recebo resposta, a opinião é favorável, mas um pouco fria – o sr entende? Quer dizer, ninguém se empolgou, se desfez em elogios e adjetivos cascadeantes. E eu não me conformo a ficar no meio termo em literatura, me parece sinônimo de mediocridade; e a ser medíocre, prefiro não ser nada. Talvez eu esteja enganado, e essas idéias não passem de um resto de ferocidade adolescente. Talvez o tempo venha a me moldar, e eu aceite a condição de medíocre, como tantos por aí aceitaram; mas sinceramente duvido disso. E é por duvidar Sr. Walmir Ayala que recorro a sua pessoa. Quem sabe sua experiência saberá desfazer estas dúvidas? Quem sabe?

(...)

Já fiz o que Rilke aconselha ao seu “jovem poeta” nas cartas que lhe escreveu, isto é, me perguntei se seria possível viver se me fosse vedado escrever. Minha resposta não foi aos

extremos de Rilke, mas achei-a bastante significativa: eu poderia viver, sim, mas seria uma vida incompleta, como se me tivessem privado da visão, por exemplo, ou de qualquer outro sentido.

(...)

Do seu amigo e admirador,

Caio Fernando Abreu

(ABREU, 1967)

A carta do jovem aspirante revela em grande medida, a angústia que permeará as suas futuras obras. Para esta pesquisa, ela é importante porque, embora ela seja só um indício, parece que dela emerge a correspondência seguinte entre Hilst e Ayala que, similar às cartas de Rilke, mostram que o ofício da escrita é árduo e que entre a vida cotidiana, a solidão e a produção da literatura, há uma complexa interação; a carta de Caio Fernando Abreu é de abril, a carta seguinte de Ayala para Hilst, em que surge o projeto do livro, é de junho:

Rio Junho 67

Devo-te há tanto resposta de tua bela carta. Como entendo o teu estado de espírito! Quantas vezes eu senti a mesma coisa. Acontece que eu sou jogado na enxurrada do trabalho e encontro nisto uma espécie maravilhosa de apostolado que me compensa pelo desacerto, pelo desencanto de tudo que é limitadamente material. Há um lado de aventura espiritual na militância a que me dedico que é a única compensação. Talvez o único freio para que eu não me jogue, de repente, à solidão riquíssima da clausura. Sim, monástica. Quantas vezes pensei. Mas só o faria com o grande orgulho, o orgulho de quem aspirasse a santidade, a humilde santidade da sinceridade, da claridade, caridade, da dedicação amorosa à apreensão de Cristo. Eu só me lançaria a este abismo com a carne completamente raspada com a telha de Jó. Eu quero a alegria de Deus! Poucas vezes eu disse isto a alguém, raríssimas... Só os muito íntimos entendem essas confissões. O mais grave de tudo é que eu sei amar. E sei que Deus marca as pessoas assim e as quer para ele.

Vamos por ordem: o teu problema editorial é grave cada vez é mais difícil publicar poesia. As editoras menores estão falindo. As grandes não querem nem ouvir falar em poesia. Tenho a GRD em vista, quem sabe. Tu me mandarias teus originais. Eu me empenharia. Antes disso e com maior urgência eu te peço uma CARTA A UM JOVEM POETA BRASILEIRO é para um livro que estou organizando. Quase todos os nomes importantes da poesia brasileira, em várias gerações contemporâneas estão lá. É uma carta que te defina, que te explique para um jovem que chega e quer saber o que deve fazer para ser poeta. Sinto que está num momento maravilhoso para firmar um documento

espiritual da maior importância. Tu, tão jovem e tão bonita estás apta à grande luta com o anjo, transmite isso. Espero esta com urgência, pois o livro está quase pronto. E que não seja pequena, deixa a pena correr, deixa o teu coração fluir como fluiu nesta última carta que me escreveste. E vamos pensar na edição do teu livro, coisa que me interessa muitíssimo.

Walmir
(AYALA, 1967c)

A resposta de Hilda Hilst ao pedido de Ayala é uma negativa, mas mesmo assim não deixa de ser uma resposta ao pedido do escritor. Em meio aos comentários sobre a carta anterior, surge o comentário sobre a carta a um jovem poeta. Reproduz-se aqui este trecho:

Casa do Sol, junho de 1967

(...)

“Quanto à carta a um jovem poeta brasileiro, não tenho coragem, Walmir, és poeta e sabes da dificuldade de dizer dessas coisas. Que sei eu, meu bom amigo. Para escrever a carta era preciso antes, ter visto o jovem, saber das suas coordenadas exteriores e das mais fundas. Saber se ele teria forças para ouvir de toda a escalada. A minha faz-se ainda no primeiro degrau. E sendo assim, o que eu diria ao moço? Que é um ofício tão humilde quanto o de lavar bacias? Que é preciso aceitar o desprezo de muitos e escutar (apesar) entre as paredes um ruído inquietante de sorrisos, uma lira de plumas murmurante? Que a poesia é uma procura exaustiva de Deus?

Que é tão difícil ser jovem e ao mesmo tempo ser um bom poeta porque ao poeta é necessária a maior experiência possível do seu tema, é necessário um acúmulo de caminhos e ao mesmo tempo uma postura de liberdade diante de todos eles.

E que tudo isso só pode acontecer se houver tempo? Que talvez por isso mesmo Hegel afirma que “uma atitude poética real é mais própria à velhice do que à juventude, porque se os interesses vitais subsistem ainda na velhice não tomam a forma imperiosa da paixão juvenil” e permitem assim o comportamento interior especialíssimo que a arte exige? Que é preciso acordar o lado luminoso, o lado solar do homem, fazer com que retome o seu olhar inaugural, mas não a maneira das crianças e sim com um ser múltiplo e soberano, consciente de sua própria realidade? Que é difícil, muito difícil? Que é preciso talento, disciplina, verdade, amor, e o olhar comovido (mas justo) diante de tudo e de todos? Que o poeta está sempre à procura de si mesmo e só através de si mesmo, conseguirá se

aproximar dos homens e de Deus? Walmir, meu amigo poeta, se eu dissesse tudo isso ao jovem, ele diria certamente que pretendo o abismo. É. O querer ser poeta: de início, o abismo. Depois, a escalada em direção à mais alta montanha. E as mãos, porejando, gotejando sangue. Sempre. E sendo assim, o que eu diria ao moço? Perdoa.”

(...)
(HILST, 1967c)

A carta de Hilst fala de paciência, de humildade diante do ofício e aponta como a escrita se faz na relação vida e literatura ao dizer “que o poeta está sempre à procura de si mesmo e só através de si mesmo, conseguirá se aproximar dos homens e de Deus”. Como nas palavras de Rilke, o necessário é olhar para dentro e não para fora. Embora partindo de motivações diferentes, a carta mostra mais semelhanças com as de Rilke; mostra, por exemplo, que a decisão de escrever surge de uma necessidade profunda exigindo nas palavras da autora que se leve a cabo, de início, encarar o abismo, símbolo de uma morte de si. Após escalar a montanha, lugar de uma resposta que não se sabe nunca se estará lá, e por último, gotejando sangue, perdoar, ou seja, aceitar que o percurso possa ter sido somente o percurso, e este é a própria resposta.

Ayala responde a carta de Hilst solicitando a reprodução do trecho no livro do projeto, sensibilizado pela intensidade que a carta mostra da vivência da autora na sua criação literária e que será consistente com toda a sua produção futura, engendrando a sua escrita radical, no drama, na poesia e na prosa ficcional:

19-7-67 Rio

Hilda,

Estou em falta contigo. Sento diariamente diante da máquina de escrever e tenho um mundo de compromissos a cumprir através dela. A correspondência fica para um dia... Chegou o dia. É hoje, agora. Tua carta é linda, de tal forma que eu te peço permissão para fazer com partes da anterior, uma montagem depoimento, que seria exatamente a Carta a um Jovem Poeta Brasileiro que tanto te pedi. Tem liberdade de dizer NÃO. Mas se consentires eu ficarei feliz e podes crer que será uma carta das melhores. Se assim não fosse eu não te pediria com tamanho calor.

(...)

Paro por aqui, esperando que concordes em me dar para edição toda a cantata ao pé do abismo que é a tua palavra para mim. Eu tiraria tudo o que é pessoal e ficaria muito, pois é essencialmente universal, tens uma respiração universal, é o que mais me apaixona, quando te recebo.

Até sempre, escreve logo,

Walmir Ayala

(AYALA, 1967d)

Após esta carta há um longo intervalo, onde não encontramos correspondência entre os dois. Oito anos depois, Walmir reescreve a Hilda Hilst, solicitando a autorização para a publicação da carta. Os dois trocam alguma correspondência. Mas só encontramos as cartas de Ayala para Hilst e não as dela para ele. São duas cartas, uma de julho de 1975 e outra de dezembro do mesmo ano e em ambas pedindo autorização para publicar a referida montagem da carta.

O autor menciona a intenção de publicá-las pela Editora Artenova, que, por sinal, publicou, à época, uma tradução, feita por Clarice Lispector, das *Lettres au Grecco*, que tanto marcou Hilst. Descobrimos recentemente, que em 1980, Ayala enviou os originais do livro para a GRD, a editora do Sr. Gumercindo Rocha Dórea, que guarda os originais do livro até hoje. A carta de Hilst não foi incluída, provavelmente porque ela não enviou a autorização. Pode ser que a decisão tenha sido motivada pelo próprio amadurecimento da autora, pois a Hilda Hilst, de 1967, definitivamente é muito diferente da autora de 1975.

Se é verdade que, na primeira fase de sua produção, há uma certa ingenuidade, a partir da publicação da sua prosa é uma voz madura que se afirma. A abordagem de Hilst da problemática espiritual na sua literatura já vem permeada por outros elementos, principalmente na prosa, dentre os quais se destaca os vinculados ao corpo, a presença do grotesco, do escárnio, da sátira, da ironia e do humor. As diferenças entre estes dois momentos se dá também pela recepção crítica e na imagem pública da autora nestes dois momentos. Até 1967, Hilst não havia recebido ainda uma grande aclamação crítica, cenário que se modifica, nos anos de 1970, com o reconhecimento que passa a receber, com o surgimento dos primeiros ensaios críticos de maior peso sobre sua obra.

Por fim, as cartas ajudam a elucidar em parte o que significava o ofício da literatura para Hilda Hilst, ao menos, nos anos de 1960, mas algo delas parece

permanecer e pode ser observado em suas obras e em outros momentos de sua vida, pois este elemento de procura, de busca do sagrado, que se inicia de forma consistente na sua vida com a sua mudança para a Casa do Sol (1965) e na sua obra, em *Exercícios para uma Idéia* (1967), se torna o pulso da sua literatura. Por exemplo, no mesmo ano de 1991, em que Hilda Hilst, publicou a carta de Drummond, ela recebeu um pedido de Luís Augusto Milanesi para que escrevesse um texto com o tema “O sentido do meu ofício de escritor” para a Revista Informação Cultural, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. No canto do papel, Hilst anotou “Escrevo para escapar da loucura, do medo, da finitude” (MILANESI, 1991).

3. OUTROS PAPÉIS

3.1 As Primeiras Incursões na Poesia e no Drama

Como se pode observar no capítulo anterior, a primeira etapa da produção literária de Hilda Hilst esteve marcada por uma grande inquietude que parecia animar a sua escrita, mas cuja concretização ainda estava distante do que a autora procurava em termos de literatura. Entre as primeiras cartas escritas a Drummond, prévias à sua mudança para a Casa do Sol e às cartas para Ayala, posteriores a esta mudança, parece permanecer este sentimento de interrogação, de deslocamento. Isto talvez seja o eco do que emerge em suas primeiras poesias e vai sendo retrabalhado de diferentes formas, ganhando profundidade e facetas inesperadas com o amadurecimento de suas perguntas.

As primeiras poesias de Hilst dos anos de 1950 (HILST, 2003a), mais precisamente 1950, 1951 e 1955, ano de publicação dos seus primeiros livros, são marcadas pelo sentimento da efemeridade do amor, embaladas pelo ritmo de uma poesia nascente, em meio a uma vida social agitada, mas ali, nas entrelinhas, no que se observa entre o arquivo e a literatura, está também uma Hilda Hilst solitária a estranhar o mundo, à procura de uma expressão e de uma forma.

Embora tenham sido bem denominadas pelo organizador de suas obras como juvenília (PÉCORA, 2003) e seja visível a inconsistência destas primeiras tentativas poéticas, é inevitável dizer que é desta fragilidade que surge a magnanimidade da Hilst madura, de um não saber o que fazer com um incômodo com a vida, a não ser transformá-lo em palavra e pergunta:

Antes soubesse eu
o que fazer com estrelas na mão

Se dilacerar-lhes a ponta
ou simplesmente não tocá-las.
Se estão perto cegam meus olhos.
Se estão longe as desejo.

Antes soubesse eu
O que fazer com estrelas na mão.
(HILST, 2003a, p. 56)

Esta poesia extraída do primeiro livro é como uma metáfora do fazer

poético, o poeta tem as palavras nas mãos, mas não sabe o que fazer com elas. A imagem das estrelas nas mãos é interessante e demonstra um sentimento de inquietude, mas é perceptível que falta um trabalho mais consistente com a linguagem, uma vez que ritmicamente a poesia é pobre e a partir dela não se identifica nenhum indício de um projeto literário.

A autora não foi propriamente alheia aos movimentos que agitavam a cena literária brasileira dos anos de 1950 e 1960, uma vez que estava envolvida nos meios literários da época, mas talvez porque a característica deste momento fosse uma multiplicidade de tendências dentro da literatura brasileira em termos de movimentos literários e a abertura para o surgimento de obras, cuja principal característica era a singularidade.

A obra de Hilst se quer singular. O seu diálogo com outros autores, nesse primeiro momento, se dá mais por uma abordagem de certos temas, do que por filiações a grupos, destacando-se neste sentido, como já foi referido, Jorge de Lima, pela visada mística de sua obra, ainda que isso só venha a aparecer nas poesias da autora nos anos de 1960. É nesse período que ocorrem transformações significativas na poesia de Hilst, como por exemplo, em *Exercícios para uma Idéia*, de 1967:

Exercício Nº 1

Se permitires
Traço nesta lousa
O que em mim se faz
E não repousa:
Uma idéia de Deus.

Clara como Couse
Se sobrepondo
A tudo que não ouse.

Clara como Couse.
Sob um feixe de luz
Num lúcido anteparo.

Se permitires ouse
Comparar o que penso
A Ouro e Aro
Na superfície clara
De um solário.

E te parece pouco

Tanta exatidão
Em quem não ousa?

Uma idéia de Deus
No meu peito se faz
E não repousa.

E o mais fundo de mim
Me diz apenas: Canta,
Porque à tua volta
É noite. O ser descansa.
Ousa.
(HILST, 2002, p. 29)

O exercício na poesia remete a acepção da palavra de exercício espiritual, mas os exercícios neste contexto se dão no plano da escrita, na linguagem que é exercitada na procura de Deus. Na idéia de Deus que surge como uma imagem geométrica emoldurada pelas assonâncias de “lousa”, “repousa”, “cousa”, “ousa”, “ousa” formando um círculo que se associa as imagens do “claro”, “ouro”, “aro”. Mas a imagem é insuficiente, e Deus permanece somente como uma idéia, uma interrogação e o ser permanece em suspenso, sem ter uma resposta.

É em poesias como esta que começa a se materializar um questionamento metafísico em torno da existência e da pergunta pelo insondável, a figura de Deus, que passa a delimitar os contornos da produção literária de Hilst e que fazem com que Blumberg (2004, p. 95-102), por exemplo, aproxime a autora de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa, vendo neles a emergência de uma mesma problemática em um movimento mais amplo da literatura brasileira em direção ao metafísico.

É evidente que a literatura não tem o poder de dar alguma resposta para este tipo de questionamento, mas a literatura ao menos tenta buscar um modo de expressar a sua necessidade.

É neste sentido que as referências literárias de Hilst nesta época, anunciadas em epígrafes e em entrevistas, são de autores que de algum modo tateiam o metafísico, se ampliando na direção de leituras teóricas na área de filosofia e religião. A autora declarava que gostava de poetas místicos como São João da Cruz, Santa Tereza, John Donne, Saint-John Perse e Fernando Pessoa, só para citar alguns. Na prosa Hilst demonstrava interesse pela literatura de língua inglesa, Virginia Woolf, James Joyce, Samuel Beckett, D. H. Lawrence, Henry Miller, embora gostasse de Proust, Kafka,

Mann, e, na dramaturgia se interessasse por Ionesco, Genet.

Ao que tudo indica o interesse da autora por estes autores se dava pelo fato de estarem presentes, tanto nas suas vidas quanto nas suas obras, experiências diversas de indagação sobre a condição humana. As leituras mais teóricas de Hilst pareciam ser alimentadas pelo mesmo interesse: a autora queria respostas, não importava de onde elas viessem, daí as leituras de Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Heidegger, Jung, Bataille, Becker, e de livros religiosos como a Bíblia, o Al Corão, o Caibalion, entre muitas outras leituras.

A enumeração poderia ser longa e poderíamos adentrar ainda mais neste caminho, mas a idéia desta enumeração é só a título de exemplo, pois a interpretação de Hilst destas leituras é muita diversa e a incorporação, na sua obra, mais diversa ainda. Pode-se dizer que a referência literária parece ser, na obra da autora, neste período, uma convocatória, um modo de colocar a literatura e os escritores que considera importantes numa batalha mais ampla contra a banalidade do mundo, da violência, do sofrimento humano, da falta de magia e de qualquer possibilidade de transcendência. A literatura como uma arma, como uma forma de combate surge na obra de Hilst logo após este primeiro momento de amadurecimento da sua poesia, cujo marco é a publicação de sua poesia reunida em 1967, ano em que a autora começa a produzir a sua dramaturgia. A escolha do teatro como forma expressiva para a autora, no final dos anos de 1960, parecia ser a de uma forma que possibilitasse a comunicação com um público mais amplo a fim de debater questões prementes do seu tempo, de colocar a literatura num embate com a realidade.

Neste sentido, o conjunto das oito peças, escritas entre 1967 e 1970, ainda que de forma simbólica, querem como forma de denúncia retratar um mundo sem esperanças, onde a violência, sobretudo das instituições, impera. *As Aves da Noite*, por exemplo, busca um momento emblemático de um sentimento de crise tanto no plano da história, ao remeter-se à Auschwitz como um símbolo do esfacelamento da tradição, quanto no plano da literatura ao colocar em questão a possibilidade da palavra expressar uma situação extrema e limite.

Nas citações iniciais da peça, podemos observar qual a direção da resposta que a autora busca sobre para que serve a literatura no mundo e diante da vida nestas situações extremas:

“Com AS AVES DA NOITE pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em Auschwitz. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE Obscuro que é Deus, com voracidade, desespero e poesia.”

Hilda Hilst

“A TORTURA DA FOME FAZ DESCER O HOMEM AO NÍVEL ANIMALESCO, POIS A RESISTÊNCIA HUMANA TEM OS SEUS LIMITES – além dos quais só restam o desespero ou a santidade.”

M. Vinowska, Pater Maximilian Kolbe, Friburgo, 1952.

(HILST, 1974)

Rosenfeld destaca com precisão a especificidade do texto teatral da autora:

O teatro de Hilda Hilst, cerca de oito peças, não se filia a nenhum grupo. A autora é uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira. Suas peças revelam acentuado teor poético e certas tendências místico-religiosas, conquanto fora dos padrões de qualquer religião tradicional. Estilisticamente tendem ao expressionismo, em virtude de certa abstração que dá às personagens cunho arquetípico. Apesar do que possa parecer à primeira vista, quase todas as suas peças giram, pelo menos em vários de seus planos, em torno de questões atuais, abordadas, no entanto, em termos simbólicos ou alegóricos. Ressurge com insistência, o problema do sufocamento do indivíduo e do amor, do esmagamento da criatividade, da juventude, da justiça, da liberdade, sob o peso das engrenagens tradicionais e dos poderes anônimos do nosso mundo tecnicizado. São dignas de nota a alta qualidade literária dos seus textos, assim como a experimentação de versos coloquiais adequados à cena moderna. (ROSENFELD, 1993, p. 167-168)

No entanto, ainda que pese a qualidade dramática da obra de Hilst, destacada por Rosenfeld, tanto do ponto de vista da forma, como dos conteúdos, o gênero dramático, para a autora, é como se fosse um ensaio comparando-o com a profundidade que a sua literatura adquirirá na prosa ficcional.

Não queremos afirmar que o drama da autora seja uma parte menor da sua obra, mas que a sua literatura ganha nuances e uma densidade que não se via nas suas primeiras criações. A começar pela implosão de gêneros entre poesia, drama e ficção,

que a autora provoca, com o desenvolvimento de uma linguagem fluida, num ritmo alucinatório, somando a esta linguagem um insistente perscrutar teológico, no qual a figura do criador, sempre fugidia, pode estar em qualquer espaço, em qualquer canto, sem excluir o corpo, suas secreções e seus excrementos, como bem destaca Leo Gilson Ribeiro que, avaliando a prosa da autora produzida nos anos de 1970, afirma:

Cronologicamente depois de Guimarães Rosa, mas com igual audácia de empreendimento, Hilda Hilst arma um espelho polifacetado, prismático de nossa condição sobre a terra. Ela não se detém diante do excremento, do assassinio, do acoplamento com animais, das amarras do sentimentalismo, nem da moral para pesquisar, freneticamente a casca que recobre a ferida de se ser. (...) Hilda Hilst não está engajada no sentido político do termo, porque a sua escritura é uma subversão dentro do Infinito atemporal, que não se prende as contingências das mudanças de poder. Não que ela esteja alheia à miséria, à fome, à bota na cara dos totalitarismos de todos os matizes, mas a privação da liberdade está encaixada numa realidade plural e maior: a do homem e sua solidão nos espaços siderais mudos.
(RIBEIRO, 1977, p. X)

O surgimento da prosa de Hilda Hilst é impactante na literatura brasileira, sendo igualável somente pelo surgimento vinte anos depois, em 1990, de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, da própria autora. No entanto, como destaca Ribeiro, logo após estes comentários sobre as características da prosa da autora: “Hilda Hilst carrega um estigma: o de nunca talvez vir a ser popular, agradável, acessível” (RIBEIRO, 1977, p. XII).

“Estigma”, que passa a ser alimentado pela autora e pela crítica, e que começa a ser construído neste momento de transição entre a primeira e a segunda fase de sua produção literária, cujo marco é o ano de 1970, com a publicação de *Fluxo-Floema*.

Nos anos de transição, anteriores e posteriores a este, é que a imagem mais ingênua, de uma escritora com uma obra ainda em desenvolvimento, que se apresentou anteriormente começa a se desfazer e emerge a imagem de uma escritora madura, com uma obra mais densa e complexa. Imagem que por sua vez acabou por criar um mito em torno de Hilda Hilst como escritora hermética, por vezes obliterando a visão da crítica e do público com relação a própria autora e a sua literatura.

3.2 A Primeira Incursão na Prosa: Fluxo-Floema

Fluxo – Floema foi lançado em 1970 pela Perspectiva e pela primeira vez uma obra de Hilst incluía um ensaio sobre a sua vida e a sua obra. O texto escrito por Rosenfeld o notabilizaria como o primeiro a reconhecer de um ponto de vista mais acadêmico a importância do trabalho da autora. A obra é um marco importante na produção literária de Hilst, pois é o momento em que a autora parece encontrar uma forma que representa um caminho expressivo para a sua busca literária. No entanto, embora esta forma de um modo geral permaneça enquanto estrutura geral da sua produção em prosa, feita de excesso, este será remodelado de modo a dizer percepções diferentes de uma mesma problemática.

Para Rosenfeld (1970), os cinco contos do livro – *Fluxo, Osmo, O Unicórnio, Lázaro e Floema* – do ponto de vista textual, promovem a indiferenciação entre o gênero épico mais objetivo e o lírico mais subjetivo, por vezes apresentando a objetividade de um texto protocolar, por outras a subjetividade torturada de um eu multiplicado e fragmentado tentando se expressar. A isso, segundo ele, se alia uma linguagem altamente inventiva que contribui para que a experiência ficcional de Hilst mostre uma língua que se autocomenta, se autocritica, se autoflagela, se autodestruindo para se recompor e prosseguir, na tentativa de mostrar a totalidade da condição humana, cuja perda é um dado. Na crítica de Rosenfeld (1970), o eixo comum, em torno do qual gira a primeira experiência em prosa de Hilst é a meta-reflexão lingüística, sobre o dizer e sobre o como dizer, que virá a ser retomada de forma mais radical, por exemplo, na trilogia erótica.

Fluxo, primeiro conto da obra, é narrado em primeira pessoa por Ruiskas, um escritor pressionado por seu editor e que vive com sua mulher e o seu filho que o atrapalham na tarefa da escritura. Ruiskas quer escrever sobre o incognoscível, mas ao longo da narrativa se debate constantemente com uma língua que é insuficiente e incapaz de expressar o que ele quer expressar. A sua narrativa é o seu embate consigo mesmo:

Reses, ruídos vãos
vertigem sobre as pastagens
ai que dor, que dor tamanha
de ter plumagens, de ser bifronte
ai que reveses, que solidões

ai minha garganta de antanho
minha garganta de estanho
garganta de barbatanas e humana
ai que triste garganta agônica.
(HILST, 1977, p. 197)

O uso da poesia como recurso expressivo, vem em meio ao texto literário, para servir de um instrumento a uma voz desesperada e dividida. No conto, as personagens, o espaço, o tempo da narrativa são sobrepostos por esta voz que na forma de monólogo domina a orientação da narração, procedimento que se repetirá nos outros contos.

Osmo, personagem título da segunda narrativa, começa o texto dizendo *Não se impressionem. Não sou simplesmente asqueroso ou tolo, podem crer.* (HILST, 1977, p. 221) mas de fato o que Osmo nega, nesta fala, é a imagem que ele, narrador, vai criando de si mesmo ao longo do texto. Osmo é um homem comum com um pouco mais de 30 anos, egocêntrico, embora não admita; que se considera bonito, embora não o seja; que é um conquistador de mulheres, mas pelas quais nutre um certo desprezo, descrições que vão configurando esta imagem meio asquerosa, meio fútil da personagem. Mas Osmo tem um incômodo: um outro dentro de si. É como se as descrições que fizesse fossem apenas a sua superfície e por baixo delas houvesse um outro pronto a emergir:

Existir é sibilante. Enfim, o existir não me confunde em nada. O que me confunde é a vontade súbita de me dizer, de me confessar, às vezes eu penso que alguém está dentro de mim, não alguém totalmente desconhecido, mas alguém que se parece a mim mesmo (...) (HILST, 1977, p. 236).

A divisão do eu em dois é uma outra característica forte das narrativas, criando um jogo entre o narrador e si mesmo, pelo medo de que uma outra voz que não a dele própria apareça na obra e ocasione a perda de controle de si. A duplicidade vem surgir também como imagem do duplo monstruoso, que aparecerá, por exemplo, em *Lázaro*.

Lázaro, a terceira história, retoma os episódios bíblicos sobre os três irmãos, mas ao contrário da suavidade do relato bíblico é uma narrativa que mostra, entre a alegria da casa, os diferentes modos de devoção de Marta, de Maria e o do próprio Lázaro, algo de estranho, como uma falha na narrativa evangélica. A presença de um

certo Rouah, um outro do Cristo, que mudaria a história, que semearia uma semente do mal e que provocaria o esquecimento do Cristo. É esta semente que, inexplicavelmente, parece fazer com que ao final da história, transposto através do tempo, Lázaro acorde vivendo no último monastério cristão do mundo, num momento em que o Cristo se tornou uma imagem vazia:

Está dormindo Lázaro? Dorme, dorme. Também vou dormir. O mundo inteiro dorme. E não te aborreças, mas... além de sabermos que o teu Jesus nunca existiu, sabemos também que Deus... oh, sabemos... Deus, Lázaro, Deus é a grande massa informe, a grande massa movediça, a grande massa sem lucidez. (HILST, 1977, p. 261-262)

A imagem literária de Deus construída aí, como uma “massa movediça”, “sem lucidez” é uma das que será utilizada por Hilst em diversos outros momentos, nos quais utiliza a narrativa para confrontar a problemática do sagrado.

O Unicórnio, a quarta narrativa, é um diálogo entre um homem e uma mulher, na qual este relata fragmentos da vida de dois irmãos: um garoto pederasta (assim denominado pelo narrador) e uma garota lésbica, filhos de uma mãe gorda e um pai louco. O narrador queria junto com eles formar uma comunidade. O garoto se interessa por filosofia e a garota tem vocação para escritora. Enquanto ele relata episódios sobre os dois, o texto faz referências a muitos autores: Mann, Genet, Kazantzakis, Proust, Gide, Lagerkvist, entre outros. Num dado momento, quando o narrador vai visitar os dois irmãos, a perspectiva da narrativa é assumida pela personagem da garota, que se transforma em unicórnio. A garota unicórnio, alter-ego de Hilst, relata fragmentos de memórias dos seus anos no colégio religioso, a vontade infantil e ingênua de ser santa, e enquanto isso a retiram do apartamento onde se transformara, para levá-la supostamente para um parque, mas que será, na verdade, uma pequena cela. O seu relato caminha como os outros para uma súbita percepção de que no mundo as coisas não são mais as mesmas,

Agora de repente as coisas ficaram mais difíceis, há um movimento desusado nas minhas vísceras, nos meus neurônios um acúmulo de agudeza. (...) Dei tudo de mim, dei toda a crueldade, todo o amor, binômios de mim, bi, tri, de mim. Quero dizer outras coisas ainda. Diga, diga. Quero dizer: Jesus, corpo amantíssimo, todo-poderoso, o que fizeram de Ti? Onde está tudo o que disseste? (HILST, 1977, p. 307)

Neste texto, o que pesa como principal característica é o excesso das referências que praticamente sufocam a existência de qualquer narrativa, o texto é somente o fluxo de uma consciência, que vai apresentando todas as imagens e as referências, de uma forma desordenada e caótica, o narrador aparece sempre sufocado em meio a estas. Dentre todos os contos do livro, este é o que sem dúvida, rompe de forma mais radical com a idéia de uma sequência narrativa, que nos outros ainda está presente.

Floema por fim é o relato do encontro de Koyo com Haydum, uma espécie de sub-deus, criador do mundo, como o demiurgo do gnosticismo. Koyo, dentre os personagens de *Fluxo-Floema*, é o único que tem a oportunidade de conversar com uma criatura supostamente superior, mas que vai se revelando, perdida, sem memória, sem clareza do que está fazendo, exatamente como é desenhada a figura do tal demiurgo. E enquanto Koyo tenta compreender o que está percebendo, ele vai sendo chamado pela família e pelos amigos para que deixe a sua obsessão por Haydum e volte ao mundo ordinário:

Escuta, vem mais perto: chamamos o médico? Ou queres usar aquela mulher, a que semeia papoulas? Dizem que na hora do amor ela canta, e é bem melhor estares por cima e dentro e ouvir um canto, do que à frente, ou mais abaixo como dizes, desse Haydum que nunca te responde. Afinal quem é? Foi teu amigo? Chega mais perto. Koyo falo, em nome de todos, aprende como nós a aceitar a vida, é bom, tudo isso, olha, enche os pulmões, não é bom? (HILST, 1977, p. 330)

Nesse conto, o humor e ironia, dão o tom de deboche com relação a possibilidade de qualquer busca espiritual, o confronto da personagem com Deus, vai revelar que o vício da procura não se satisfaz no encontro, e que, uma vez procurando, o mundo ordinário não será mais o mesmo.

A visão que se apresentou acima quer ser apenas um breve panorama sobre a obra, cabe reter de *Fluxo-Floema* dois movimentos contrários: primeiro, o da vontade de expressividade que coloca as personagens à procura de uma língua e de uma forma para dizer sobre a necessidade do encontro com algo que desejam, mas não compreendem; e, segundo, a frustração de não poder levar esta língua à fala, de satisfazer este desejo e de realizar esta compreensão pelo mundo em que vivem, resultando em um sentimento de um aprisionamento a uma realidade desconexa e

assustadora.

E deste sentimento emerge um outro, o de querer-se livre. Hilst declarou: “Fluxo – transbordamento, preamar; Floema – uma palavra da botânica designando o conjunto de vasos liberianos, condutores da seiva elaborada; Fluxo-floema é, pois, expansão, tentativa de autoconhecimento (...) para libertar-se” (HILST, 1970 apud BLUMBERG, 2004, p. 43).

3.3 O mergulho de *Kadosh*

Por certo há um contínuo na obra em prosa de Hilst. Numa certa camada de leitura, pode se talvez ver um contínuo mais longo em toda a sua obra, das suas primeiras poesias ao seu drama, chegando na sua prosa e na continuidade posterior da sua produção. Este contínuo é possivelmente marcado pela identidade da própria autora.

No entanto, existem fissuras nas diversas etapas da obra de Hilst, sendo assim, não poderia ser diferente entre os contos de *Fluxo-Floema* e *Kadosh*, embora cada conto se apresente com uma forma específica, mostrando correlações sutis, como se poderá observar há um deslocamento da problemática da língua e da metalinguagem para o corpo e para o sentir.

Kadosh, lançado originalmente com a grafia Qadós, em 1973, pela EDART, tem na capa o desenho de um tigre feito por Maria Bonomi. A obra contém quatro contos nesta ordem: *Agda*, *Kadosh*, *Agda* e *O Oco*. Primeiramente foi escrito *O Oco*, com várias versões, no ano de 1970. Em seguida foi redigido o primeiro *Agda*, escrito de um fôlego só entre 15 e 24 de março, de 1971, em terceiro *Kadosh*, datado entre 23 de junho de 1971 e 24 de março de 1972, e por último, o segundo *Agda*, escrito entre 7 de julho de 1972 e 19 de agosto do mesmo ano. Os dois últimos foram escritos de forma sucessiva com poucas alterações entre as versões iniciais e finais (ORIGINAIS, 1970-1972)⁹.

O Oco mostra um velho que vive numa praia, sendo ajudado por um menino que leva comida e cuida das feridas que ele tem nas pernas. A primeira frase do velho exemplifica o vínculo com os contos anteriores, publicados em *Fluxo-Floema*: “Agora que estou sem Deus, posso me coçar com mais tranquilidade” (HILST, 1977, p. 129).

⁹ A citação de originais será feita pela indicação da entrada do documento, a partir da qual se desdobra a localização no Fundo Hilda Hilst, do CEDAE.

O velho tem memórias em flashes de uma guerra da qual teria participado e que sempre o incomoda. Ele sente um grande vazio, um oco, embora esteja conformado com ele, porém com frequência acontece com ele algo que o surpreende: ele pode levitar, mas isso não altera a sua frustração. Numa conversa do velho e o menino, podemos observar:

Tem muita estória de santo assim, tem um velho que ficou no ar tanto tempo que depois não podia descer, a avó que conta. A avó te acha santo. Eu digo: olha menino, tudo a minha volta é o oco, entendes? Mais ou menos. É assim: tudo a minha volta é o vazio, apesar do mar da areia da bananeira do céu. Da moringa o menino diz. É isso da moringa. E eu não conto, velho? Conta sim, mas não chega para existir no meu vazio, entendes? E o mar não chega para existir no teu vazio? Não. É grande esse vazio então. Muito grande, e por isso você vê eu não posso ser santo. Por quê? Porque o santo olha para todos os lados e vê Deus. (HILST, 1977, p. 155-156)

O conto segue a linha dos anteriores, com a presença de um certo deboche e de um certo excesso no dizer, apontando para um sentimento de desolação. Hilda Hilst, quando está pensando no título do conto, faz algumas anotações que indicam as suas reflexões sobre *O Oco*:

O Oco

Estória de um que num dado momento histórico não quis “fazer parte”

Estória de um que num dado momento histórico não quis “pertencer”

Estória muito infeliz de um infeliz (ou feliz?) que em um dado momento histórico não quis “caber”

(estória de um diferenciado)

Soturno Exercício de um anti-herói.
(ORIGINAL DE O OCO, 1970)

No primeiro *Agda*, Hilda Hilst fez algumas anotações que indicam o tema do conto e que indicam a sua correlação biográfica, ao misturar a terceira pessoa e a primeira:

Uma quase velha mulher, seus medos
suas renúncias, sua memória
vontade de me fechar

descobrir-me isso sim, em silêncio
falar cada vez menos, apenas
com aqueles que amamos,

vida, amor, dulcíssima, alegria.
(ANOTAÇÃO, 1971)

O conto mostra os sentimentos de Agda ao se perceber envelhecendo, intercalando vários acontecimentos, com distâncias temporais diversas, mostrando um domínio mais consistente da técnica narrativa. A narrativa mostra Agda cuidando da chácara, esperando o amante, rememorando a mãe, indo ao médico, com uma sobreposição dos acontecimentos e principalmente mostrando a personagem sentindo as inevitáveis mudanças no corpo e se perguntando sobre o que é este corpo, cuja pele se torna flácida e manchada, fazendo com que ela o recuse e se recuse a ser tocada:

NUNCA MAIS deverei ser tocada, e afinal é o corpo esse que não pode mais ser tocado, afinal ele existe, e eu poderia dizer eu sou meu corpo? Se eu fosse meu corpo, ele me doeria assim? Se eu fosse meu corpo ele estaria velho assim? O que é a linguagem do meu corpo? (HILST, 1977, p.52)

Os questionamentos de Agda fazem-na querer crer que ela não é só este corpo, e que este é uma centelha de uma outra coisa, o que a torna igualmente esta outra coisa, viva e pulsante:

Agda é assim: ESSA INTEIRA VIVA não acompanha o corpo, essa é intacta, nada a corrompe, ESSA INTEIRA VIVA tem muitas fomes, busca, nunca se cansa, nunca envelhece, infiltra-se em tudo que borbulha (HILST, 1977, p.52)

Mas se o corpo de uma Agda pesa, o desta inteira viva, feita de espírito, igualmente carrega seus pesos: suas memórias, a mãe, o pai, a casa, os animais e as plantas e a espera do amante que se confunde com um outro, o pai ou o Grande Obscuro ou Deus.

Dentre as memórias está a do pai – um dos lugares literários constantemente revisitados por Hilst numa referência a sua própria biografia – que, outrora internado e enlouquecido, pedia três noites de amor para Agda. O pai pede a ela para cavar num dos cantos das suas terras, em um lugar onde tem uma terra dourada, porque cavando neste lugar ela poderia retroceder no tempo, na adolescência e na infância. As últimas palavras do conto são:

Vai, Agda, mais para o fundo, AI, vou indo, aquele corpo tênue, nunca mais sobre mim, ai nunca mais, vida morte expelida, ai eu era lúcida limpa, a carne era lisa, ai os mistérios gozosos, o gozoso de mim, o grande gozo que é afundar a carne amarela e velha nesse lodo e nunca mais ninguém me TOCAR, NUNCA MAIS NUNCA MAIS (HILST, 1977, p. 59)

O segundo *Agda* segue um caminho diferente do primeiro. Enquanto no primeiro ela quer retornar, recusa o corpo envelhecido e opta pela busca, representada na terra, como o caminho, a segunda *Agda* está na plenitude do seu corpo, tem três amantes, Orto, Celônio e Kalau e uma relação íntima com o Senhor. Mas ainda está insatisfeita, quer mais, quer morrer no corpo para encontrar o de dentro, a plenitude divina.

Algumas vezes penso, Potente Implacável Senhor, que fiz muito bem quando escolhi essa morte aguçada, punhal, ponta de faca, essa morte que Orto Kalau Celônio, o meu cavalo-três, daqui a pouco vai me oferecer, os três vão jogar os ossos mágicos e a sorte vai contar que *Agda* deve morrer com a víscera vazada porque é disso sim é que tem medo *Agda*, de mostrar o de dentro, tripa crucificada, o de dentro que ela ainda preserva (HILST, 1977, p.115)

Do ponto de vista da organização, o conto é dividido em três tipos de falas: a dos três amantes dialogando entre si, falando de *Agda* e planejando a sua morte e as falas dela, manifestando a sua vontade de uma compreensão superior e de eternidade. No final há um terceiro conjunto de falas das pessoas da comunidade em que *Agda* está inserida, comentando sobre ela e sobre as razões para matá-la.

Mas o que mais diferencia os dois contos é que, neste segundo, o universo real habitual do primeiro *Agda* é substituído por um universo mágico e permeado de metáforas: *Agda* rouba ouro para produzir espirais com o intuito de compreender o tempo; *Agda* tem um vazio nas costas, vértice do mundo e, por fim, *Agda* espera um filho do divino.

Nas anotações de Hilst sobre o segundo *Agda*, onde se inclui parte dos originais, há várias referências à magia:

(de um velho alquimista citado por Jung)

Não importa quão afastado estejas
quão solitário te sintas; se
realizas teu trabalho com consciência

e verdadeiramente, amigos desconhecidos
te procurarão e chegarão onde estás.
(MANUSCRITO EM FOLHAS, s/d)

Em outra folha do mesmo caderno:

O vôo mágico
O vôo significa unica/ e
inteligência, a compreensão
das coisas secretas ou das
verdades metafísicas.
(MANUSCRITO EM FOLHAS, s/d)

Sobre *Kadosh*, por ser o objeto desta dissertação, será feito um breve comentário. O conto narra a história de um homem que decide se retirar do mundo para buscar o autoconhecimento e ao final deste percurso – que remete à idéia de uma iniciação mística – quer encontrar o que ele denomina como O GRANDE OBSCURO. A narrativa se inicia com a preparação para este encontro, permeado de referências religiosas diversas que vão desde o xamanismo, passando pelo judaísmo, o cristianismo, o gnosticismo, até ao hinduísmo, sem contar as referências à filosofia e à própria literatura. Neste percurso há sobretudo um embate do corpo com a mente, que aparece também nos dois contos denominados *Agda*.

Aparentemente *Kadosh* e os dois *Agdas* estão mais próximos entre si, do que do conjunto composto por *Fluxo*, *Osmo*, *Lázaro*, *O Unicórnio*, *Floema* e *O Oco*. Mas deve-se observar isso com cuidado, pois, no conjunto da prosa de Hilst, vê-se que as distinções entre os contos se dá pela predominância de certos aspectos, mas que os mesmos elementos estão presentes em todas as narrativas. Podemos ver, por exemplo, a predominância da reflexão sobre o escrever em *Fluxo* e *O Unicórnio*. Em *Osmo* e no primeiro *Agda* podemos ver uma preocupação com o aspecto estético da corporalidade; podemos ver uma forte presença da magia no segundo *Agda* e em *Lázaro*; neste mesmo *Agda* e em *Floema*, podemos observar que as personagens estão muito próximas de Deus. Afora estas proximidades entre si, estes contos ainda compartilham predominâncias temáticas com os contos publicados na prosa reunida de Hilst, em 1977, intitulados *Pequenos Discursos e um Grande*.

Mas voltando à proximidade entre os dois *Agdas* e *Kadosh*, numa anotação comparando os três, Hilda Hilst revela que percebia uma proximidade maior entre eles. A autora observa em uma anotação:

A paixão
A morte

Ionesco - “mal de mourrir”(sic)
(Le Solitaire)
- um deixar-se ficar – em Ionesco
Em Qadós - uma vontade compulsória
de lutar

Agda (I) Apressar a Aventura de
morrer, tentando
convencer-se de que na
morte, há um “vir a ser”
sucessivas “Aventuras”
eu diria AVENTURA
aconteci/os venturosos
vida –ventura dentro
da morte ? É isso?

Agda II Também é luta – vontade
de eternidade é o que
move Agda no discursivo
“As Múltiplas Seduções”
alongá-las na vida
dilatá-la
Medo do eterno - estático
Sem as seduções. Diálogo
c/ o
(MANUSCRITO SOBRE, s/d)

Neste fragmento Hilda Hilst contrapõe *Le Solitaire*, de Ionesco, de 1973, a *Kadosh*, publicado no mesmo ano. Para o olhar de Hilst, o primeiro é um deixar-se ficar, um aceitar *le mal de mourir*, enquanto que, no segundo, há uma vontade de lutar.

Hilst coloca *Le Solitaire* e seus três contos na injunção paixão e morte, como se a primeira estivesse voltada para a morte e as suas três obras girassem em torno do eixo da paixão, mas em volta delas girasse a morte. Deste modo, a vontade de lutar que ela atribui ao segundo *Agda* e a *Kadosh* é um direcionamento para a paixão que representa uma pulsão para a vida, enquanto no primeiro *Agda*, ao invés de correr na direção da paixão, há um voltar-se para a morte, embora este correr para a morte possa ser “aventuras, aventura, vida ventura.”

Embora a leitura de Hilst identifique em Ionesco este *mal de mourir*, para a personagem de *Le Solitaire* ainda está presente uma esperança, mesmo que ela não seja

propriamente uma vontade de lutar:

Je pensais qu'il était bizarre de considérer qu'il est anormal de vivre ainsi continuellement à se demander ce que c'est que l'univers, ce qu'est ma condition, ce que je viens faire ici, s'il y a vraiment quelque chose à faire. Il me semblait qu'il est anormal au contraire que les gens n'y pensent pas, qu'ils se laissent vivre dans une sorte d'inconscience. Ils ont peut-être, tous les autres, une confiance non formulée, irrationnelle, que tout se dévoilera un jour. Il y aura peut-être un matin de grâce pour l'humanité. Il y aura peut-être un matin de grâce pour moi. (IONESCO, 1973)

Mas em *Kadosh* a sua vontade de lutar representa mais. No conjunto da prosa de Hilst dos anos de 1970 e talvez em toda a sua obra, ele se destaca por apresentar o vislumbre de uma plenitude. Nas suas narrativas o final é sempre marcado pela morte ou pela desolação. *Kadosh* é o único que encontra uma possibilidade, uma senda para si, que pode representar uma senda para a humanidade. Esta senda se abre principalmente por duas vias que apontam para a liberdade: o reconhecimento de que não existem trilhas demarcadas para o encontro com a verdade e o reconhecimento do corpo como o lugar onde se dá o intervalo da vida.

3.4 O Olhar da Crítica: Os Jornais da Época

Pretende-se analisar brevemente agora, os artigos de jornal, publicados na época sobre o lançamento de *Kadosh*, que estão disponíveis no Fundo Hilda Hilst, do CEDAE. São onze impressos que serão apresentados por ordem cronológica e que mostram um registro de como se dá, na época, a recepção jornalística do então *Qadós*. Os artigos revelam, de um modo geral, que Hilda Hilst já era, à época, uma escritora aclamada e reconhecida. No conjunto total, apenas um dos artigos apresenta uma visão mais crítica, mas nem por isso totalmente negativa sobre o trabalho da autora. Através dos artigos é possível verificar como se caracteriza o projeto literário de Hilda Hilst que começou a ser desenhado na mudança da autora para a Casa do Sol.

As duas primeiras publicações são breves notas, sem maior importância. A primeira saiu na *Folha de São Paulo*, do dia 27 de junho, intitulada *Hilda Hilst lança Qadós* (1973). A nota anuncia o lançamento do livro, no Teatro Oficina, onde estava sendo encenado *O Verdugo*, destacando a importância da autora, como expoente literário do momento. Outra nota publicada na *Folha da Tarde* no dia seguinte com o

título de *Promete* (1973) anuncia também o lançamento do livro, utilizando as mesmas palavras da nota anterior, ecoando uma mesma visão sobre a autora.

No dia 1º de julho sai uma notícia em *O Estado de São Paulo*, com um pouco mais de profundidade, e cujo enfoque é dimensionar Hilda Hilst para o grande público. A matéria intitulada *Hilda Hilst lança novo livro amanhã* (1973a) vem sem identificação do autor e desenha a escritora como uma mulher independente que vive para escrever, mas não precisa escrever para viver, anunciando que, caso fossem vendidas as 3000 cópias de *Qadós*, esta seria a primeira vez que Hilst ganharia dinheiro com um livro. A matéria comenta que esta independência permitia a autora não fazer concessões e escrever sobre coisas esotéricas, o que levava parte da crítica a crê-la alienada. A reportagem apresenta uma resposta da autora sobre esta questão, dizendo o seguinte “A fome ou a miséria não resumem os problemas do homem, a angústia existencial para mim é fundamental.” (HILDA..., 1973a) Esta contraposição serve de eixo estrutural para a matéria, que, ao longo do material, contrapõe os aspectos mais místicos e esotéricos de sua obra com o caráter político de sua obra teatral e de um conto como *O Oco*, por exemplo.

Outra matéria saiu no mesmo dia, na *Folha de São Paulo*, trata-se de uma matéria mais longa de um crítico reconhecido, Nogueira Moutinho, intitulada *Nota Prévia sobre Qados*. O texto inicia com o comentário sobre o que se tornaria lugar comum sobre a autora, desde a publicação do ensaio de Rosenfeld, com a menção à sua tríplice vocação como *poeta, narradora e dramaturga*. Sobre *Kadosh*, Moutinho comenta:

A temática exposta ao longo da narrativa está enraizada nessa oposição entre o individual e o social, entre a originalidade de um ser que se define principalmente pela busca, pela necessidade de desvendar o grande obscuro e seu esbarrar-se contra as estruturas. É portanto um texto dramático, montado numa linha metafísica e existencial, em que se revesam magia e estupor, violência e sacralidade. Hilda trata literariamente o enigma da solidão, dando-lhe uma perspectiva que nada tem de romântico: na verdade seu personagem é múltiplo e coletivo, é intemporal, mas reflete de forma privilegiada a perplexidade do existir, que distingue o homem contemporâneo, buscando a sacralidade e a transcendência de uma febre insólita e tenebrosa.¹⁰

¹⁰ Em todas as citações foi feita a transcrição de acordo com o texto original, ainda que houvesse erros.

(MOUTINHO, 1973)

No dia 2 de julho, a mesma *Folha de São Paulo* publica outra matéria intitulada *Um novo livro de Hilda Hilst: ficção e poema* (1973), a matéria vem sem indicação de autoria. Vale destacar a chamada:

A prosa poética de Hilda Hilst não contém histórias. A partir de uma situação de um personagem que pode se subdividir em quantos forem seus sentimentos, medos e desejos, ela se desenvolve tal como uma banda sonora tão forte e delirante que qualquer referência a letra – o enredo – é quase impossível. (UM NOVO..., 1973)

No texto da matéria, o autor não identificado, ainda comenta sobre *Kadosh*:

Qadós – Princípio masculino que não se contentava em amar a Deus de longe, Homem Total, Homem mundano que decide fazer uma carreira de santidade. (...) Sua força e seu encanto estão ligados à lucidez da sua loucura. Qadós é tigre de desenho chinês na véspera de um momento definitivo – sua morte. (UM NOVO..., 1973)

Uma breve nota, publicada em *O Estado de São Paulo*, que quer transmitir o clima do lançamento e mostra como se configurava a imagem pública de Hilda Hilst na época. A nota denomina-se *A mágica verbal de Hilda Hilst, num pequeno volume chamado Qadós* (1973), e inicia com a descrição do ambiente da publicação. Reproduzimos a nota na íntegra:

O chão é preto e as paredes estão cobertas por esqueletos desfolhados de árvores. No teto uma chapa de metal com um cartaz afixado: “Qadós – Política é dar vida a todos – Hilda Hilst”. Sob o cartaz uma pequena mesa e uma cadeira. Nesse cenário simples, realizou-se ontem, no palco do Teatro Oficina, a noite de autógrafos de Qadós, o novo livro de Hilda Hilst.

De túnica branca longa, cabelos longos puxados para trás num rabo de cavalo, Hilda Hilst autografava para amigos e admiradores, com surpreendente nervosismo para uma autora com 15 obras publicadas.

Pessoas Presentes: um universo heterogêneo de críticos, gente de teatro, artistas plásticos, arquitetos, perfumistas. Todos com um interesse específico na obra de Hilda. Uns buscavam a literatura; outros a mística, alguns, a mágica.

A platéia do Teatro está vazia, o palco está lotado. A busca por Hilda está no auge.

(A MÁGICA VERBAL..., 1973)

No dia 15 de julho de 1973, passado o impacto do lançamento sai uma

matéria no *Diário de São Paulo* (HILDA HILST..., 1973b) sobre a publicação de *Kadosh*, que assume a imagem que foi construída da autora no burburinho do lançamento (novamente não se identifica o autor). A reportagem começa com uma frase de Hilst “A literatura para ser verdadeira tem que ser uma ferida” e prossegue intercalando depoimentos da autora com comentários do jornalista sobre a obra: “Uma ferida que coloque os ossos à mostra, com repugnância ou com ternura, com violência ou com humildade”. Num dado momento, aparece uma pergunta sobre a relação entre a obra de Hilda Hilst e a literatura brasileira. A matéria dá a resposta, “sua literatura é uma abertura para o século metafísico, para o homem que há de vir, que virá, que estará olhando para todos os lados.” Vê-se que, nesse momento, faz-se uma imagem da sua literatura relacionando o biográfico e o literário; seguindo na mesma direção, a matéria seleciona um comentário de Hilst sobre como escreveu *Kadosh*: “Foi preciso esquecer tudo que eu sabia sobre os processos narrativos, sofrer total despojamento de conceito para começar meu texto.”

O autor não identificado da matéria fala da magia que permeia o livro; pergunta sobre *Kadosh*; conversa com a autora sobre como se dá o seu trabalho com as palavras, enquanto relata o cenário do encontro. Ao final, ele fala dos temas que Hilda cita como importantes para sua obra:

A problemática da morte, Vontade de transcendência, Um delírio vivo diante da vida, A solidão e a intensa alegria do amor, A aspereza dos contatos, A fúria dos humanos, Medo de não ser. (HILDA HILST..., 1973b)

E encerra comentando:

Qadós vai mesmo além de sua própria anunciação literária e, fora dessa anunciação literária, vai além de sua própria estrutura mística e, às vezes, maldita, o que vem assegurar a Hilda Hilst o seu lugar definitivo como uma de nossas mais importantes escritoras. (HILDA HILST..., 1973b)

Uma breve nota no jornal *Última Hora*, sem assinatura, do dia 2 de setembro de 1973, destaca esse mesmo sentido místico e mágico, na obra de Hilst, apontado nas matérias anteriores. A matéria intitulada *Escrever como quem além vive* (1973), afirma:

Espécie de médium, Hilda Hilst escava no interior de si as formas e o conteúdo de uma angústia toda perplexidade perante si, os outros e o mistério divino de ser e estar no mundo menor

em que forçosamente gravita sua sensibilidade e sua vida.
(ESCREVER...,1973)

No fim do ano de 1973 Hilda Hilst receberia a primeira crítica com um tom mais negativo, denominada *As Letras Desenfreadas*, que saiu na *Folha de São Paulo*, em 3 de dezembro do ano de publicação de Kadosh. Arnaldo Pedrosa D’Horta, crítico literário paranaense, comentava:

Não sabemos porque Hilda Hilst trocou sua poesia que alcançava níveis tão altos pela prosa deste Qadós (Edart, S. Paulo, 1973) enigmático, conjunto de confissões semi-autobiográficas de dois simbólicos figurantes, Agda e Qadós, que se encarnam e desencarnam na Autora, falando-lhe, irradiando sua voz dramática, pondo-a em comunicação com Deus, assumindo o papel para dirigir-se aos humanos. (D’HORTA, 1973)

No entanto, curiosamente, a crítica embora permaneça neste tom, adquire uma forma ambígua, pois, se é claro que Kadosh não agrada plenamente o crítico, ele é capaz de reconhecer suas características fazendo uma avaliação bem ponderada das mesmas:

Este é um momento de desespero verbalizado na trama de quem duvida-se morto, sonha-se ainda vivo, ou ainda não desgarrado deste mundo, já se comunica com o outro, e a ele vai e dele vem, inclusive mediante fenômenos de levitação, enquanto segue a dilaceração dos pensamentos verrumantes, através de uma linha de raciocínios sem ponto de partida, nem de chegada. A autora deve ter saído dessa empresa completamente moída, não é impunemente que se mantém e ativa aquela febre, no nada, no pântano do abismo. (D’HORTA, 1973)

No começo de 1974, no dia 4 de março, na mesma *Folha de São Paulo*, saiu uma entrevista de Hilst, intitulada *A verdade de cada mulher*, como na maioria das matérias, sem a identificação do autor. A matéria tem um caráter mais biográfico, com perguntas e respostas de Hilst que fecham o desenho deste conjunto, mostrando a imagem que ficará marcada por um longo tempo da escritora: “Hilda Hilst é uma mulher do avesso. Bela, triste, inteligente. Toda voltada para a ternura que carrega dentro de si, na fuga do que a cerca.” Ao ser perguntada sobre por que escreve, lugar comum nestas entrevistas, a autora responde, imbuída de um discurso sobre o amor, que aparecerá no ano de 1974 até a exaustão com a publicação de *Júbilo, Memória*,

*Noviciado da Paixão*¹¹:

Talvez o ato de escrever, de ser escritor, tenha sua raiz na vontade de ser amado. Colocaria esse aspecto em primeiro lugar. Depois: avidez pela vida, vontade de viver o transitório com intensidade, um olho que tem necessidade compulsória de descobrir, o secreto das coisas, um estado passional diante do existir, talvez a figura trágica geralmente da própria família, geralmente o pai ou a mãe, todas essas situações podem se transformar na campanha de disparo para que alguém se torne um escritor. (A VERDADE..., 1974)

O entrevistador pergunta com relação ao caso da autora:

Um estado de ansiedade permanente. A impossibilidade de adquirir um equilíbrio entre os dois planos: mental e emocional. Uma quase vertigem passional diante do mundo. Enorme compaixão pelos seres humanos. Pelos animais. E a figura trágica do meu pai: ele ficou louco aos 34 anos. Era um homem de espantosa lucidez: um excelente poeta e ensaísta, ao mesmo tempo pelos textos dele que estão comigo, era intenso demais e buscou fervoroso o âmago de si mesmo, fez perguntas perigosas, uma delas, por exemplo: “como será a alma na loucura”. Ele deve ter tido a resposta. (A VERDADE...1974)

Nota-se, nesta matéria, uma ficcionalização cada vez maior da própria vida na relação com a obra, início já da criação de uma imagem pública sua que indistinguirá entre uma e outra. Esta imagem vai ser frequentemente assumida pela crítica como pressuposto da análise.

Contudo nesse momento há também o surgimento de uma crítica de caráter mais acadêmico da obra de Hilst. *Qadós: A busca e a espera*, de Nelly Novaes Coelho, teve a sua primeira versão publicada, no *Suplemento Literário*, do jornal *O Estado de São Paulo*, de 24 de março de 1974. O texto se descola do biográfico para buscar analisar a obra a partir do conjunto de influências que predominam na sua criação.

A análise em questão repassa toda a produção de Hilst e o que já foi apontado criticamente sobre a autora. Para Coelho (1974), a sua literatura quer ultrapassar a fronteira do concreto, do corpóreo para atingir uma realidade que está num plano essencial ou mítico. Segundo a autora, baseando-se em Rosenfeld, a obra de Hilst inspira-se numa linha platônica e gnóstico teosófica, irmanando-se assim com Hölderlin, Rilke, Donne, Eliot, René Char e Saint John Perse. Nesse sentido, segundo

¹¹ Isso pode ser observado no Fundo Hilda Hilst, na série sobre Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão.

ela, a poesia de Hilst teria um lastro inequivocamente poético-filosófico, sem se afastar do corpóreo e do erótico, vivido como uma via de acesso à plenitude espiritual (COELHO, 1974).

Nesta linha de abordagem intertextual, a autora aponta para três convergências que estão presentes em *Qadós*: uma de ordem literária - a destruição da ilusão romanesca, na qual ela identifica uma série de criadores de língua francesa ou que produziram no contexto da França - e duas de ordem existencial. Uma delas inspirada pelo humanismo de Nikos Kazantzakis e outra, inspirada pela filosofia arcaica e religiosa, de Plotino e da Cabala (COELHO, 1974).

Em seguida a autora justifica a sua abordagem intertextual, que pode ser sintetizada para ela na frase, “todo texto é a soma invisível de todos os textos que o precederam” (COELHO, 1974).

Nas questões que envolvem a ordem literária, Coelho (1974) destaca como autores significativos Celine, Antonin Artaud, Raymond Queneau, Francis Ponge, Georges Bataille, Jean Paulhan, Maurice Blanchot, Samuel Beckett e Ionesco, apontando, na obra destes autores, um deformar da linguagem que a faz dizer pelo esgotamento desta possibilidade.

Em seguida, Coelho (1974) aponta a proximidade de Hilst com Beckett, mencionando duas similaridades principais: a construção de personagens que oscilam entre a busca e a espera e a não focalização da fala em um personagem, uma vez que as narrativas se constituem por problemas. Neste sentido, a autora comenta que a estrutura trinitária de personagens que aparecem nos contos serve de suporte para uma só personalidade dividida entre duas forças opostas: a realidade corpórea e o enigma existencial metafísico. A autora afirma:

Inúmeros são os pontos coincidentes entre Beckett e Hilda. Mas a despeito disso, distancia-os uma diferença fundamental: enquanto as personagens do primeiro apresentam uma desapaixonada indiferença em face do mistério, os de HH deixam transparecer, através de uma indiferente espera, uma intensa crispação interior, que os impulsiona ainda e sempre no sentido de uma obsessiva busca. (...) Debatem-se entre “pertencer” e “não pertencer” à eternidade vital, mas resistem pela paixão com que se sentem existir; ou ainda pela força avassaladora e indestrutível que, apesar de tudo, as queima por dentro e, obscuramente, fazem-nas sentir-se como parte do

enigma cósmico vital. (COELHO, 1974)

Coelho (1974) vê nessa diferença de Hilst com Beckett, enraizada na paixão, o vínculo da autora com Kazantzakis, pois nele se encontra uma exaltação vital de caráter dionisíaco que articula uma mescla do humano com o divino, com uma religiosidade herética, mais demoníaca do que angelical, onde está o corpo-a-corpo do homem com Deus. A autora cita Kazantzakis:

“Procuras Deus? Ei-lo, é a ação plena de emboscadas, hesitações, obstinação e angústia. Deus não é a força que encontrou o eterno equilíbrio, mas a força que rompe eternamente cada equilíbrio, em busca de um equilíbrio mais elevado.” (apud COELHO, 1974)

Concluindo o texto, ela aponta para a questão fundamental que se faz presente para *Kadosh*, a da experiência:

O que o seu discurso nos revela é a busca de uma experiência fundamental, uma experiência apreendida em seu estado larvar, no primeiro balbucio de uma consciência encurralada entre o mistério e a morte, isto é, entre a impossibilidade de conhecer o enigma da existência e a impossibilidade de se pensar o não existente (...). Experiência e expressão; vida e literatura são fenômenos que não podem ser dissociados: a palavra poético ficcional não é uma experiência, - ela é a experiência total. (COELHO, 1974)

Como pode-se observar, ainda que a abordagem seja literária, o componente da persona-escritora criada por Hilda Hilst contamina até a crítica ponderada de Coelho. A associação entre linguagem e vida expressada na relação entre a palavra poética e a experiência total, na leitura crítica da autora, ao mesmo tempo que reconhece a potencialidade da obra de Hilst provoca um fechamento das interpretações, pois, a partir daí, o amálgama entre vida e obra vai dificultar o encontro de outras entradas críticas.

PARTE II: PREENCHIMENTOS DE KADOSH

4. KADOSH: OLHAR PARA AS REFERÊNCIAS

4.1. A Magia

Tendo percorrido imagens, cartas, excertos de obras, comentários críticos ao longo dos dois primeiros capítulos, num período que com idas e vindas se inicia nos anos de 1950 e se fecha no final dos anos de 1970, desejou-se construir, mesmo que de forma fragmentária, uma imagem de Hilda Hilst, de suas obras, de suas questões e de como foi recebida pela crítica.

Mas o momento que particularmente interessa para esta pesquisa está na última parte deste período – o da preparação e publicação de *Kadosh*, entre os anos de 1972-1973 –, momento em que Hilda Hilst mergulha num modo de criação intuitivo que quer, através do exercício da escrita, ultrapassar as fronteiras do mundo e da realidade ordinária.

O simbolismo de *Kadosh* em sua vida e no conjunto de sua produção literária se deve, sem dúvida, ao fato de que, nesse mergulho que se prolonga por alguns anos, a autora não descobre nenhuma realidade que transcenda a condição material¹². Mas desse mergulho se evidencia para a autora o pulso que caracteriza a sua literatura e se transforma no seu projeto literário, a saber, a consciência de que “Deus é pergunta, contínuo debruçar sobre si mesmo” (MANUSCRITO, s/d).

No ano de 1972, Hilst observa manchas que surgem no seu banheiro e tenta interpretá-las, anota seus sonhos, com a expectativa de que estes revelem sentidos ocultos do real. A autora faz desenhos destas impressões, anota observações sobre leituras da Bíblia e de comentários sobre os Sutras e sobre os Vedas¹³. A articulação destas vivências na sua literatura se assemelha com procedimentos mágicos, com a associação e sobreposição de elementos, o corte e o recorte, o deslocamento de sentidos, criando um curto-circuito entre palavras e conceitos, criando na sua obra uma realidade mais real que o real, uma espécie de realidade encantada.

¹² Ainda que ao longo da década de 1970, Hilda Hilst tenha realizado as suas experiências com gravações de vozes, supostamente de mortos, através do rádio e que nas suas anotações em cadernos e mesmo em declarações fale de experiências místicas, a reelaboração disso no seu trabalho literário não aponta para nenhuma transcendência.

¹³ No Fundo de Hilda Hilst, este material está no Grupo Vida Pessoal, na Série Agendas e Cadernos, onde há anotações sobre sonhos, diários pessoais, intuições, rascunhos de cartas e anotações de leitura.

A autora declarou, em entrevista, que *Kadosh* surgiu primeiramente de um sonho com a figura de um tigre, onde ela via o animal baleado e recebia num papel a classificação dos seus ossos (BUENO, 1996, p. 37). Hilst mencionou ainda que mais tarde descobriu que Mircea Eliade abordava a relação entre os sonhos com animais e o desenvolvimento de poderes xamânicos. Na sua obra sobre o xamanismo, de fato, o autor destaca a importância dos sonhos, pois, segundo ele, é através deles que:

se atinge a vida sagrada por excelência e que se restabelecem relações diretas com os deuses, os espíritos e as almas dos antepassados. É sempre nos sonhos que o tempo histórico é abolido, recuperando-se o tempo mítico, o que possibilita ao futuro xamã assistir ao começo do mundo e, assim, tornar-se contemporâneo tanto das cosmogonias quanto das revelações míticas primordiais (ELIADE, 1998, p. 123)

Sobre os animais o autor aponta que eles podem funcionar como transmissores dos poderes xamânicos, mas não só isso. De diversos modos os animais se configuram como uma forma de ligação direta e real com o universo extra-sensório. Ainda sobre a contemplação dos ossos, o autor afirma que eles representam um tipo de conhecimento essencial:

O osso representa a própria fonte de vida, tanto da Vida Humana quanto da Grande Vida animal. Reduzir ao estado de esqueleto equivale a reintegrar-se na matriz desta Grande Vida, ou seja, na renovação total, no renascimento místico (ELIADE, 1998, p. 81).

Estas citações contribuem para compreendermos alguns dos sentidos que envolvem o momento da produção de *Kadosh* para Hilda Hilst. Porém, nesta obra, isso é reelaborado de modo a configurar outros significados. A figuração do tigre em princípio não tem um sentido evidente; ela surge como um enigma, em desenhos que ele recebe:

E vêm também uns desenhos mais sóbrios, tijolo e ferrugem finamente esboçados, a corpança de um tigre, garra pelo dente vísceras o de dentro e o de fora em cortes transversais, o de dentro e o de fora, em cima do papel-pluma, um título: O GRANDE OBSCURO. (HILST, 1977, p.65)

O tigre é o símbolo da caça, O GRANDE OBSCURO que virá a ser procurado, estabelecendo para a autora a relação entre perseguidor e perseguido, entre

os homens e os seus deuses, configurando a imagem de Deus como vazio, mas o vazio da fome, que provoca o anseio da sua satisfação.

O tigre aparecerá, a partir de *Kadosh*, em várias de suas obras, principalmente na poesia, sendo nomeado enquanto tal em algumas delas, como por exemplo, em *Cantares de Perda e Predileção* (1983) e *Cantares do Sem Nome e de Partidas* (1995). Mas o mais importante é menos a nomeação e mais o problema que estará presente a partir de então em todas as suas obras: Deus é somente procura, Deus é ausência, mas, acima de tudo, Deus é pergunta.

Em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, de 1974, temos um poema que está correlacionado a esta figuração:

Se o teu, o meu, o nosso do tigre
Se fizesse livre, como seria?

Se convivesses unânime
Como as estrias do dorso
Desse tigre
Convivem com seu todo

Te farias mais garra?
Mais crueza? Ou nasceria
Em ti uma outra criatura
Límpida, solar, ígnea?

Tentarias a sorte de saltar
Em direção a Veja, Canópus?
Te chamarias tigre ou Homem?

Homem: Reverso da Compulsória
Fome do Tigre
Homem: alado e ocre

Pássaro da Morte.
(HILST, 2003, p. 119)

O tigre, nesta poesia, está conectado a uma outra ordem. O tigre é parte de algo profundo, mas que é presente nos seres humanos. Pergunta que a poesia faz: se esta parte fosse libertada, o que aconteceria? Se o ser fosse por completo tigre, seria feito de mais crueza ou seria uma outra criatura? Seria ainda humano, parte, ou seria igual ao tigre, todo?

O tigre é símbolo do predador atrás da sua presa, perseguidor que ao mesmo tempo é perseguido por sua própria fome ou ainda por um outro inominado, numa relação onde é impossível definir quem é a caça e quem é o caçador. O tigre não sabe nem mesmo sua natureza, se é ou não tigre, se persegue ou é perseguido.

Kadosh é a personagem de Hilst que percebe isso, que aceita a constante procura, pois em **Kadosh** o que se destaca é o método, o caminho para a descoberta de Deus, não o encontro, não a chegada, o que importa é o percurso, neste sentido não é estar face a face com Deus que é a resposta, mas o caminho da ascense, a experiência da procura.

Hilda Hilst, em uma entrevista, ao ser interrogada sobre Kadosh respondeu:

Qadós é como quem passeia sobre a teia.
Qadós é como quem mastiga areia.
Qadós é fermento, convulsão,
é túrgido
é irisada, irisão
Qadós é poesia-loucura,
rifile com um pingo de angostura
É a perplexidade do existir
é o meu ouro
minha ciência dos meios
minha lívida alquimia
é lúcido
austero
emporcalhado.
(HILDA HILST, 1973)

Kadosh, deste modo, é um frágil equilíbrio que pulsa, que se projeta em múltiplas direções, *irisada*, *irisão*. Ao mesmo tempo é convulsão, rifle atirando que funciona como um meio, como alquimia que transforma, como magia e, por isso, *lúcido* e também o seu oposto *emporcalhado*.

Numa outra entrevista, quando perguntada sobre quem é Kadosh, Hilda Hilst respondeu “Um homem que se pergunta. Um homem embriagado da idéia de Deus. Sofrendo contínuo estranhamento. Um homem soberbo e solitário” (AVERDADE, 1974).

As duas respostas da autora dadas nas entrevistas acima dimensionam dois aspectos essenciais acerca de **Kadosh**. Em primeiro lugar, a presença da magia, com a sua vontade de transformação do real que aparece tanto nos momentos prévios à composição do conto, quanto na própria composição de **Kadosh**. Em segundo, a

constituição em *Kadosh* de uma problemática fundadora para a obra de Hilst, a idéia da pergunta, entendida como o método a ser utilizado para percorrer o caminho para um Deus, que se constitui na linguagem.

4.2 O Sacrifício

Na versão anotada do conto, apresentam-se alguns dos significados da palavra *kadosh*. De um modo geral, a palavra significa *ser sagrado*, referindo-se ao indivíduo que se devota a Deus e por isso se separa do resto das pessoas; a origem é proveniente do siríaco, onde a palavra significa *separar, devotar, consagrar*; a palavra significa também o prostituto masculino ou sodomita que se prostitui em honra aos ídolos. (DAVIDSON, 19--., p. 655)

A palavra originalmente no Antigo Testamento surge no contexto dos sacrifícios e das oferendas que simbolizavam a constante renovação da aliança entre o Senhor e o Povo de Israel, seladas através do sangue, uma vez que este representa o espírito da carne e ao ser derramado no altar representa o retorno da vida para o Criador. Neste sentido, ser *kadosh* significa se separar e se sacrificar como uma forma de entrega ao divino que propiciará o encontro com a fonte da criação.

Kadosh anseia por este retorno, por isso se separa, mas a sua separação ao mesmo tempo em que significa a vontade de retorno à origem como neste contexto ancestral, ela se configura igualmente como uma forma de organização da vida no mundo contemporâneo, pois ele decide se separar do resto das pessoas, por um sentimento de deslocamento.

O sacrifício de Kadosh, deste modo, é duplo. É um sacrifício que quer duas coisas diversas: a união com o divino e a união com o mundo. Mas qual seria a forma de conseguir isso, de encontrar uma outra medida, uma outra forma de encarar a si mesmo que não seja a que divide e separa corpo e espírito?

Hilda Hilst, em um comentário escrito sobre o título dado originalmente ao conto, *O Regicida*, vê no sacrifício uma resposta, um sacrifício onde uma parte morre, para que a outra viva:

O Regicida
mata o melhor do de dentro dele
mata o rei dentro dele

quer matar ele inteiro,
porque significa que mais além deve haver uma outra
medida.
Quer matar o ser dentro dele.
É isso?
(ORIGINAL QADÓS, 1972)

Kadosh é o rei, e o regicídio implica no sacrifício de si ou de uma parte de si, com o intuito de encontrar esta outra medida, esta outra forma de existência.

Entretanto é preciso se preparar, é preciso se tornar passível de sacrifício, se tornar a vítima que tornará este sacrifício eficaz: nas palavras de Girard (1998), a transformação de um sujeito qualquer na vítima propícia. A separação é só uma parte do processo que se complementa com uma recharacterização de si, na qual a transgressão é um componente essencial, a vítima propícia deve ingerir sangue, comer carne humana, praticar o incesto e fazer tudo o que é proibido na comunidade (GIRARD, 1998).

O processo de recharacterização que configurará Kadosh como vítima propícia se dá nas primeiras páginas do conto e vai desde a sua preparação na masmorra, sendo orientado por um mestre ao longo de dez anos até a sua entrada no vestibulo do Grande Obscuro, mas isso pode ser observado desde a epígrafe da obra, retirada de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, que se associada a anotação do original sobre o regicida configura a imagem do rei que deve ser sacrificado:

Conheço quem vos fez, quem vos gorou,
rei animado e anal, chefe sem povo,
tão divino mas sujo, mas falhado,
mas comido de dores, mas sem fé,
orai, orai por vós, rei destronado,
rei tão morrido da cabeça ao pés.

A figura do rei construída aí é a que representa para Girard (1998) a da vítima sacrificial propícia que reúne em si todos os malefícios e executa todo tipo de transgressão, para que possa promover a união da comunidade em torno de si, no sentido de ser o foco expiatório, evitando o surgimento de conflitos. Neste sentido é que, para Girard:

O rei deve comer alimentos proibidos, cometer atos de violência; por vezes deve tomar banhos de sangue ou absorver drogas cuja composição – órgãos sexuais moídos, restos sangrentos, todo tipo de detritos – revela o caráter maléfico. Em certas sociedades, toda a entronização ocorre em um ambiente de loucura sangrenta. Portanto não é uma proibição

particular, e nem mesmo a mais imprescritível delas, mas todas as proibições possíveis e imagináveis que o rei deve transgredir. (GIRARD, 1998, p. 135 e 136)

É deste modo que Kadosh se depara com o caráter paradoxal da sua condição de rei consagrado. Ele está separado e se prepara para o sacrifício; ele quer através deste se purificar, mas ele percebe quais são as funções sociais do sacrifício e percebe que este está mediado pelos rituais que o caracterizam, e por instituições, cujas funções não são somente religiosas, mas políticas. O sagrado e a sacralização têm como contraparte a violência.

E eis que ele se depara com uma missão: a execução de um milhar de pessoas para o prazer do Grande Obscuro:

Missão para sobreviver essa minha, o conselho de ministros aqui ao lado, ouço rumores certos, gritam que as mortes devem ser imediatas, que o GRANDE OBSCURO vai lambe as patas de prazer (HILST, 1977, p. 67)

No trecho do conto, Hilda Hilst vai construindo associações que vincula aos rituais de sacrifício as formas de assassinato do nazismo, mostrando a crueldade, a falta de sentido das mortes e, no caso, a presença da música clássica, remetendo à estratégia de abafamento dos gritos de desespero nas câmaras de gás.

Kadosh se vê sem saída e começa a colocar em questão o sentido do sacrifício como instituição social, mas também do sacrifício de si, no qual está implicada, a negação do corpo, e deste modo ele se faz de novo pergunta:

Kadosh-emissário pensa agora que o tempo deve ser tempo de prazer? Que deve transmutar-se quem sabe, que é preciso dar vida outra vez à carne esquecida, que a intenção daquele que o mandara ali é reta, justa: Kadosh fragilíssimo vai fortalecer a triste carne minguada, vai igualar-se àquele a quem deve matar. Um lado de Kadosh é todo regozijo. E o outro? Vive o seu primeiro momento regressivo? De que lado estás, meu Deus? Dois lados te pertencem, meus dois lados escamosos, dissimétricos. Os dois juntos são uma sombra ou nada do TEU CORPO? Ou é teu corpo esse meu lado inteiro que pergunta? Ou não estás inteiro nunca, ou ainda estás sempre inteiro, na mínima e na mais vertiginosa batalha, nos poros de Kadosh, na sofreguidão de sempre? Kadosh deve matar a quem? O melhor dele mesmo? Todo ele ao mesmo tempo? (HILST, 1977, p. 69)

O trecho expõe a crise de Kadosh, a necessidade do sacrifício aparece por causa da sensação de divisão entre o corpo e o espírito, onde o primeiro é sempre negado, devendo ser colocado sob controle, esta concepção é cara tanto para as grandes religiões do ocidente, quanto para as do oriente, pois o controle das expressões do corpo é sempre visto como o caminho para a ascese.

Para Kadosh esta divisão é um problema, pois ele pressente que tudo faz parte do Todo, e neste sentido ele não sabe o que fazer, pois o seu problema não está localizado materialmente, embora esteja na matéria: o seu problema é o desejo.

5.3 O desejo

Poderíamos considerar que em Kadosh há três momentos: o inicial que comentamos, em que ele se vê dividido e diante do sacrifício e se percebe como ser-pergunta; um segundo momento em que ele entra num longo processo de rememorações e compreende o caráter dos seus desejos e um terceiro momento em que ele aceita a ambiguidade do seu ser-sempre-pergunta e do seu ser-sempre-desejo.

Claro que esta divisão é arbitrária, pois a riqueza do conto é a sua indivisibilidade, as múltiplas camadas que o compõem, as sucessivas construções e desconstruções que ocorrem no interior dele, mas é visível que, no miolo do conto, Kadosh entra no que Hilda Hilst denomina como o de dentro, e neste de dentro é que podemos observar como se constitui o desejo na mente de Kadosh, formado por uma homologia simétrica entre os dois tipos de desejos que o constituem, o desejo do encontro com o Grande Obscuro e o desejo pelo corpo do outro, que por vezes se fundem num único desejo, o desejo da unidade perdida (BATAILLE, 1987).

Ronda que faço à minha volta, atenta, ágil, Kadosh existindo diante da dor do tempo, O INSTANTE, O INSTANTE que a garra de Kadosh não pode agarrar por inteiro. Instante-Vida que seria preciso pregar dentro do peito. Mil devem ser executados, mil lembranças, o gosto ardente das tâmaras, as pequenas maravilhas do existir, os dedos sobre a maciez de um couro aveludado, Debussy orvalho, conta-gota alimentando o ócio açucarado de Kadosh. E depois a mulher, penugem sobre o ventre, ombro de âmbar, Kadosh vivendo na terra de mamões e bananas mas por dentro inteiro rendilhado, inteiro estamparia persa, imaginando como seria bom deitar-se sobre a almofada de plumas e ter ao lado... bem, Plotino sempre, mas Plotino

entre as tâmaras, Plotino entre as coxas quentes da mulher, as perguntas dentro das axilas leitosas, Kadosh ao lado respirando matéria de vida, gosmosa... (HILST, 1977, p. 69)

Neste trecho Kadosh quer encontrar o tempo antes do tempo, o instante de plenitude do encontro, onde o desejo ainda não está dividido, e onde o seu ser-pergunta pode seguir o caminho de Plotino, símbolo do caminho da ascensão espiritual, e encontrar a mulher, símbolo da realização dos desejos em vida. Mas a sequência do trecho acima nega esta possibilidade *O GRANDE OBSCURO não pode ser tocado antes do tempo*. (HILST, 1977, p. 69)

Plotino é significativo para Kadosh, porque, na leitura deste de Platão, não existe uma divisão dualista entre o mundo das idéias e o mundo dos sentidos. A síntese plotiniana do pensamento platônico incorpora muito da visão oriental, sobre a origem do cosmos. Com uma visão monista, para Plotino os seres humanos seriam unidades particionadas descendentes da grande totalidade, o Uno, a fonte do todo e de tudo, para o qual se pode retornar através do conhecimento de si (O'MEARA, 1995). Para Kadosh, Plotino representa a possibilidade da *compreensão*, sem a mediação de sacrifícios, de rituais e de deuses:

Kadosh, o que me dizes da administração do cosmos?
E o administrado sabe de que maneira deve administrar-se para chegar com sabedoria e perplexidade ao seu último estágio?
E se ele, o administrado sabe disso, que importância tem o administrador? (HILST, 1977, p. 67)

Afora isso Plotino é importante como pano de fundo no conto no embate que este faz com a visão dualista, pois Plotino representa uma filosofia que valoriza o corpo e o espírito em conjunto, identificando no primeiro o lugar da nossa herança divina, expressão do uno. Neste sentido, na sua combatendo o ascetismo dos gnósticos, a valorização do sofrimento corporal dos mártires cristãos e a valorização da morte sangrenta nas lutas dos gladiadores, símbolo do poderio de guerra dos romanos (MILES, 1999, 17-22)

Mas quando fala de Plotino, estando este em meio às coxas da mulher, percebe-se uma hesitação no caminho que Kadosh percorre: ele sabe que Plotino é parte do seu percurso, porém, com relação à mulher, ele sente que, embora aparentemente a satisfação do desejo por ela possa levá-lo a uma plenitude temporária, este desejo é uma

espécie de mimese sem objeto: deseja-se o que os outros desejam, porque não se sabe o que se deseja de fato, podendo ser a mulher, o casamento, o amor, e, quando se tem a realização destes desejos, eles não mais satisfazem; então se quer *a outra coisa*, num processo infinito, onde nunca existe encontro, nunca existe plenitude (GIRARD, 1961).

Deste modo o desejo emerge cindido em dois, um do corpo, que nunca se realiza, e outro de algo mais profundo, que também não se realiza, mas se constitui como uma promessa de realização. Por isso Kadosh pressente que a mulher não o satisfaz em nada e o que ele busca é O GRANDE OBSCURO:

Por que não me contento em ser apenas esse que mastiga as tâmaras e sorri para a mulher, a que estiver ao lado, porque de repente as palavras são eu mesmo, pesadas, turvas, de repente O GRANDE OBSCURO, o REI lá no fundo não se reconhece mais, solta-se a máscara de ouro, procuro cem mil vezes um só rosto, um tempo sou Kadosh, doentio, a língua babosa quer sorver humores, esparrama-se lânguida-espessa sobre um corpo fêmea, diz palavras inúteis, mentirosas, repete amada amada mas sabe que aquela que está ali é apenas o unguento de uma tarde, sabe muito bem que aquela não é amor nem consciência, aquela não é veículo para o mais vida de Kadosh (HILST, 1977, p. 70)

Kadosh percebe que está condenado à procura e, deste modo, o desejo deixa de ser mimese e passa a ser ausência, falta, desejo de uma unidade profunda, desejo de não desejar e, assim, fusão total e absoluta (BATAILLE, 1987). Por isso o retorno do tema do sacrifício, a morte sendo o caminho de encontro com o desejado e a supressão do desejar:

Se fosse possível achar a coisa alquímica, o segredo para chegar até lá, atravessa as três salas lhe disseram, em três estive, o vestibulo, a sala dos ministros, o quarto... rastro de ninguém, nenhuma linha de sangue, de púrpura, e o punhal dentro da manga e Plotino aberto ao acaso: o que é então o Todo? The total of which the transcendent is the Source. Fonte infinitude, infinitude rugindo, doce morte, aí está onde devo procurar meu eu inteiro, gaivota-prumo, agudez, límpido mergulho sobre eu mesmo (...) Ai, morte abominável e a um só tempo morte flamante que eu procuro. (HILST, 1977, p. 71)

Mas Kadosh negou o sacrifício, a morte não é a resposta, ele pode morrer, mas o sentimento permanece vivo:

Kadosh homem-mulher, roubaram a tua alma, tiraram-na dos varais, deram-lhe um corpo, Kadosh homem-mulher-cadela,

maldito, sempre que a tua cabeça vazia imaginar a posse de ti mesmo, mil estarão atrás de ti, mil lobos te invadindo, mil estrias de esperma sangue sobre a coxa o ventre a cabeça, apenas o teu coração continua batendo rosado gordo, apenas o que nomeaste Sentimento continua vivo, e sentes sentes, continuarás por toda eternidade sentindo, maldito Kadosh vou escrever com fogo sobre a tua cabeça que deves apenas sentir e jamais perguntar porque sentes, que se tivesses feito essa, coisa singela, essa de te deitares tranqüilamente sobre aquela de veias pequeninas, DEITAVAS-TE Kadosh, metias furiosamente, e o que é mais importante: ME ESQUECIAS. (HILST, 1977, p. 73)

Kadosh sabe que é impossível esquecer, que em todo lugar estará a pergunta, que não existe vida ordinária para ele, que não é possível o pertencimento ao mundo e a paz dentro de si, e que para ele o que resta é a perseguição, a procura incessante:

Grande pena de ti, de mim também porque és meu mas não cabes em mim, e porque é tão necessário que eu te coloque dentro de outro peito, de um que seja extremo e descampado e livre, e não dentro do meu, porque até agora persigo a quem não vejo, persigo apenas a idéia que tenho de um grande perseguido e suspeito que ele pode estar em cada canto, que ele por alguma razão, em algum momento será submisso a Um Instante, e eu devo estar lá quando esse tempo solitário e ardente se fizer, tempo de mim colado ao Sem-Nome, tempo torvelinho. (HILST, 1977, p. 77)

Kadosh continua a se debater consigo mesmo pensando em como pertencer, pensa no casamento, na vida política, mas nesta vida não existe pertencimento, quer escapar do tempo, mas esta possibilidade não existe. Ele está preso à história, e é feito dela, a única esperança de Kadosh e de que quem sabe algo do GRANDE CORPO RAJADO reflua para si. O seu amigo olha para ele e diz:

Escassa, rasa, gosma dentro de um prato, também lodosa e quase corporificada, então é verdade, Cão de Pedra, Cara Cavada, alguma coisa reflui de ti para mim, um repulsivo espaço onde nos fazemos teia, vínculo, um aéreo e noturno aprendizado de ti para mim, de mim para o teu todo infinitas vezes refulgente-baço, então é verdade que é possível encurtar esse traçado, que não tem sido em vão a palma do meu pé sobre o teu passo... que não tem sido em vão (HILST, 1977, p. 87)

Mas, para o amigo, isto que reflui, isto que é um rugido prestes a se corporificar, para ele, é o apontamento de uma outra coisa. Não é a mulher que satisfará

os seus desejos, mas um outro que é caça, e sendo caça poderia satisfazer a sede de caçador de Kadosh.

Kadosh, entretanto, não pensa que algo ou alguém poderia satisfazê-lo, pois ele não crê que seu desejo possa ser saciado; se Kadosh pensa em corpo, pensa no corpo do Grande Rajado entrando no seu próprio corpo e não no corpo do rapaz de 20 anos, que virá a ser oferecido pelo amigo.

É nesse momento que Kadosh encontra na memória o primeiro ensinamento do mestre que o orientou ainda na infância:

Tudo não é.
Tudo não está.
Olha a flor e debruça-te
Sobre o que é, e não está.

Ainda nesta rememoração Kadosh se lembra do momento da morte do seu mestre, no qual ele pôde finalmente ver a sala onde este ficava e em que Kadosh nunca entrara:

Sobre a arca do meu quarto encontrei um papel onde estava escrito que tudo que era dele era agora meu. Corri em direção àquela sala de porta tão pesada quanto à própria casa, e ouve bem Karaxim: a porta estava aberta e lá dentro nada. Sala de pedra, inteira vazia, no alto uma rosácea, um amarelo tão ouro que eu não suportei. VAZIA. VAZIA. NADA. (HILST, 1977, p. 95)

São estas duas memórias que representam uma inflexão na perseguição de Kadosh, pois elas fazem com que ele compreenda algo fundamental sobre a natureza do desejo, ele é impermanente como todas as coisas e o mundo é um vazio que se auto-engendra.

4.4 Compreensão

Kadosh adquire consciência através destas memórias, deste outro olhar sobre o mundo que o seu mestre legou para ele. Mas para Kadosh o que permanece é a realidade da perseguição. No entanto a inflexão dos ensinamentos do mestre apontam para um outro olhar para esta perseguição, que passa pela aceitação dela como algo que está indelevelmente em si:

Se te perdesse, perderia o que?

Coisa inmensurável, Sumidouro,
Perderia a frente, a mais longa raiz
Arrancada de sua terra sucosa
Perderia o corpo, esse espaço de humus
Ocultando um aéreo cardume, perderia tudo
Um veio inteiro vida desenhado
Num flamante canteiro, e que torpor
Me tomaria, eu Kadosh circundando
Um passo todo intacto
(HILST, 1977, p. 96)

Kadosh percebe que não obterá nenhuma resposta, que O GRANDE OBSCURO permanecerá em silêncio e ele permanecerá procurando, que a grande força deste obscuro é a sua ausência, e o que o fortalece é ser procurado e que, para Kadosh, o que resta é o não saber, o não encontrar e o desejo de ser outro, de renascer Shiva-Kadosh:

Kadosh, estandarte do Semeador, dando a notícia ao mundo, regozijo! regozijo! eis que se fez o reino da brandura, o rosto dos homens não será mais um rosto enlouquecido procurando em orfandade o antigo rosto, e entraria vivo no mar-morto de antes, Shiva-Kadosh gozando temperança, Shiva-Kadosh de rosto replantado, e à tua semelhança, Homem-Cristo, andaria rigoroso sobre as águas. (HILST, 1977, p. 100)

Mas não é isso que é dado para Kadosh. Para ele o que resta é a inveja da cruz:

ficarei sempre assim olhando o Gólgota, invejoso, um sorriso, duro, trincado, um espaço-ossuário entre Kadosh e o Semeador, sempre sem compreender, perguntando: não és aquele homem que um dia olhou entre as grades do meu portão e pediu para descansar à sombra das minhas bananeiras? (HILST, 1977, p. 101)

A inveja da cruz é um lugar do pensamento filosófico no Ocidente, o de Simone Weil, que afirma *a cruz é a nossa pátria*, apontando para a cruz como o lugar da dor e do sofrimento, onde se encontra o caminho para a verdade. Mas, neste caminho, há um pressuposto Deus, como o Deus de Kadosh, só se faz na ausência, Deus permanece sempre como fome, e é isso que, para Weil, torna a fé uma fé verdadeira: a fé que não precisa de nada, que existe por si (NICOLA, 1998, p. 447-469).

Por isso para Weil, a palavra mais penetrante das narrativas evangélicas é o grito pronunciado, *Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste?* (MT 27, 46), que revela a contradição no próprio Deus, da ausência, do afastamento do espírito (NICOLA, 1998, p. 447-469).

Deste modo para Weil, se Deus é a ausência, o caminho da fé é o mesmo do ateísmo:

Caso de contradições de verdade. Deus existe. Deus não existe. Onde está o problema? Estou totalmente certa de que há um Deus, no sentido de que estou certa de que o meu amor não é ilusório. Estou totalmente certa de que não há Deus, no sentido de que estou totalmente certa de que nada de real se assemelha ao que posso conceber quando pronuncio esse nome. Mas o que não posso conceber não é uma ilusão. (WEIL, 1948 apud NICOLA, 1998, p. 457)

Nesta direção, Weil constrói um Deus que envolve os seres humanos somente na ausência; o Deus de Kadosh, no entanto, embora se mostre como ausência, quer sempre se fazer presença, como podemos observar nas poesias que aparecem nas últimas páginas do conto.

No primeiro conjunto Kadosh sente ódio do seu Deus, mas espera a sua mordedura, quer permanecer sendo perseguidor, mas quer a consciência dele, de que está sendo perseguido:

Enrodilhado. Capa.
E ao mesmo tempo
Úmida carapaça.
Enrodilhado

Silvando
À espera da graça.
À espera, Senhor,
Da tua mordedura.
(HILST, 1977, p. 102)

No segundo conjunto, Kadosh aceita o seu aprisionamento, que o enreda na relação perseguido-perseguidor e aceita a sua condição, aceita a travessia e vive o seu tempo.

Sorver
Tua rutilante intimidade.
E Kadosh prisioneiro
Contente de seu cárcere.

Amar meu tempo derradeiro.
Kadosh, rutilio brilhante
Meeiro da tua linguagem.
(HILST, 1977, p. 102)

Por fim, os últimos versos revelam a sapiência, de quem sabe não ser livre, sabe viver num mundo obscuro, mas ainda assim pode:

Ser de Kadosh contente.
Larva
Que a si mesmo se elabora.
E desejar tua asa
Teu sopro fremente, teu gozo
Se se fizer a hora.
(HILST, 1977, p. 103)

A revolução de Kadosh é uma revolução interior que aponta para a ampliação da sua capacidade de consciência, Kadosh continuará sendo movido pela pergunta, mas pode vislumbrar a plenitude do encontro.

No entanto, na parte final do conto efetivamente haveria uma negação de toda a questão da procura, o que problematizaria esta leitura, pois no final é como se Kadosh negasse toda a busca do seu espírito e tivesse simplesmente encontrado a resposta no corpo.

É como se a problemática da sua divisão em dois, se resolvesse com a morte do seu ser pergunta:

lívido Kadosh submergido e vivo, vive teu tempo, esse bramir de dentro, ouve teu presciente decantado coração, engole isso que te parece demasia do corpo, isso é tempo-paixão, estufado e seivoso prato de lentilha e por ele debes trocar tudo, primogenitura, pergunta presunçosa da tua boca. Caçada enlouquecida em direção a quê? A nada, Kadosh. O que tu chamas de Sorvete Almiscarado não é Cão de Pedra nem Cara Cavada, é isso aí, beleza do Querubim Gozoso, braço ombro omoplata, dorso, lisura da nádega, vamos, mete teu espadim, e celebra depois o ventre daquela que te expulsou lesmoso e empelicado, (HILST, 1977, p. 105)

É como se Kadosh encontrasse no sexo a plenitude que procurava e deixasse para trás a procura, a perseguição:

Eu Shiva-Kadosh, a linha da cabeça imensa sumindo no dorso da mão, a ossatura perfeita, a apreciável clareza das perguntas, e a raça que essa é quase fábula, sangue novo louvado por Cabrais e Caminhas, aroma... amora, baba-doçura no sangue de outras

raças, tudo isso te dei, e enquanto me ofertava ouvia dizer que muito longe de mim, um, de deficiente biografia, levitava sobre as cumeadas. Basta. Tempo de amor, o meu agora, Cão de Pedra. Que eu viva carne e grandeza. E principalmente isso que eu Te esqueça. Mais Nada. (HILST, 1977, p. 106)

Este fim parece ser uma antítese de tudo que foi dito anteriormente na direção de afirmação da descoberta e compreensão da vivência de Deus, para Kadosh, como ausência e como pergunta. Poder-se-ia argumentar que este final é só uma forma de Hilst manter o caráter contraditório de sua escritura, pois o que permanecerá de Kadosh, se reconfigurando para outros personagens e nos seus livros de poemas, é a dinâmica do perseguidor-perseguido.

Mas esta resposta seria insuficiente, pois esta realização no corpo parece querer indicar algo mais. Ela não é só a possibilidade da contradição, ela é vontade de que possa haver outro caminho. A realização plena do corpo, onde desaparece a dor e o sofrimento é como um vislumbre de que existe de fato a plenitude, de que em algum momento se pode afirmar *mais nada*:

Kadosh olhou para o belíssimo. Tempo de dez mil anos, Kadosh cobiçoso sorriu, e já não sabia de sua própria identidade, Kadosh não era mais o que visitava casa de Marta e Maria, Kadosh era casa, caça (...). E agora o que é Kadosh diante do Querubim gozoso? (...) Kadosh-ovo e lousa louvando pai e mãe que lhe deu corpo, ah que pórtico alegria esse viver do corpo, o milagre das mãos, milagre o poder tocar o de rosto perfeito (...). (HILST, 1977, p. 104)

A mudança do nome de Kadosh, palavra hebraica que o insere na matriz judaica da cultura ocidental, para Shiva-Kadosh, que o articula com o oriente através da denominação em sânscrito do deus hindu, tem um sentido importante nesta direção. Não se sabe, dentre os múltiplos significados de Shiva, qual Hilda Hilst seleciona, mas um deles se encaixa com uma leitura filosófica e religiosa que valoriza a corporalidade, o Tantra.

No tantrismo Shiva é o princípio masculino, a pura consciência, o imanifesto, que articulado a Shakti, o princípio feminino, o manifesto, a criação, compõe o universo. O Tantra é a realidade que compreende tanto a transcendência quanto a imanência, tanto a infinitude, quanto a finitude, tanto o espírito quanto a matéria (FEURSTEIN, 2006). Outro aspecto importante das diversas linhas do Tantra é

que ele quer ser um caminho prático, assim como o Yoga, de modo a transformar a consciência até que a verdade se revele, aonde ela deve ser encontrada, no corpo, pois o mundo da mudança, Samsara, é co-essencial à realidade suprema, Nirvana (FEURSTEIN, 2001).

Deste modo o Tantra se configura como uma filosofia ou religião que aponta para a co-existência deste mundo ordinário e da realidade suprema no mesmo plano, sendo, assim, tanto a satisfação dos desejos do corpo quanto o encontro com a plenitude do espírito podem ser co-ocorrentes.

A co-essencialidade entre corpo e espírito pode ser, então, uma chave de leitura que explica a presença das duas direções diversas que aparecem no final de Kadosh, a aceitação da busca, da procura, do seu ser-pergunta, e a realização da plenitude do seu corpo na sexualidade.

Esta presença do múltiplo e do diverso no mesmo pode ajudar a compreender igualmente o conjunto da obra de Hilda Hilst, vendo o continuum que existe na sua obra entre a sua poesia mais elevada e a sua prosa mais obscena.

Mas estes dois aspectos podem ser como as duas faces de uma moeda. Um não enxerga o outro, e assim o que seria uma resposta é uma meia resposta. Numa poesia do seu último livro de poemas inéditos, *Cantares do Sem Nome e de Partidas*, de 1995, Hilda Hilst, num poema fala do *Nunca Mais*, correlato do *mais nada*, de Kadosh, que se mostra parcial, se mostra um artefato, uma ilusão, como a magia que engendra a própria criação literária, obtém se uma resposta, pode se segurá-la nas mãos, mas ela se desfaz:

O Nunca Mais não é verdade.
Há ilusões e assomos, há repentes
De perpetuar a Duração.
O Nunca Mais é só meia-verdade:
Como se visses a ave entre a folhagem
E ao mesmo tempo não.
(E antevisses
Contentamento e morte na paisagem).
(HILST, 2002, p. 21)

Hilda Hilst no seu último conjunto de poesias se despoja do excesso na procura do efêmero e breve, que está em um não tempo e em um não lugar - “não é verdade”, é “meia-verdade” - e o nunca mais aparece - “contentamento e morte na

paisagem” - deixa-se ver para desaparecer, alimentando a fome, o desejo, mas também desejando:

Tem nome veemente. O Nunca Mais tem fome.
De formosura, desgosto, ri
E chora. Um tigre passeia o Nunca Mais
Sobre as paredes do gozo. Um tigre te persegue.
E perseguido és novo, devastado e outro.
Pensas comicidade no que é breve: paixão? Há de se diluir.
Molhaduras, lençóis
E de faltar-se, O nojo. Mas não. Atado à tua própria envoltura
Manchado de quimeras, passeias teu costado.

O Nunca Mais é a fera.
(HILST, 2002, p. 22)

5. KADOSH: OLHAR PARA O TEXTO

5.1 A leitura produzida da autora e do texto

A ambiguidade, expressa nas palavras, nas contradições, servindo de ferramenta para a elaboração da escritura de Hilda Hilst e fator de multiplicação dos sentidos interpretativos de sua obra, o que se pode observar no capítulo anterior, nasce com sua prosa, em *Fluxo-Floema*, no ano de 1970. No momento anterior, na primeira fase da sua obra poética, assim como na sua dramaturgia, este recurso não se manifesta de forma especial, se configurando somente no uso ordinário das metáforas e metonímias, caras a escrita literária, mas sem uma radicalidade que se infiltre no processo de criação.

Fluxo-Floema é o momento do início do que eu denominaria como o momento de formulação da teoria literária presente na prosa de Hilda Hilst. Teoria que toma o ambíguo como único meio possível de expressão da sua escrita e que, como contraparte, faz uso da contradição como técnica, que se constitui em um dizer não dizendo, não querendo dizer, mas sempre dizendo. O que representa o princípio gerador desta escritura excessiva, agonizante e ao mesmo tempo plena, que por esta via abre um fluxo de interpretações potenciais para sua obra.

Nesta forma de escrever pesam, como características, a figura de um narrador que serve de eixo para a narrativa e que se autoflagela, se constrói e se destrói ao longo do texto; a construção de personagens que, ao mesmo tempo que consistentes, são inconsistentes (na medida em que suas caracterizações são sempre lacunares); orientações espaciais e temporais vagas com saltos múltiplos, em termos de lugar e de temporalidade e, por fim, uma multiplicidade de referências a obras literárias, religiosas e filosóficas que são utilizadas no processo de proliferação dos significados do texto.

Ao observar, no momento inicial desta pesquisa, estas problemáticas de ordem literária, onde a ambiguidade era o problema central, foi que surgiu a necessidade de procurar a contraparte de ordem biográfica que a sustentava. Pontuou-se uma pergunta sobre o que parecia central, no período em questão, no conjunto de possibilidades de entrada abertas pela obra de Hilst: como se configurava a problemática do sagrado.

A escolha de *Kadosh* como lugar, de onde se partiria para frente e para trás nesta empreitada, na leitura das obras e do arquivo se deu pelo fato de que nesta obra, o diálogo com o discurso religioso era mais evidente, condicionando o movimento geral e específico do texto. O que foi feito neste trabalho nos capítulos anteriores foi motivado pela pergunta sobre o sagrado como um veio potencial, que acabou por se mostrar na verdade, como apenas um dos códigos possíveis de interpretação da obra: o código místico-religioso.

Uma vez que certamente existem outros códigos que poderiam ser reveladores, anunciados pela própria Hilda Hilst como chaves interpretativas, como os códigos sexual-obsceno, intertextual-referencial, foi feita uma opção pelo trabalho com o código místico-religioso. Isto implicou na procura das pistas que fundamentassem esta escolha, tanto no arquivo, quanto nas obras literárias.

Ao procurar uma possível origem e a emergência desta problemática no arquivo acabou-se por articular um código biográfico-autoral ao código místico-religioso. No primeiro capítulo, a partir de uma pesquisa no arquivo com cartas, tentou-se identificar o surgimento desta problemática na vida de Hilda Hilst, mostrando-se como isto vai construir no âmbito privado uma imagem da autora de si mesma. No segundo capítulo, na mesma perspectiva, citando trechos e originais das obras, e principalmente mostrando as matérias jornalísticas, tentou-se mostrar como isto vai passar a fazer parte da construção de uma imagem da autora no âmbito público.

A hipótese de análise de *Kadosh* no terceiro capítulo trabalha com a sobreposição entre este privado e este público. A leitura dilui o código biográfico-autoral no código místico-religioso para a produção de uma interpretação, que na linha do que foi desenvolvido assume que há uma correspondência entre estes, na busca individual e na busca literária.

No entanto, estou ciente das dúvidas que pesam sobre as interpretações apresentadas. O caminho seguido é um tanto quanto perigoso, pois tanto a vida, entendida como imagem de autor, quanto a obra, terminada e publicada, são construções literárias. São como reflexos em um espelho do autor real e do processo de criação real da obra.

Tentou-se nesta pesquisa, escapar ao mero reflexo, e em alguma medida, chegar neste referente improvável, através do arquivo, o que, de forma imprevista,

resultou numa interpretação de *Kadosh* que considera vida — a ordem biográfica — e criação — a ordem literária — como os dois lados de uma folha de papel.

Contudo, esta correspondência é insuficiente, pois falta explicar a multiplicidade de outros códigos que estão postos em *Kadosh*. Falta explicar o que não aparece no arquivo, mas está na escritura, o que denominamos como a ambiguidade desta escrita literária. Pois ainda que se tenha falado de magia, de sacrifício, de desejo e compreensão no capítulo anterior, como contraponto destes aspectos, podem ser apontados, a partir do mesmo texto, o cotidiano, a busca, o prazer e a incompreensão, como aspectos a serem chaves de entrada crítica.

Ainda que seja perceptível a construção de uma imagem de autora, nas cartas, nas obras poéticas, teatrais e em prosa, aparentemente coerente com a de alguém que está a procura de revelações místicas tanto na vida, quanto na literatura, a sua escritura vai depor contra esta imagem. A sexualidade viva e pulsante, a sátira, a ironia, o humor, o sarcasmo poderia levar a uma outra leitura de sua vida e, o que é mais importante nesta pesquisa, a uma outra leitura de sua obra literária (no caso mais específico, de *Kadosh*).

É neste sentido que, neste capítulo, pretende-se tecer algumas considerações a este respeito: não se quer simplesmente contradizer, ou negar, o afirmado anteriormente, ou perspectivar a obra a partir de um outro código de leitura. O objetivo é caracterizar melhor o texto a partir destas contradições, pois este sagrado de Hilda Hilst, que se revelou como um componente da imagem da autora (no âmbito privado e no âmbito público) e que permite gerar interpretações por um caminho místico, manifesta-se na materialidade mesma de sua linguagem literária.

Para isso, neste capítulo, trata-se primeiro de algumas características composicionais de *Kadosh*, apontando detalhes da forma textual do conto e a seguir, tenta-se mostrar, como os excessos que compõe esta escrita se relacionam em alguma medida com a problemática místico-religiosa apontada anteriormente.

5.2 O texto que ainda precisava ser lido

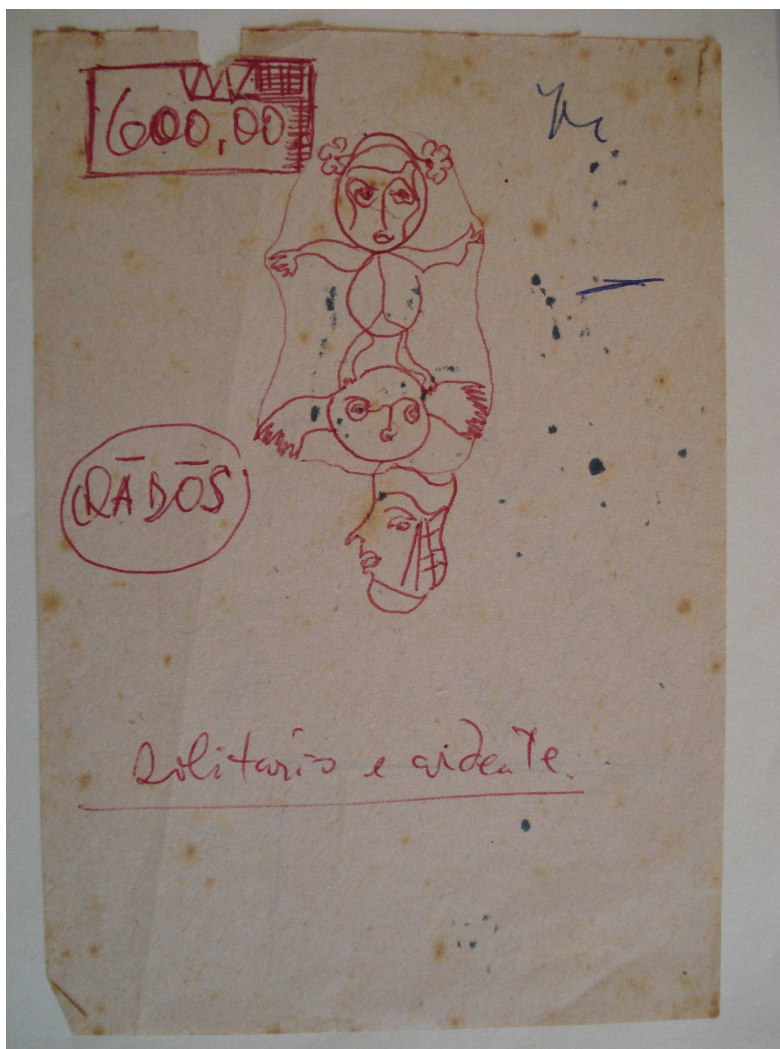


Figura 1: Desenho de Kadosh (1972-1973).

Fonte: CEDAE.

Hilda Hilst, ao longo da sua vida, produziu alguns desenhos e pinturas. Muitas dessas imagens são fruto de sonhos, imagens re-elaboradas pela autora de percepções súbitas do inconsciente¹⁴. Hilst costumava anotar os sonhos em agendas e em cadernos, e por vezes a autora também rascunhava alguma imagem do sonho com caneta esferográfica ou hidrográfica¹⁵. Mas há também muitos desenhos mais

¹⁴ No Fundo de Hilda Hilst, este material está no Grupo Vida Pessoal, na série Agendas e Cadernos.

¹⁵ No referido grupo há uma Série Fotografias, Desenhos e Pinturas, do qual constam 194 fotos e 92 desenhos avulsos mais um caderno de grande formato.

elaborados, alguns que foram inclusive publicados como as seis aquarelas de *Da Morte, Odes Mínimas* (2003)¹⁶.

Contudo, a atividade secundária de Hilda Hilst, similar às pinturas de Clarice Lispector¹⁷, não é propriamente expressão visual de sua genialidade literária. Estas imagens se configuram mais como um modo de elaboração de uma mesma pulsação criadora, mas que não se desenvolve enquanto uma linguagem própria, estando sempre, em alguma medida, subordinada ao processo de elaboração da escrita literária.

O desenho de *Kadosh*, anotado com a grafia latina, *Qados*, que aparece na edição original da obra, repete algumas características que predominam nos seus desenhos: a linha conduzindo a imagem por diversos volteios, desenhos planos, cores quentes, figuras múltiplas com diversas cabeças, faces com uma expressão indefinida, a presença de animais ou de caracteres animais, de flores, de pássaros e imagens da natureza.

No desenho, a figura tem três cabeças, o corpo é frágil, uma cabeça parece ter flores, a outra, ter asas e uma está de perfil. A figura antropomórfica e ambígua misturando elementos de origem vegetal e animal que parecem indicar uma metamorfose. A frase logo abaixo “solitário e vidente” parece remeter ao início do conto, onde *Kadosh*, menciona “há quantos anos dentro do quatro por dois” e afirma “E vêm também uns desenhos mais sóbrios, tijolo e ferrugem, finamente esboçados, a corpança de um tigre...” (HILST, 1977, p. 65). Talvez esta imagem possa ser lida como uma representação deste momento inicial onde se principia o conto.

Hilst, em uma entrevista, falou sobre o surgimento de *Kadosh*, o que complementa uma interpretação possível desta imagem, vinculando-a à figuração do tigre que mencionamos no capítulo anterior:

O Qadós, por exemplo, foi um sonho que tive há muitos anos e me impressionou, era estranhíssimo, eu via um tigre baleado, mas como se estivessem levantando a cabeça dele, ele com a boca aberta e alguém me mostrando o palato, onde havia um furo de bala. Depois a classificação dos ossos dele, só que escrito numa língua como sânscrito ou árabe, no sonho, eu entendia, era muito bonito, e vinha uma frase no sonho: o pacto que há de vir, e toda a classificação dos ossos do tigre, vinha

¹⁶ A edição original é de 1980, mas os desenhos são de 1977.

¹⁷ As pinturas de Clarice Lispector foram produzidas no final de sua vida foram produzidas concomitantemente à sua última obra *Um sopro de Vida* (1978), atualmente fazem parte do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

num papel de arroz. Esse tigre morto baleado, no palato. Ele estava como se tivesse sido fotografado com a boca aberta para se ver o palato perfurado. Fiquei muito impressionada porque aí aconteceram coisas muito extraordinárias. Mas aí é outro departamento. Tempos depois, eu li o xamanismo de Mircea Eliade, onde ele conta que os grandes xamãs curadores têm um sinal de que são xamãs dados pelos guias: eles sonham com animais ferozes de grande porte com a classificação dos ossos. Quase desmaiei e pensei “Meu Deus do céu, o que quer dizer ser um xamã curador.” Daí a palavra Kadosh é uma palavra verdadeira que ouvi com K e vem dessa raiz Kad, que quer dizer separado e ao mesmo tempo, Kadosh, pode ser também um santo, e tem alguma coisa a ver com os eunucos, dançarinos prostitutos. Fui ficando muito impressionada com isso. E Deus para mim assim, era a perseguição. Aí eu entendi o pacto que há de vir. Era um pacto, alguém perseguia Deus muito. Eu mesma, claro. Então Deus estava sempre na frente como um tigre. Ele nunca conseguia alcançar. Eu sempre digo que Deus não é ético, não é? Há a necessidade de ser ético. Eu sempre pedi ética para a política e tudo mais. (BUENO, 1996, p. 37)

A resposta de Hilst passa por três tópicos, o sonho que deu origem ao conto, o xamanismo, o título Kadosh, e a figuração súbita na associação deste conjunto de Deus como perseguição. Após essa fala, a entrevistadora pergunta “Você então acredita em Deus” ao que Hilst responde “Ah, mas eu não sei quem é esse não. Eu falo Aquele, mas é uma coisa meio medonha que eu não sei o que é. Eu sempre peço que ele nunca me perceba muito.” (BUENO, 1996, p.37) A frase de Hilst denuncia: Deus não é real, não é algo a que se deva querer atribuir uma referência, Deus é uma pergunta, e enquanto pergunta é uma figura de linguagem.

O tom de Hilst mistura um ar solene, em função da gravidade do assunto, que aborda com um certo ar de espanto, em torno do que fala, que tempera estes comentários com a leveza de um grau de ironia e mesmo de sarcasmo. Este modo de proceder na fala ordinária de Hilst é uma característica também do discurso da sua literatura que aparece em Kadosh e revela algo importante sobre Hilst e a sua obra, a saber, a presença de uma fé de que por trás da dor e do sofrimento, que aponta para a inexistência de uma solução existencial para o ser humano, sempre existe a possibilidade do riso, que por vezes é um rir de si mesmo.

É a partir disso que se pode começar a observar melhor a criação de Hilda Hilst, e em alguma medida, retificar, sem negar, o que foi dito, ajustando o foco da

lente, pois é também através do riso, ainda que o assunto seja sério, que Hilst, quer atingir o seu leitor. O tom é de gravidade, mas a palavra é para gerar o riso:

esperei muitas noites antes de expor meu nariz ao vento, vê só, eu me dizia, há quantos anos dentro de quatro por dois, delicada masmorra, mastigando tâmaras, tudo parece muito longe dizendo assim tâmara masmorra, são coisas do mais além, nada afins com a minha terra de mamões e bananas, nem porisso não estou aqui, estou sim, terra gorda extensa lustrosa (...) (HILST, 1977, p. 65)

A construção de uma situação de isolamento e de afastamento do mundo para a busca espiritual, num ambiente distante, desértico, em uma masmorra onde se come tâmaras, é quebrada pelo contraste com expressões como a “terra de mamões e bananas” “terra gorda extensa e lustrosa”. Este excerto está no início do conto e estabelece o procedimento contrastivo que a autora vai adotar, ao longo do texto, onde se constroem imagens metafóricas que aludem à problemática espiritual, mas que são interpostas, por referências à vida cotidiana, ao corpo, com suas secreções e seus excrementos.

A linguagem e o ritmo do texto são marcados por uma forma sofisticada, poética, pois o referente que poderia ser dito de uma forma simples, ganha uma figuração estranha. Se pode observar isso, por exemplo, nas seguintes imagens (HILST, 1977, p. 65): primeiro para mente-cérebro, “minha pequena pétala de carne, essa convulsiva, essa que se diz atenta, toda torcida”, e em seguida para coração, “círculo azul intenso nesse que aspira e vomita sangue, esse rosado intenso que se agita quando amas além de uma certa medida”, nas quais o sentido literal fica sobreposto por uma outra imagem.

Hilda Hilst procede com torções das palavras para fazê-las dizer o que não pode ser dito, o inominado, o impalpável. Há uma insuficiência das palavras que parecem desgastadas e, por isso, exigem novas combinações, novas junções, choques, que provocam o sujeito da leitura.

Como se observou acima, o tom é predominantemente solene, mas o conteúdo e as formas selecionadas tem diferentes facetas e características, que podem provocar diversas reações, o riso, a dor, a compaixão, mas também o asco, o nojo, entre outras tantas:

envolve de saliva a frase, degusta esse das tâmaras me ensina, lambe a mucosa, que a tua língua absorva a palavra orvalhada, trança dentro de ti, o molusco e a tulipa, mas entendi que era preciso unir o duro e o aguado, punhal e tripa, punhal e gosma, punhal e gordo rosado latejante. (...) vivo no quatro por dois ninho-masmorra porque de repente ficou difícil viver entre os demais, queria devorar a carne-coxa da vizinha e ao mesmo tempo usar um cilício que sangrasse o rim, ficava sempre entre o carneiro ensopado com batatas roliças pequeninas e a secura das ontologias. (HILST, 1977, p. 65)

Neste excerto, a união de opostos começa a ser feita literalmente pela língua, na saliva, nas mucosas, por dentro unindo o duro e o mole, numa metáfora do procedimento literário de tentar fundir os opostos. O contraste que no exemplo anterior estava no espaço passa agora para o corpo da personagem, onde se justapõe o desejo incontrolável pela “carne-coxa da vizinha” ao desejo homólogo do “cilício que sangrasse o rim”. O desejo da carne, úmida, molhada, aponta para um corpo que é símbolo de calor, movimento, pulsação. A procura de uma experiência radical de Kadosh da corporalidade é também a procura de Hilda Hilst de uma experiência radical da linguagem no texto.

O texto de Kadosh, neste sentido, tem uma dinâmica que é sexual, que se alonga em um movimento contínuo análogo ao movimento do corpo no ato sexual, em um vai-e-vem, entre metáforas, interposições, sobre o universo da sexualidade, que começam pela insinuação do sexo e chega à explicitação deste, nos momentos de maior intensidade:

Kadosh pensa que o profano deve ser devorado (...) ora, Kadosh, nada é como pensas, nasceste porque um homem meteu o comprido e duro dele no mais fundo e mole dela, e daí pra frente danação ou salvação isso depende se estás mais na beirada ou menos do buraco de merda ou de jasmim. (HILST, 1977, p. 66)

No corpo é que a união dos opostos se torna viável, podendo se incluir aí a vida espiritual e a vida mundana. Os contrapontos destes dois aspectos retomados de diversas formas, com diversas metáforas ao longo do texto criam um pulso para Kadosh que vai do nível da palavra, passando pela oração, chegando ao parágrafo e aos blocos de textos. Kadosh foi construído em pequenos blocos de texto ao longo de 9 meses, tendo sido iniciado em 23 de junho de 1971 e concluído no dia 24 de março de 1972. Os blocos totalizam 32 unidades, onde é possível perceber um desenvolvimento temático

do texto¹⁸. Mas onde se percebe também um movimento geral com este caráter erótico, dado pelas alternâncias entre problemáticas, pela sobreposição e pela repetição delas configurando um padrão textual.

Neste padrão é possível ver que Hilda Hilst estabelece um tom para o texto, no duplo sentido implicado na palavra, em termos de textualidade e sonoridade. Os trechos que analisamos neste tópico e que estão no primeiro bloco mostram este padrão: uma linguagem que vem em golpes, com um tom elevado, com referências a uma sede espiritual, uma vontade de transcendência, que é interrompida pela carne, pelo corpo, em um tom baixo, com um humor negro, com uma sátira as instituições e uma auto-ironia da própria personagem.

O procedimento é de dizer e sempre contradizer. A temática do sagrado é deste modo facetada nesta espiral, onde se repassa sempre nos mesmos lugares, adensando, aprofundando, como se somente com o excesso de preenchimento, pudesse se produzir algum vazio, onde existe algo de sagrado.

Nesta direção, pode-se observar que no segundo bloco de texto há um aprofundamento da violência, vinculada também ao ato sexual, onde se inserem referências religiosas e políticas.

A conjunção de intertextos que dão suporte a este trecho mostra que a referência a outros textos vem dar sustentação não apenas em termos de conteúdo, mas também de forma. Muitos intertextos são inseridos na língua original, violentando a língua original em busca de outras sonoridades:

os vinte e um: Dizeis que deve haver boa música de fundo?
Kadosh: Perfeitamente, senhores: Le promenoir des deux
amants e Réverie
os vinte e um: E Le martyre de St. Sebastian?
Kadosh: Não, nada que os faça lembrar que estão ali.
os vinte e um: Apreciaríamos muito alguns exercícios eróticos
no programa.
Kadosh: Vejamos...sim, uma mulher que será violentada pelos
mil.
(HILST, 1977, p. 68)

No caso aí, a língua francesa contribui para o artifício da ironia, a violência feita com a inserção da língua estrangeira, serve de suporte para a violência do que esta

¹⁸ Marcou-se na versão de Kadosh comentada em anexo, as respectivas datas, em negrito, da escrita de cada parte do conto.

sendo aludido no texto. No caso, a música clássica utilizada nas câmaras de gás nazistas, que é utilizada no jogo de referências intertextuais, para justapor arte e violência, beleza e dor. Mas não se trata somente de um trabalho com a língua na inserção das referências a outros textos, o trabalho se dá principalmente na sucessão de conteúdos, na proliferação de possibilidades de entrada e na geração de contradições internas. No mesmo bloco, como na construção do texto, há uma sobreposição de temáticas e a problemática inicial do corpo é retomada numa linguagem que, embora sofisticada, quer indicar o vulgar:

e agora até a pequena tripa que eu só tocava quando ia urinar sobre as pedras, cresceu, veemente, fremido, o pequeno imbecil quer farejar buracos, contorcer-se. Kadosh-emissário pensa agora que o tempo deve ser tempo de prazer? (HILST, 1977, p. 69)

A retomada é feita porque o moto gerador do texto é o excesso de dizer, de repetição que articula uma unidade temática, que permite, por exemplo, a interpretação que produzimos no capítulo anterior. Mas este dizer repetitivo é um outro jeito para ampliar o que se diz, num processo de adensamento que vai complexificando as possibilidades interpretativas. A língua vai ganhando novas nuances, surgem novas metáforas, a língua vai cedendo e os trechos onde aparece uma linguagem mais poética vão aprisionando o leitor, mas não pelo sarcasmo, mas pelo jogo de perguntas e interrogações existenciais lançados pelo texto:

- 1) De onde essa agonia febre-fulgor que eu carrego mil vezes cada dia?
 - 2) Onde o meu ser primeiro, minha mais íntima assonância, minha intocada palavra?
 - 3) E por que é pesado caminhar, como se a perna não fosse para o passo, antes como se fosse para ficar sempre parado e apenas, apenas, e acima de tudo o olhar vigiando?
 - 4) E por que não vejo através, mais além daquele que me fala, daquele que me toca, por que não te vejo, CORPO DE DEUS, LÍNGUA DE DEUS, MÃO ESBRASEADA DE DEUS dentro de mim, ai, por que não te vejo?
- (HILST, 1977, p. 71)

E é na corporalidade que aparece na linguagem do texto que se produz este adensamento. A idéia de “febre-fulgor” aponta no corpo a necessidade de dizer a palavra que não pode ser dita, “intocada palavra”, procurada, mas que está fora do

alcance. Nas perguntas seguintes, a metáfora da perna que não foi feita para o caminhar e do olhar que não pode ver forma a imagem de um corpo insensível.

Analogamente, se o não sentir é o pior que pode acontecer ao corpo, o pior que pode acontecer à palavra é não poder dizer-se, é não produzir significado, e é por isso que em Kadosh a palavra precisa ser violentada, contrastada, levada ao limite, para quem sabe o “corpo de Deus” a “língua de Deus” se faça presente. Deus se torna deste modo um artifício literário representando a palavra que não se consegue dizer e a procura pelo que não pode ser dito, mas que pode, quem sabe, na escrita, ser materializado.

Mas não é só dessa metáfora que Hilda Hilst está tratando no seu texto, a sua textualidade, quer reverberar a condição humana de uma forma multidimensional e, por esta razão, Hilda Hilst faz a junção entre a problemática sexual, corporal, e a problemática espiritual, divina, construindo um amálgama no texto, onde a distinção entre uma e outra é apagada:

Irresistível Kadosh, hóspede do tempo, araucária sobre a tua
afilada cabeça de criança, sombra ponteaguda sobre o muro, eras
ou não íntegro quando o teu olho dardejava assim, olhavas para
cima e lá o teu Deus, Deus coisa esgarçada (...),ó ó te cegava,
então expelias tua máxima vontade a golfadas assim ufff ufff, as
bochechas cresciam, eras todo cosido vermelhão interrogando
esse além de toda pluma algodão ó ó, cosido interrogavas
erudito:

É tempo de mim esse tempo agora,
Quando sopro no instante ufff ufff?
Tempo de mim até quando?
E tu me vês, Obscura Cara?
(HILST, 1974, p. 74)

No trecho em questão, em uma espécie de registro de memória – que aparece em diversas partes do conto – Kadosh revê as suas memórias de infância e nestas aparece a rememoração da interrogação, enquanto experiência espiritual, amalgamada na masturbação infantil, enquanto experiência do corpo. Nas imagens construídas, se sucedem “a araucária”, “a sombra no muro” e “o olhar para coisa esgarçada”, na figuração de Deus, mas, em seguida, é a presença do corpo “ufff, ufff”, “bochechas cresciam” “cosido vermelhão”, que se entrecruza, fechando-se na ironia do “interrogavas erudito”.

A particularidade de Kadosh se assenta nesse operativo de escrita que vai se intensificando, em direção ao final, ao gozo, como se nos diversos blocos textuais, as mesmas questões precisassem ser retomadas, para gerar movimento, mas sem um fechamento, sem a possibilidade do orgasmo, com uma permanência em um torturante pré-gozo, à espera:

Kadosh (no de dentro): a COISA QUE NUNCA EXISTIU, o todo leitoso, que grande gozo, Cão de Pedra, seres a minha caça, eu estar ali antes de ti, todo profundez, plúmbeo, preexistindo sedento e condensado, eu Kadosh nesse Tempo Sintético, junção de todos os outros tempos, ali (HILST, 1977, p. 89)

Nas palavras de Kadosh, a figuração do gozo é a de um tempo eterno, pré-existente, pesado, denso; nesse tempo não há separação, o perseguidor está junto ao perseguido.

Contudo, o tempo da narrativa de Kadosh é o tempo ordinário, cronológico, que é o oposto deste, é acelerado, e marcado no texto pelas sequências que vão e voltam rapidamente se interpondo, e desfazendo a possibilidade da satisfação, pois é a carne, é o corpo que ordena:

muito bem Kadosh cupinado, muito bem, isso de meter é assunto brilhoso, mas no meu não, moçoilo, ainda que nessas falofórias eu tenha visto a tua espiga inteira maravilha. Mas no meu, não. E a espiga de quem me daria bastante alegria? A tua em mim, Sumidouro? (HILST, 1977, p. 92)

Mas, ao longo da narrativa, estes tempos vão se aproximando através da linguagem, na distância entre as formas mais poéticas e as formas mais vulgares, feito um ajuste. É este ajuste que vai permitir que nas alternâncias, nos interstícios dos excessos da palavra, surja a poesia:

Ser de Kadosh contente.
Larva
Que a si mesmo se elabora.
E desejar tua asa
Teu sopro fremente, teu gozo
Se se fizer a hora.
(HILST, 1977, p. 103)

E na linguagem da poesia, a angústia, a metamorfose constante de Kadosh, faz dele larva, que aguarda e espera o sopro-gozo que transforma. E em meio a esta poesia é que se torna possível, a resposta para o conflito narrativo:

Kadosh olhou para o belíssimo. Tempo de dez mil anos, Kadosh cobiçoso sorriu, e já não sabia de sua própria identidade, Kadosh não era mais o que visitava casa de Marta e Maria, Kadosh era casa, caça, sobriedade estupefação agonia, e aos poucos foi se movendo, presa dentro da teia fimbriada, ele mesmo teia inteira coincidência, ele mesmo ante-sala incorporando-se ao limite extremo da casa, (HILST, 1977, p. 104)

A fusão com o outro, com o tempo, com o espaço, com o lugar sintetiza, ao final do conto, o que foi aparecendo no texto de forma desconexa, isolada, “casa, caça, sobriedade estupefação agonia” se aticulando na “teia fimbriada” “teia inteira coincidência”.

Ao final do conto pode-se dizer que houve uma espécie de peregrinação, mas uma peregrinação pelos caminhos da literatura, no trabalho com a palavra que gera uma escritura auto-imolada. A auto-imolação é correlata de uma mortificação múltipla, do corpo da linguagem na criação do texto, mortificação da personagem e das categorias narrativas e mortificação da autora que se entrega no processo da escrita, fundindo a sua vida com a sua obra para a produção do artifício da literatura.

Neste sentido escrever é muito para Hilda Hilst, o que transforma a literatura em um meio de acesso à espiritualidade, entendendo por esta, a intersecção de uma série de saberes, produzidos por diversas culturas, em tempos diferentes. A equação da escritura de *Kadosh* se assenta neste pressuposto, se constituindo como uma forma de elaboração textual que expressa esta intersecção, em um momento em que há um esgotamento da própria literatura como projeto.

Kadosh parte deste esgotamento para saber o quê na palavra, na escritura, é possível fazer, para escapar ao vazio, e quem sabe assim criar uma escritura, plena de sagrado, pois, se há uma negação de qualquer transcendência na obra de Hilst, esta escrita enquanto imanência é uma espécie de revelação. A proposta deste capítulo, em alguma medida, foi apresentar os elementos, que estão óbvios na própria escritura, os opostos, os paradoxos, as ambigüidades, que constituem este modo de revelar,

apagando, fragmentando, e que vão multiplicar as possibilidades de leitura funcionando como um artifício literário para a abertura crítica.

5.3 Revisar a leitura da autora e do texto

A crítica, como pudemos observar no terceiro capítulo, mesmo com esta multiplicidade de possíveis leitura, dirigiu o olhar principalmente para o aspecto místico presente no então Qadós. D'Horta foi mais radical ao apontar as características da linguagem do texto, Coelho inovou, ao apontar a correlação com outras obras literárias, mas todos em alguma medida assumiram a persona da escritora na época. E é aí que se evidencia o jogo literário e que se vê o quanto os artifícios criados pelo autor e por sua obra funcionam ou não.

No caso de Hilda Hilst, pode-se dizer que os seus artifícios funcionaram, pois a imagem de mulher independente, a frente de seu tempo, de escritora solitária, mística, se constituiu enquanto tal. Mas a contraparte desta imagem, que tentamos mostrar neste capítulo, ainda que de forma superficial, passou despercebida, a necessidade da criação de uma linguagem onde o sarcasmo, a ironia, o humor, o corpo, o sexo se fazem presentes para dimensionar o que se busca enquanto sagrado não recebeu tanta atenção crítica.

No entanto, este jogo entre escritor e crítica, no qual se constitui a obra, é complexo, pois há sempre um recorte e uma visão parcial, esta podendo produzir ecos que se prolongam em outras leituras críticas. A pergunta desta pesquisa sobre o sagrado delimitou o horizonte desta investigação e acabou deixando de lado outros aspectos que poderiam ser analisados, uma vez que não há totalidade equacionável no trabalho crítico. Entretanto, ainda assim, como este trabalho se propôs em alguma medida, a assumir os riscos da empreitada, evidenciar a inconsciência e a consciência crítica, este capítulo se fazia necessário para começar a desconstruir as ilusões que obliteraram a sua própria visão.

A articulação do código místico-religioso com o código biográfico-autoral possibilitou uma determinada leitura do arquivo e da obra literária, mas era necessário tentar dar conta do que estava escapando aí, que era o próprio texto. Neste sentido continuou-se com o mesmo foco, seguindo o mesmo percurso, mas alargando-o, deixando evidente a brecha do que faltava, o texto excessivo, múltiplo, composto de

excremento, de secreções, de corpo e de poesia que compõe o sagrado na literatura de Hilda Hilst.

Sagrado não como simples contraponto de profano, mas sagrado como o do significado da palavra *kadosh*, de estar separado, de ser reservado, mas também de ser o prostituto a serviço do templo. O jogo que Hilda Hilst cria com o sagrado está nesta ambiguidade que funciona como metáfora da sua criação: em um mundo sem Deus, a única possibilidade de Deus é a literatura, como texto, como figura de linguagem. As imagens de escritora nas cartas, nas obras, nos jornais, nas possibilidades místicas do texto que emergem no corpo da linguagem são todos artifícios da escrita, pois entre a biografia e a obra de Hilst, o que se faz presente é a literatura.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada capítulo desta dissertação é um desdobramento da pergunta sobre o sagrado na vida e na obra de Hilda Hilst, tendo como ponto de partida *Kadosh*, entretanto a pesquisa em torno do arquivo levou este trabalho por percursos inesperados, que distenderam o foco inicial, do conto, para um alargamento que englobasse, ainda que parcialmente, a teia de relações que este estabelecia. Deste modo, o discurso crítico igualmente se estendeu, por vezes, em analogias, em extensões, interpretações, cujo arco ultrapassava a problemática inicial, ao mesmo tempo, em que se contraiu para não percorrer outros fios, dentre os inúmeros da teia que constitui a obra da autora, que levariam a outras perguntas, outros caminhos.

O arquivo serviu para instaurar a contradição, o arquivo veio desordenar os pressupostos iniciais da investigação e acabou por criar um envolvimento entre o pesquisador e a escritora, rompendo parcialmente as barreiras entre o operativo da crítica e o operativo da obra literária.

E foi a partir desta ruptura que se foram desenvolvendo os ensaios desta dissertação, por vezes demonstrando consciência dos seus limites, encarando o desafio, apontado na introdução, de dizer Hilda Hilst de uma outra forma, sem cair nos lugares-comuns, compondo um cenário que evidenciasse paisagens menos descritas da autora: o universos de algumas relações literárias; os processos pessoais de transformação, que levaram sua literatura para novos rumos; as pesquisas da autora sobre religião e espiritualidade e a dinâmica corporal da sua escrita literária. Mas por vezes inconscientemente reproduzindo as falas, os dizeres de outros discursos, sendo levado pela rede do arquivo, por vezes sendo impreciso, deslizando pelo que foi dito, sendo enganado pelas artimanhas do jogo da crítica.

Quatro retratos se configuraram como resultado do caminho percorrido que são como perspectivas diferentes de uma mesma imagem, o que se vê nestes retratos é que, entre a Hilda Hilst quase ingênua das cartas e a da escritura de *Kadosh*, há um percurso traçado, onde a questão do sagrado se transforma em um problema literário. É desses diversos momentos de construção do projeto literário da autora que este trabalho tentou se aproximar.

Os retratos captaram aspectos diversos, o primeiro retrato mostra a autora em processo de maturação, como se várias imagens fossem sobrepostas do período entre os anos de 1950 e 1970, apontando uma imagem íntima que forma o substrato que vai constituir Hilda Hilst enquanto escritora. A autora surge no esboço crítico como uma jovem artista que busca a sua inserção nos meios literários e artísticos da sua época, dialogando com outros escritores e como alguém que busca uma outra forma de vida no campo e que procura um caminho espiritual.

O segundo reúne excertos, anotações da autora, originais e críticas das obras, no período analisado, apontando como se desenvolve a produção literária de Hilst, do ponto de vista dos conteúdos e das formas. Ao final mostra-se como se dá a recepção crítica de Kadosh e a imagem social de escritora que surge de Hilda Hilst na imprensa. Nesta imagem aparece uma Hilda Hilst vista como uma mulher madura, solitária, independente, mística, com uma consciência política aguçada e uma escrita alinhada com as principais tendências de vanguarda artística do seu tempo.

O terceiro retrato quer captar o movimento geral no que se refere ao processo de criação do conto Kadosh, entre a reflexão e a escrita da autora, pontuando uma interpretação deste movimento e dos seus significados potenciais. O texto que aparece aí é o resultado das múltiplas pesquisas da autora no campo religioso e que mostram lugares e paisagens que compõe o universo da procura espiritual. A magia, o desejo, o sacrifício, a compreensão são referências ao tipo de problemática que os discursos sobre a espiritualidade procuram entender.

Por fim, o último retrato, vai buscar no detalhe da escritura, o que se perdeu nos retratos anteriores, e em particular no terceiro, onde a interpretação de ordem mais geral, não evidencia os movimentos mais específicos do texto. Esta pesquisa durou alguns anos e um momento em que muitos trabalhos sobre Hilda Hilst ficaram disponíveis, muitas lugares de análises foram descobertos, outros foram revistos. Aí é que se evidenciou uma necessidade de olhar especificamente para o que a escritura de Kadosh tem de particular e que também partilha com outras escrituras de Hilst,

Kadosh é a abertura da obra de Hilst para a consciência do jogo literário. O seu misticismo se faz neste jogo, entre o fora e o dentro, a superficialidade e a profundidade, o que detectamos como princípio ambíguo da escrita de Hilst. A sua obra em prosa, naturalmente, passará, por uma evolução, e haverá mudanças, porém este

traço será constituinte de outros textos da autora, podendo ser observando, por exemplo, em *Estar Sendo, Ter Sido* (1997).

Mas estes retratos não são imagens instantâneas, são imagens sobrepostas, onde se percebem os recortes, as fissuras, pois se existe algo que demarca esta investigação é a tentativa de não esconder que o discurso crítico revela, mas também falseia.

A obra em prosa de Hilda Hilst ainda necessita de outros mergulhos que evidenciem os outros movimentos do seu texto, ao longo de uma temporalidade mais ampla. Este trabalho que enfoca a primeira etapa de sua produção quer servir de instrumento para a compreensão dos outros momentos de sua literatura e quer, sobretudo, contribuir para que os olhares que se dirigem a obra da autora possam observar que entre as continuidades, existem as fissuras. Que entre as potenciais verdades do arquivo, existem os jogos do literário e que embora tudo faça parte da literatura, há sempre uma falta, e é esta que alimenta a escrita literária.

REFERÊNCIA

ABREU, Caio Fernando. 06 jun. 1967, Porto Alegre [para] Walmir Ayala, Rio de Janeiro. (AMLB-FCRB)

A MÁGICA VERBAL de Hilda Hilst num pequeno volume chamado Qadós. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 de jul. 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. 1984, Rio de Janeiro [para] Hilda Hilst, Campinas. (CEDAE)

ANOTAÇÃO no Verso do Original de Agda (I). 1970. Fundo Hilda Hilst, Grupo Escritora, Subgrupo Produção Literária: FICÇÃO, Série Qadós. (CEDAE).

AVERDADE de cada mulher. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 de mar. 1974, p. 20.

AYALA, Walmir. [Carta] 19 jul. 1967 (d), Rio de Janeiro [para] Hilda Hilst, Campinas. (CEDAE)

AYALA, Walmir. [Carta] jun. 1967 (c), Rio de Janeiro [para] Hilda Hilst, Campinas. (CEDAE)

AYALA, Walmir. [Carta] fev. 1967 (b), Rio de Janeiro [para] Hilda Hilst, Campinas. (CEDAE)

AYALA, Walmir. [Carta] 15 jan. 1967 (a), Rio de Janeiro [para] Hilda Hilst, Campinas. (CEDAE)

BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: **Crítica e Verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

BECKETT, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Editora Globo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Les règles de l'art, g nese et structure do camp litteraire. Paris: Editions du Seuil, 1992. Apud COMPAGNON, Antoine. **O Dem nio da Teoria, Literatura e Senso Comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BUENO, Maria Aparecida. Hilda Hilst. In: _____. **Quatro mulheres e um destino** (Hilda Hilst, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro e Eliane Duarte). Rio de Janeiro: UAP , 1996. p. 18-52. Coleção Arte e Psicanálise.

COELHO, Nelly Novaes. Qad s: A Busca e a Espera. O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 de mar. 1974, Suplemento Literário.

COMPAGNON, Antoine. **O Dem nio da Teoria, Literatura e Senso Comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DAVIDSON, Benjamin. **The Analytical Hebrew and Chaldee Lexicon**. London: Samuel Bagster and Sons, [19--].

D'HORTA, Arnaldo Pedroso, As Letras Desenfreadas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 de dez. 1973, Jornal da Tarde.

DUARTE, Edson Costa. **Hilda Hilst: Economias Est ticas**. 2006. 171 p. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

DUARTE, Edson Costa. Hilda Hilst **A Poética da Agonia e do Gozo**. 2008. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf> Acesso em: 10 junho de 2009

ESCREVER como quem além vive. ** ltima hora**, São Paulo, 2 set. 1973.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FEURSTEIN, GEORG. **Tantra: Sexualidade e Espiritualidade**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006.

FEURSTEIN, GEORG. **A Tradição do Yoga**. São Paulo: Pensamento, 2006.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GIRARD, René. **Mensonge romantique et Verite romanesque**. Paris: Bernard Grasset, 1961.

GRANDO, Cristiane. **Amavisse de Hilda Hilst: Edição Genética e Crítica**. São Paulo: FFLCH-USP, 1998.

HILDA HILST: a narrativa inovadora. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 15 de jul. de 1973. Jornal de Domingo, Estante p. 4. (b)

HILDA HILST. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 8, out. 1999.

HILDA Hilst lança novo livro amanhã. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1 de jul. 1973. (a)

HILDA Hilst lança “Qadós”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de jun. 1973.

HILST, Hilda. [Cartão] 15 jul. 1974, Campinas [para] Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro. (AMLB-FCRB)

HILST, Hilda. [Carta] jun. 1967 (c), Campinas [para] Walmir Ayala, Rio de Janeiro. (AMLB-FCRB)

HILST, Hilda. [Carta] 23 mai. 1967 (b), Campinas [para] Walmir Ayala, Rio de Janeiro. (AMLB-FCRB)

HILST, Hilda. [Carta] 19 jan. 1967 (a), Campinas [para] Walmir Ayala, Rio de Janeiro. (AMLB-FCRB)

HILST, Hilda. [Carta] 10 out. 1964, São Paulo [para] Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro. (AMLB-FCRB)

HILST, Hilda. [Carta] 10 ago. 1962, São Paulo [para] Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro. (AMLB-FCRB)

_____. **As Aves da Noite**. (1974) Cópia Xerox de uma Versão Digital de Hilda Hilst e Rofran Fernandes, Grupo de Teatro Repertório. (Laboratório de Texto do Departamento de Artes Cênicas – UNICAMP).

_____. **Baladas**. São Paulo, São Paulo: Globo, 2003a.

_____. **Cantares**. São Paulo, São Paulo: Globo, 2002a.

_____. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002b.

_____. **Ficções**. São Paulo, São Paulo: Edições Quíron, 1977.

_____. **Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão**. São Paulo: Globo, 2003b.

IONESCO, Eugene. Le Solitaire (1973) Disponível em <http://www.ionesco.org/vie.html>
Acesso em: 26 de maio de 2008.

LEITE NETO, Alcino. Hilda Hilst revela poema inédito de Drummond. **Folha de São Paulo**, 6 abr. 1991. Disponível em:
<http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_06abr1991.htm > Acesso em: 6 abr. 2007.

MANUSCRITO em Folhas Soltas de Caderno sobre Agda (II). s/d. Fundo Hilda Hilst, Grupo Escritora, Subgrupo Produção Literária: FICÇÃO, Série Qadós. (CEDAE).

MANUSCRITO sobre os Três Contos Qadós, Agda e Agda. s/d. Fundo Hilda Hilst, Grupo Escritora, Subgrupo Produção Literária: FICÇÃO, Série Qadós. (CEDAE).

MANUSCRITO. s/d Fundo Hilda Hilst, CEDAE. (sem referência).

MILANESI, Luis Augusto. 1991, São Paulo [para] Hilda Hilst, Campinas. (CEDAE)

MILES, Margaret. **Plotinus on Body and Beauty**. Oxford : Blackwell, 1999.

MORAES, Eliane Robert. Da Medida Estilhaçada. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 8, p. 114-126, 1999.

MOUTINHO, Nogueira Nota Previa sobre “Qadós”. **Folha de São Paulo**, 1 de jul. 1973

NICOLA, Giulia Paola di. Simone Weil (1909-1943) Vocação e Provocação. In PENZO, Giorgio e GIBELLINI, Rosino. **Deus na Filosofia no Século XX**. São Paulo: Edições Loyola, 1998. p. 447-470.

OLINTO, Antônio. Resenha: Poemas da Paixão, de Walmir Ayala, **O Globo**, 23 dez. 1967.

O’MEARA, Dominic. **Plotinus: An Introduction to the Enneads**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

ORIGINAIS Datiloscritos de Agda (I), de Qadós, de Agda (II) e de O Oco. 1970-1972. Fundo Hilda Hilst, Grupo Escritora, Subgrupo Produção Literária: FICÇÃO, Série Qadós. (CEDAE).

ORIGINAL de O Oco (III Versão e V Versão). 1970. Fundo Hilda Hilst, Grupo Escritora, Subgrupo Produção Literária: FICÇÃO, Série Qadós. (CEDAE).

ORIGINAL de Qadós (1ª Versão), 1972. *Nota no Original I*. Fundo Hilda Hilst, Grupo Escritora, Subgrupo Produção Literária: FICÇÃO, Série Qadós. (CEDAE).

PÉCORA, Alcir. **Hilda Hilst: Call for papers**, ago. 2005. Disponível em <http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pecora_ago5.htm> Acesso em: 10 de abril de 2007.

PÉCORA, Alcir. Nota Introdutória. In HILST, Hilda. **Baladas**. São Paulo, São Paulo: Globo, 2003.

PÉCORA, Alcir. **O corpo do texto**. 2002. Disponível em:
<<http://www.oficinainforma.com.br/semana/leituras-20020413/03.htm>> Acesso em 20
de outubro de 2008.

PROMETE. **Folha da Tarde**, São Paulo, 28 de jun. 1973.

RIBEIRO, Leo Gilson. [Apresentação]. In: HILST, Hilda. **Ficções**. São Paulo: Edições
Quíron, 1977.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta**: A canção de Amor e de Morte do
porta-estandarte Cristóvão Rilke. 25. ed., São Paulo: Editora Globo, 1996.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda,
Fluxo-Floema. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. p. 10-7.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Brasileiro Atual. In: _____, **Prismas do Teatro**, São
Paulo – Campinas: Perspectiva, Editora da USP, Editora da Unicamp, 1993. p. 167-8.

UM NOVO livro de Hilda: ficção e poema. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 de jul.
1973. Jornal da Tarde

WEIL, Simone. La pensateur e la Grace. Paris: Plon, 1948. Apud NICOLA, Giulia Paola
di. Simone Weil (1909-1943) Vocação e Provocação. In PENZO, Giorgio e
GIBELLINI, Rosino. **Deus na Filosofia no Século XX**. São Paulo: Edições Loyola,
1998. p. 447-470.

BIBLIOGRAFIA

a) OBRAS DE HILDA HILST

HILST, Hilda. **A Obscena Senhora D.** São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Cartas de um Sedutor.** São Paulo: Globo, 2002.

_____. **Cascos e Carícias.** São Paulo: Globo, 2007.

_____. **Com Meus Olhos de Cão.** São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Contos d'escárnio: Textos Grotescos.** São Paulo: Globo, 2002.

_____. **Estar Sendo, Ter Sido.** São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Tu não te moves de ti.** São Paulo: Globo, 2004.

_____. **O Caderno Rosa de Lori Lamby.** São Paulo: Massao Ohno, 1990.

_____. **Rútilo Nada.** Campinas: Pontes, 1993.

_____. **Da Morte. Odes Mínimas.** São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Poemas Malditos, Gozozos e Devotos.** São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Do Desejo.** São Paulo, Globo, 2004.

_____. **Bufólicas.** São Paulo, Globo, 2002.

_____. **A empresa (A possessa).** (1967) Cópia Xérox do Datiloscrito Original (Laboratório de Texto do Departamento de Artes Cênicas – UNICAMP).

_____. **O Rato no Muro.** (1967) Cópia Xérox do Datiloscrito Original (Laboratório de Texto do Departamento de Artes Cênicas – UNICAMP).

_____. **O Novo Sistema.** (1968) Datiloscrito Original, Fundo Hilda Hilst, Grupo Escritora, Subgrupo Produção Literária: Teatro. (CEDAE).

_____. **O visitante.** (1968) Cópia Xérox do Datiloscrito Original (Laboratório de Texto do Departamento de Artes Cênicas – UNICAMP).

_____. **Auto da Barca do Camiri.** (1968) Datiloscrito Original, Fundo Hilda Hilst, Grupo Escritora, Subgrupo Produção Literária: Teatro. (CEDAE).

_____. **O Verdugo.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. **A Morte do Patriarca** (1969) Datiloscrito Original, Fundo Hilda Hilst, Grupo Escritora, Subgrupo Produção Literária: Teatro.

b) OBRAS GERAIS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In. _____. **Notas de Literatura I.** São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ATTAR, Farid ud-Din. **A linguagem dos pássaros.** São Paulo: Attar Editorial, 1991.

BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal.** Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, Georges. **A Parte Maldita.** Rio de Janeiro : Imago, 1975.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

BECKETT, Samuel. **O inominável.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. São Paulo: Códex, 2004.

BECKER, Ernest. **A Negação da Morte**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BLUMBERG, MECHTHILD. **Spiritualität, Leidenschaft und obszöne Provokation**. Zur Dialektik zwischen Metaphysic und Körperlichkeit in Prosa und Lyrik der brasilianischen Autorin Hilda Hilst. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

CARDOSO, Sergio et al. **Os Sentidos da Paixão**. São Paulo : Cia das Letras, 1987.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **O Anti-Édipo : Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa : Edições 70, 1985.

DELEUZE, Gilles, **Espinoza e os Signos**. Porto : Res Editora, 19--.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GIRARD, René. **Shakespeare, les feux de l'envie**. Paris : Bernard Grasset, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **Arte e Poesia**. México: Fondo de Cultura Econômica, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Que é Metafísica?**. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre a Essência do Fundamento [1949]. A determinação do ser e do ente segundo Leibniz [1928]. Hegel e os Gregos [1958]**. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007

HILDA HILST. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 8, out. 1999.

KAZANTZAKIS, Nikos. **Carta a Greco**, Lisboa: Editora Ulisseia, 19--.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

LINGS, Martin e MINAAR, Clinton. **The Underlying Religion: Na introduction to Perennial Philosophy**. Bloomington: World Wisdom, 2007

NIETZSCHE, Friedrich. O Anticristo: Maldição ao Cristianismo/ Ditirambos de Dionísio. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Cia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

ONFRAY, Michel. **Tratado de Ateologia: física de metafísica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70., 2000.

VINCENZO, Elza Cunha de. O teatro de Hilda Hilst In: _____, **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 33-8.

APÊNDICE - KADOSH COMENTADO

Kadosh¹⁹
(1973)

¹⁹ A palavra “kadosh” em hebraico significa “ser sagrado”, referindo-se ao homem que se devota a Deus e por isso se separa do resto das pessoas, a palavra tem origem no siríaco do verbo que significa “separar, devotar, consagrar”. A palavra significa também o prostituto ou sodomita, devotado a prostituição em honra aos ídolos.

Conheço quem vos fez, quem vos gorou,
rei animado e anal, chefe sem povo,
tão divino mas sujo, mas falhado,
mas comido de dores, mas sem fé,
orai, orai por vós, rei destronado,
rei tão morrido da cabeça aos pés.

(Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*)²⁰

²⁰ A *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima (1893-1953), poema enigmático e místico, com múltiplas referências, sobretudo a Camões, é a grande síntese da obra poética do autor. A figura do rei, presente no trecho remete ao título original dado por Hilda Hilst ao conto “O Regicida”, assassino do rei, que está presente na primeira versão do conto.

(Data do Original: 23/06/1971) Pacto que há de vir, sombra pastosa, uma coisa se impondo corrosiva, eis aqui o vestíbulo desse todo poderoso, devo ter sido guiado, a coisa de peso gigantesco sobre as omoplatas, vai vai, a lâmina no mais fundo desse todo poderoso, atravessa as três salas, evita aspirar o conturbado dele, tudo isso ordens de um miolo exuberante, lucidez acentuada pensei quando ouvi tanta palavra dentro da minha pequena pétala de carne, essa convulsiva, essa que se diz atenta, toda torcida. Esperei muitas noites antes de expor o meu nariz ao vento, vê só, eu me dizia, há quantos anos dentro de quatro por dois, delicada masmorra, mastigando tâmaras, tudo parece muito longe dizendo assim tâmara masmorra, são coisas do mais além, nada afins com a minha terra de mamões e bananas, nem porisso não estou aqui, estou sim, terra gorda extensa lustrosa, e as tâmaras vêm de alguém que não conheço, um todo bom na didática dos punhais²¹, recebo folhetos há dez anos e pequenas estamparias onde se vê um homem todo nu com círculos azuis. Círculo azul intenso nesse que aspira e vomita sangue, esse rosado intenso que se agita quando amas além de uma certa medida, se odeias além do que o limita, depois um azul esbranquiçado à volta desse outro que filtra, e mais um azul céu-horizonte de mar sobre a virilha, sobre a grande veia explosiva, outros azuis espalhados, baços. E vêm também uns desenhos mais sóbrios, tijolo e ferrugem finamente esboçados, a corpança de um tigre, garra pelos dente vísceras o de dentro e o de fora em cortes transversais, em cima do papel-pluma um título: O GRANDE OBSCURO²². Depois em pequenos traços o que eu imagino ser coisa de fera: agilidade, rapidez, olho precioso liquidez assombrada, olho de mãe-d'água mas voraz voraz. O GRANDE OBSCURO GORDO DE PODER NÃO DEVE SER TOCADO ANTES DO TEMPO. Envolve de saliva a frase, degusta, esse das tâmaras me ensina, lambe a mucosa, que a tua língua absorva a palavra orvalhada, trança dentro de ti o molusco e a tulipa, isso foi difícil de entender mas deduzi que era preciso unir o duro e o aguado, punhal e tripa, punhal e gosma, punhal e gordo rosado latejante. Pensei esse das tâmaras deve ser bom nas minúcias, nas legislações eclesiásticas, de diversis quaestionibus minuciosas, De misteriis, De penitentia²³. Eu com tudo isso? eu mesmo me dizia salivando as tâmaras, vivo no quatro por dois ninho-masmorra porque de repente ficou difícil viver entre os demais, queria devorar a carne-coxa da vizinha e ao mesmo tempo usar um cilício²⁴ que sangrasse o rim, ficava sempre entre o carneiro ensopado com batatas roliças pequeninas e a secura das ontologias. Ficava engolindo o sopro dos grandes, repetindo: coincidentia oppositorum et complicatio, DEUS DEUS

²¹ Compondo o simbolismo das tradições religiosas himalaias, a imagem do punhal é tradicionalmente associada ao budismo tibetano, onde é denominada “phurba”, em tibetano. Na tradição xamânica do Himalaia, ela é um correlato da idéia de “axis mundi”, o eixo onde se encontra o céu, a terra e o inferno, representando um ponto de articulação entre os diferentes mundos que compõe o universo, por esta razão é vista como um instrumento para a travessia entre estes mundos e uma forma de união entre o que está dissociado.

²² A figuração do tigre que se tornará uma constante na obra de Hilda Hilst, sendo retomada nos seus livros de poesia, aparece pela primeira vez na sua obra neste momento. A autora revelou em uma entrevista que esta imagem do tigre apareceu como uma espécie de revelação num sonho, no qual ela via um tigre morto e recebia um papel com a classificação dos seus ossos. A autora inclusive afirma que foi este sonho que motivou a escrita de Kadosh. A autora menciona que mais tarde descobriu que Mircea Eliade mencionava a relação entre sonhos com animais e o desenvolvimento de poderes xamânicos.

²³ Referência a Santo Agostinho (354-430), principal teólogo cristão da antiguidade que estabelecerá as bases para a teologia cristã do período medieval, sua principal referência filosófica é o pensamento neoplatônico, de Plotino, mas diferente deste, na sua teologia permanece a dualidade platônica.

²⁴ Túnica, cinto ou cordão com pontas lacerantes que se usava sobre o corpo, principalmente no período medieval, como forma de penitência.

AENIGMATICA SCIENTIA²⁵. Então por tudo isso pensei era bom me separar. Kad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo Kadosh. Agora vejamos, só eu mesmo me chamava assim, só eu mesmo junto à porta da masmorra-ninho, me dizia: Kadosh, é hora de beber água na fonte, Kadosh é hora de meditar, Kadosh é hora de reler os folhetos, se alguém deixa a cada dia os exercícios gráficos à porta de Kadosh, é porque Kadosh deve ler. Agora uma boa frase: se os animais da noite em alguma noite uivavam particularmente dissonantes (fim da boa frase) eu gritava surdo enfiando a cara na terra:

Kadosh está cansado de não ter tarefas.

Kadosh pensa que o profano deve ser devorado.

Kadosh acredita que a excelência moral de seu Deus é excessiva?

Ou Kadosh acredita que o Divino cospe prá lá e prá cá sem consultar a direção do vento?²⁶

E que... e que... ele Kadosh aposta alto no critério da divina providência, que ele Kadosh sacode o saco se a voz do repelente mia na sua pequena pétala de carne, essa convulsiva que se diz atenta, essa toda torcida, então, se a voz do repelente mia: ora, Kadosh, nada é como pensas, nasceste porque um homem meteu o comprido e duro dele no mais fundo e mole dela, e daí pra frente danação ou salvação isso depende se estás mais na beirada ou menos do buraco de merda ou de jasmim.

Um dia alguém coisa alado piou diferente sobre o teto da masmorra-ninho, abri a porta e lá estava o papel-pluma e as últimas instruções: o tempo é hoje, vai até a CASA DO GRANDE OBSCURO, entra, lá tens adeptos, os de dentro te esperam, és um emissário graduado, veste a roupa ouro-canário deixada mais adiante, apressa-te, a cada minuto o tempo se adelgaça. **(Data do Original: 27/06/1971)** O tempo se adelgaça, in nomine patriis²⁷, que sei eu? Tanta sutileza, tanto pergaminho e maravilha de traço, penso deve ser fina presa, olho dentro da masmorra-ninho, penso quanto tempo dentro dela, quanta matéria pousando nas paredes, umas manchas gordas escorrendo, ah sim, essa aqui no centro foi se formando quando comecei a perguntar de manhãzinha :

Kadosh, o que me dizes da administração do cosmos?

E o administrado sabe de que maneira deve administrar-se para chegar com sabedoria e perplexidade ao seu último estágio?

E se ele, o administrado sabe disso, que importância tem o administrador?

Fui indo aos solavancos muitas horas e terminei com esta jóia: o meu ser pergunta é um estado imutável? Então essa mancha gorda aqui no centro foi tudo isso. Essa outra pequenina cor de castor, foi só porque eu me disse de repente: tudo está previsto, teu cu teu quisto. Verdade que me esperam sim, vestíbulo dourado tapeçarias caçadas cadeiras de mogno e marfim, espero há tanto tempo que tenho medo de manchar a parede delicada pensando por exemplo: que sei eu de mim, de vós e de tudo

²⁵ Referência a Nicolau de Cusa (1401-1464), grande místico cristão, influenciado por Mestre Eckart e pelo Pseudo-Aeropagita, sua teologia tem em grande medida inspiração matemática. Para Cusa, Deus é o máximo absoluto, onde o infinitamente grande coincide com o infinitamente pequeno, envolvendo todas as coisas.

²⁶ Referência ao demiurgo, o deus inferior gnóstico que teria criado o nosso mundo e não teria consciência da sua própria condição de criador.

²⁷ “Em nome do Pai” expressão que simboliza todas as ações realizadas em nome de Deus pela igreja católica.

o que digo? Otium, Kadosh, tibi molestum est.²⁸ Missão para sobreviver essa minha, o conselho de ministros aqui ao lado, ouço rumores certos, gritam que as mortes devem ser imediatas, que o GRANDE OBSCURO vai lambar as patas de prazer, que é preciso perguntar a Kadosh as minúcias:

A que horas a execução dos mil?

Em que lugar? No pátio circular ou nas escadas da CASA?

Deve haver lua? A família pode ficar por perto?

E os herdeiros mais próximos devem rir discretamente? Perguntem a Kadosh se já está livre para assinar a execução dos mil.

Porta-tonelada que se abre, entro, algidez da sala, bancos brancos estreitos, levantam-se vinte e um, Kadosh ilustríssimo emissário senta-se, dita pela primeira vez, pausado, rouco: que seja ao luar sim, que abram a palma das mãos contra a parede e recitem memórias.

(os vinte e um)²⁹: Memórias, Kadosh?

Kadosh: Sim, senhores ministros, que cada um conte sua própria estória.

os vinte e um: Vai levar tempo.

Kadosh: Que cada um conte a sua própria estória mas todos ao mesmo tempo, vinte e um minutos antes do fogo dos fuzis, que comecem a contar desde quando se sentiram inclinados a lutar contra si mesmos, como eram as próprias mães, harpias, vadias, gordas, prestimosas, que tipo de inclinação sentiam, eram escritores, contra-mestres, bombeiros?

os vinte e um: Nada se escutará se falarem ao mesmo tempo. Kadosh: Mas quem quer ouvi-los, excelências? E Debussy ao fundo.

Indispensável.

os vinte e um: Dizeis que deve haver boa música de fundo?

Kadosh: Perfeitamente, senhores: *Le promenoir des deux amants* e *Réverie*.

os vinte e um: E *Le martyre de St. Sebastian*?

Kadosh: Não, nada que os faça lembrar que estão ali.³⁰

os vinte e um: Apreciaríamos muito alguns exercícios eróticos no programa.

Kadosh : Vejamos... sim, uma mulher que será violentada pelos mil.

os vinte e um: Antes ou depois de Debussy?

Kadosh: Isso veremos.

os vinte e um: E que tal se pusessemos confeitos, diminutas cerejas, folhinhas de

²⁸ “Otium, Catulle, tibi molestum est. (c.51, 13).” “O ócio, Catulo, te faz tanto mal.” A frase teria sido dita por Catulo, quando não tinha mais Lésbia e por ela abriu mão da vida política.

²⁹ O número se refere aos 21 arcanos do tarô, em uma anotação para Kadosh, a autora escreveu “21 arcanos, o 22 é o laureado.” O tarô, cujos indícios históricos remontam idade média, embora os místicos o datem como muito mais ancestral, contém uma série de imagens com representações arquetípicas da humanidade numeradas do 1 ao 21 formando um ciclo, a carta 22, sem número, representada pelo louco faria a transição entre os ciclos.

³⁰ Há um jogo de referências no trecho que trata da execução que remete aos regimes totalitários europeus, sobretudo o nazismo, a música clássica, por exemplo, era utilizada, nas salas de espera das câmaras de gás para abafar os gritos e gemidos dos outros prisioneiros. *Le Martyre de Saint Sebastien*, de Debussy (1862-1918), foi uma música composta para a peça de mesmo nome do autor italiano Gabriele D’Annunzio (1863-1938), que viria a se vincular ao fascismo.

hortelã nas axilas, nas tetas? Se permitis, essa que vai ser furada, que resista, que não ceda logo, é tão raro o prazer de ver, e depois... mil passam logo.

Kadosh despede-se, enorme corredor acetinado, indicam-lhe uma porta, abrem-na. Sobre o leito um punhal. Sobre o leito os textos de Plotino: Beleza é violência e estupefação. OOOOOOOHHHHHHGRRRRR rrcc não sei mais de mim, eu era capim de sementes roxinhas, eu era tão lilazinho quando perguntava: Deus tem pai, mãe? Daí por diante não parei. Kadosh Pergunta-Coisa o pai ria, Kadosh Disseca-Tripa a mãe grasnava. E menino perguntei àquela que me amava: é por dentro ou por fora esse aaahhhh que tu sentes cada vez que eu ponho o meu na tua passarinha? Vem do meio das pernas ou vem da cabeça essa coisa de fogo que te atravessa o corpo? Kadosh deitado no leito entre o punhal e Plotino se pergunta: de que lado estás, meu Deus? Não fiquei tantos anos na masmorra-ninho para acabar na CASA desse que sei e não sei, colocam palavras na minha boca, durante dez anos a carne foi esquecida, durante dez anos estudei os folhetos para matar esse que sei e não sei, e agora até a pequena tripa que eu só tocava quando ia urinar sobre as pedras, cresceu, veemente, fremido, o pequeno imbecil quer farejar buracos, contorcer-se. Kadosh-emissário pensa agora que o tempo deve ser tempo de prazer? Que deve transmutar-se quem sabe, que é preciso dar vida outra vez à carne esquecida, que a intenção daquele que o mandara ali é reta, justa: Kadosh fragilíssimo vai fortalecer a triste carne minguada, vai igualar-se àquele a quem deve matar. Um lado de Kadosh é todo regozijo. E o outro? Vive o seu primeiro momento regressivo? De que lado estás, meu Deus? Dois lados te pertencem, meus dois lados escamosos, dissimétricos. Os dois juntos são uma sombra ou nada do TEU CORPO? Ou é teu corpo esse meu lado inteiro que pergunta? Ou não estás inteiro nunca, ou ainda estás sempre inteiro, na mínima e na mais vertiginosa batalha, nos poros de Kadosh, na sofreguidão de sempre? Kadosh deve matar a quem? O melhor dele mesmo? ³¹ Todo ele ao mesmo tempo? Ronda que faço à minha volta, atenta, ágil, Kadosh existindo diante da dor do tempo, O INSTANTE, O INSTANTE que a garra de Kadosh não pode agarrar por inteiro. Instante-Vida que seria preciso pregar dentro do peito. Mil devem ser executados, mil lembranças, o gosto ardente das tâmaras, as pequenas maravilhas do existir, os dedos sobre a maciez de um couro aveludado, Debussy orvalho, conta-gota alimentando o ócio açucarado de Kadosh. E depois a mulher, penugem sobre o ventre, ombro de ambar, Kadosh vivendo na terra de mamões e bananas mas por dentro inteiro rendilhado, inteiro estamparia persa, imaginando como seria bom deitar-se sobre a almofada de plumas e ter ao lado... bem, Plotino sempre, mas Plotino entre as tâmaras, Plotino entre as coxas quentes da mulher, as perguntas dentro das axilas leitosas, Kadosh ao lado respirando matéria de vida, gosmosa... **(Data do Original: 1/7/1971)** O GRANDE OBSCURO não pode ser tocado antes do tempo. Que mais é preciso fazer para que eu o conheça inteiro? Para que eu possa colocar o dedo e sentir até onde ele se faz víscera e sangue, até onde é cristal, onde exatamente o seu núcleo de sol, onde meu Deus, a coisa se corrompe, que espessura tem ele de bondade ou ódio. Que espessura. Por que não me contento em ser apenas esse que mastiga as tâmaras e sorri para a mulher, a que estiver ao lado, porque de repente as

³¹ Na visão de Plotino, a beleza é identificada com a forma e o intelecto, quando a alma é purificada ela pode se tornar uma com o divino que é fonte de todas as coisas, mas isso não representa a exclusão do corpo. No panorama da antiguidade, o pensamento plotiniano se destacava por condenar os excessos do ascetismo gnóstico, os excessos dos sofrimento infligidos ao corpo pelos mártires cristãos e a violência corpórea, representada nas carnificinas das lutas romanas, neste sentido Plotino representa a valorização do corpo em relação ao espírito.

palavras são eu mesmo, pesadas, turvas, de repente O GRANDE OBSCURO, o REI lá no fundo não se reconhece mais, solta-se a máscara de ouro, procuro cem mil vezes um só rosto, um tempo sou Kadosh, doentio, a língua babosa quer sorver humores, esparrama-se lânguida-espessa sobre um corpo fêmea, diz palavras inúteis, mentirosas, repete amada amada mas sabe que aquela que está ali é apenas o unguento de uma tarde, sabe muito bem que aquela não é amor nem consciência, aquela não é veículo para o mais vida de Kadosh, e ainda ainda demora-se sobre ela, pergunta-lhe se o gozo foi mesmo para ela o melhor de todos, pergunta-lhe depois: gostas de ler?

Ela: não posso, a vista arde,

Ou

Gosto um pouco sim.

Kadosh: o que você gosta de ler?

Ela: agora não me lembro, mas gosto sim.

Sorris. Te enches de brandura. Dialogas em voz baixa contigo mesmo: que importância tem que a mulher não saiba que aqueles que tu amas, existem? Que importância tem, Kadosh, que os outros vivam sem saber, que colecionem coisas, que dêem mais importância ao rabo de jade que pertence ao dragão esticado sobre a mesa do que à tua funda anatomia? E então Kadosh sorri outra vez. Ela sorri também. O pequeno imbecil move-se, um cheiro de jacinto, aroma inteiro alado no corpo da mulher, o pequeno imbecil está pronto outra vez. Kadosh, homem-pergunta, nem sabe responder porque está ali, de lado em cima embaixo ajoelhado inteiro, dentro de alguém que nem sabe o seu nome.

Ela: Por que Kadosh?

Kadosh:

Ela: Por que o teu nome é Kadosh? Kadosh: Gostas?

Ela: Diferente, isso é.

Diferente diverso discordante, OUTRO, luxo de ser assim, buscando a fera, as mãos muito úmidas alisando o pêlo, tudo ao mesmo tempo adusto e verossímil, Kadosh ao mesmo tempo cordeiro tigre corça, nítido diagrama orvalhado de medo, bramoso celerado manso, pudim e pedra, inteiro proeza. Kadosh levanta-se. Se fosse possível achar a coisa alquímica, o segredo para chegar até lá, atravessa as três salas lhe disseram, em três estive, o vestíbulo, a sala dos ministros, o quarto... rastro de ninguém, nenhuma linha de sangue, de púrpura, e o punhal dentro da manga e Plotino aberto ao acaso: o que é então o Todo? The total of which the transcendent is the Source.³² Fonte infinitude, infinitude rugindo, doce morte, aí está onde devo procurar meu eu inteiro, gaivotaprimo, agudez, límpido mergulho sobre eu mesmo, alguém de garras na garganta grita: mergulha, Kadosh, lá embaixo a resposta, aqui vive apenas o teu ser-pergunta, aqui a fanfarronice, o presépio de espuma, colocas as figuras a teu modo, caminhas entre a vaca e o jumento, desinfetas o estábulo, mas tua alma, tua fidelidade, teu grande ser transubstanciado³³ não está aqui. É difícil largares teu corpo de aparência? Ingênuo ferramenta teu pobre corpo, Kadosh. Ai, morte abominável e a um só tempo morte flamante que eu procuro. Aliso minha roupa, preparo-me para a execução dos mil, atravesso portas corredores, brancura das paredes do pátio estalando sobre o rosto, sim sim, vão se lembrar de mim, desse que entrou na CASA DO GRANDE OBSCURO e cumpriu seus rituais, banhou-se de cadáveres, evocou seus medos, seus triunfos, Kadosh

³² Referência a Plotino.

³³ Fenômeno que acarreta a mudança de uma substância em outra. Transformação do pão e do vinho no corpo de cristo no ritual da missa católica.

mulher violada, Kadosh apontando o fuzil, Kadosh ele mesmo mil mãos espalmadas contra a parede, Kadosh ministro e juiz de si mesmo, vinte e um problemas indecifráveis:

- 1) De onde essa agonia febre-fulgor que eu carrego mil vezes cada dia?
- 2) Onde o meu ser primeiro, minha mais íntima assonância, minha intocada palavra?
- 3) E por que é pesado caminhar, como se a perna não fosse para o passo, antes como se fosse para ficar sempre parado e apenas, apenas, e acima de tudo o olhar vigiando?
- 4) E por que não vejo através, mais além daquele que me fala, daquele que me toca, por que não te vejo, CORPO DE DEUS, LÍNGUA DE DEUS, MÃO ESBRASEADA DE DEUS dentro de mim, aí, por que não te vejo?
- 5) E à noite, por que a noite me faz desejar o vôo, lá, mais além, em todos os lados, como se a carne fosse tenra, de pássaro, como se a asa fosse minha desde sempre?
- 6) E por que é preciso lutar CONTIGO, se ao mesmo tempo tenho fome de TI?
- 7) Para TE engolir escorregadio, conhecendo?
- 8) Para que fiques dentro de mim, a boca aberta me sugando?
- 9) Para que eu alimente e sofra a TUA FÚRIA, os TEUS HUMORES?
- 10) E se ficares dentro de mim, aquela que vem sempre não virá?
- 11) Ou se vier vem só para mim e TU te afastas e ocupas outra carcassa?
- 12) E não é ausência ser assim como TU és, apenas luz, e luminoso e candente gritar a cada dia: guardai-vos da lascívia porque meu santuário é sagrado?
- 13) E por que é tão difícil ser justo e amar o outro?
- 14) Outra coisa, outra coisa: já não tomaste nota de todos os meus atos há milênios e me enganas segundo por segundo para que eu te agradeça pensando que sou livre, livre até para cuspir meu ouro?

Grande Incorruptível, as outras sete devo te perguntar frente à frente, mas sinto que **(Data do Original: 6/09/1971)** me enganas, Excelência, sou a um só tempo javali e borboleta, hiena e caracol, te procuro possuído de fúria e de candura, vê se meu nome não está aí no teu muro de pedra, na tua caderneta de cristal ou de couro Old England, procura vamos lá, Kadosh deve perder-se, deve torcer a alma, espancá-la e depois estendê-la nos varais, que tudo fique sem resposta para o corpo vazio de Kadosh, e que ele seja sempre um nada lutando para manter-se em pé, sim, deve estar escrito assim na tua caderneta de cristal ou de couro Old England, umideces a ponta do lápis com a saliva, saliva cintilante a tua, Kadosh deve procurar a palavra, encher um milhão de folhas com letras pequeninas, não deve ser lido nunca, isso é importante, que os manuscritos de Kadosh provoquem nojo se tocados, perpétua cegueira naquela que julgar entender uma só palavra, que os manuscritos de Kadosh não sejam submetidos aos computadores, o olho esverdeado da máquina deve apenas gotejar, a única resposta deve ser: esse não foi tocado pelo Pai, esse é apenas a sombra do homem, o que deve buscar a vida inteira sem jamais encontrar. Tem sido assim, Grande Obscuro, Máscara do Nojo, Cão de Pedra, aqui por dentro apenas a brisa das lembranças, um dia encontrei uma mulher de cabelos escuros, leitosa, as veias pequeninas, translúcidas, o sopro das narinas açucena, romã, deitei-me sobre ela e depois mil se deitaram, estendi a palma das mãos contra a parede enquanto ouvia os ganidos, ódio luta prazer, fiquei aí muitas horas, o corpo colado ao cimento, teso, e a boca murmurava: Kadosh homem-mulher, roubaram a tua alma, tiraram-na dos varais, deram-lhe um corpo, Kadosh homem-mulher-cadela, maldito, sempre que a tua cabeça vazia imaginar a posse de ti mesmo,

mil estarão atrás de ti, mil lobos te invadindo, mil estrias de esperma sangue sobre a coxa o ventre a cabeça, apenas o teu coração continua batendo rosado gordo, apenas o que nomeaste Sentimento continua vivo, e sentes sentes, continuarás por toda eternidade sentindo, maldito Kadosh vou escrever com fogo sobre a tua cabeça que deves apenas sentir e jamais perguntar porque sentes, que se tivesses feito essa, coisa singela, essa de te deitares tranqüilamente sobre aquela de veias pequeninas, DEITAVAS-TE Kadosh, metias furiosamente, e o que é mais importante: ME ESQUECIAS. Porque... EU digo que deve ser assim para o homem: EU não devo estar na cabeça dos homens. EU não devo ser chamado pelos homens. Escuta bem, Kadosh, queres interferir no meu destino? Há milênios procuro me afastar de ti para que em mim surja um novo nome, há milênios procuro a idéia que perdi, não era nada que se parecesse contigo, ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. Por que me procuras, Kadosh, se eu mesmo me procuro? É como se a pedra de repente se pusesse a andar atrás de ti, como se a pedra te segurasse as vestes cada vez que tentasses matar a tua sede numa fonte inesperada, uma fonte esplêndida e absurda de repente num vazio infinito e calcinado. E enrolas no teu pulso a minha roupa e fazes-me voltar e eu ando em luta contigo há milhões de milênios, volto-me e o teu rosto é sempre o mesmo, teu olhar um ninho de perguntas, tua boca um ruído de gonzos e guitarras, nada sei do que esperas de mim, deixa-me em paz para que em mim surja um novo nome, para que a Idéia se incorpore a mim, uma que num átimo vislumbrei, mas escapou-se. Sentir sentir, é isso que o Cão de Pedra me diz, senti sim a carne-coxa da vizinha, o carneiro ensopado com batatas roliças pequeninas, deitei-me sobre o mosaico acetinado das almofadas, engulia licores e pudins e depois defecava, ah sim com muito prazer, mas sempre encontrei em alguma janela de algum sanitário esses vitrais-rosácea, e enquanto defecava, as calças nos joelhos, o azul e o vermelho do vitral ensolarado riscava minha coxa e isso era suficiente para que eu te evocasse e Kadosh começava: eu quem sou? Sou esse que se agacha e solta as tripas ou sou aquele outro que te busca? A mulher do lado de fora respondia: tu és o meu Kadosh, a minha vida, ainda que soltes as tripas. E ria, ria. Quanto fervor, quanta ternura desperdiças, Grande Obscuro, fervor, todo suco de mim, uma noite eu lia sobre as estruturas políticas, o corno das ditaduras no ventre dos humildes, a anatomia intrincada dos homens do Poder e pensei que uma palavra devia chegar aos homens, que era inútil ficar olhando para cima e para baixo te buscando e então sentei-me e escrevi durante dez noites a palavra amor, cem mil páginas, cem mil, coloquei o calhamaço num caixote com rodinhas, postei-me numa esquina e a todo aquele que passava eu entregava uma folha e dizia Amor Amén. Cão de Pedra, como a cidade riu. As mulheres desabotoavam a blusa à minha frente e gritavam: Vem, amor, Kadosh. Os homens cuspiam na minha cara: vai arriando as calças amor amor. Corri, quebrei os tornozelos, vivi noventa dias no caixote de rodinhas, o traseiro em brasa sobre o calhamaço amor amor. Que nojo. Que vergonha. **(Data do Original: 22/09/1971)** E sobre tudo Excelência, o pânico de cada dia, os nós se fechando diante de mim, o estupor me tomando, olha aqui Cão de Pedra, abri dois mil livros, a ponta do dedo descarnava, folha por folha, minúcias de arrepiar, uma: veste-te de branco, ajoelha-te sobre um pano de alvura singular, acende os círios, vê, para conseguir tudo isso ia de casa em casa, pedia pano, círios, e primeiro um cão me trincava os joelhos, depois a dona da casa guinchava lá de dentro: quê? quê? que pano? que círio? Difícil de explicar, ia dizendo aos borbotões que essas coisas senhora são para fazer uma limpeza na minha alma devo começar por aí não sei se a senhora entende mas o branco é demais importante para começar as orações e acendendo as

velas fica visível para a Excelência que sou eu mesmo que me acendo, matéria de amor etc. etc. A maioria revirava os olhos, torcia a boca, umas coçavam os cotovelos, a cintura, diziam: homem, se queres comida eu entendo mas não tenho, o resto é confusão, despacha-te. Às vezes davam-me panos pretos, ou alaranjados ou com listas ou vermelho com florzinhas, nunca o branco, Excelência, e como último recurso para conseguir os círios eu entrava numa loja aos solavancos, o olho girassol e gritava: duas velas por favor, a mãe agoniza, em nome do vosso nosso Deus duas velas para as duas mãos de mamãe. E saía como o raio, como o cão danado, como Tu mesmo que te evolais quando Te procuro, aí Sacrossanto por que me enganaste repetindo: hic est filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui?³⁴ Nudez e pobreza, humildade e mortificação, muito bem, Grande Obscuro, e alegria, é o que dizem os textos, humilde e mortificado tenho sido, mas alegre, mas alegre como posso? Se continuas a dar voltas à minha frente, estou quase chegando e já não estás e de repente te ouço, bramindo: mata o rei, Kadosh, o inteiro de carne e de pergunta, pára de andar atrás de mim como um filho imbecil. Como queres que eu não pergunte se tudo se faz pergunta? Como queres o meu ser humilde e mortificado se antes, muito antes do meu reconhecimento em humildade e mortificação, Tu mesmo e os outros me obrigam a ser humilde e mortificado? Como queres que eu me proponha ser alguma coisa se a Tua voracidade Tua garganta de fogo já engoliu o melhor de mim e cuspiu as escórias, um amontoado de vazios, um nada vidrilhado, um broche de rameira diante de Ti, dentro de mim? E as gentes, Máscara do Nojo, como pensas que é possível viver entre as gentes e Te esquecer? O som sempre rugido da garganta, as mãos sempre fechadas, se pedes com brandura no meio da noite que te indiquem o caminho roubam-te tudo, te assaltam, e se não pedes te perseguem, se ficas parado te empurram mais para frente, pensas que vais a caminho da água, que todos vão, que mais adiante refrescarás menos os pés e ali não há nada, apenas se comprimem um instante, bocejam, grunhem, olham ao redor, depois saem em disparada. Andei no meio desses loucos, fiz um manto dos retalhos que me deram, alguns livros embaixo do braço, e se via alguém mais louco do que os outros, mais aflito, abria um dos livros ao acaso, depois deixava o vento virar as folhas e aguardava. O vento parou, eis o recado para o outro: sê fiel a ti mesmo e um dia serás livre. Prendem-me. Uma série de perguntas: qual é teu nome? Kadosh. Qa o quê? Kadosh. Kadosh de quê? Isso já é bem difícil. Digo: sempre fui só Kadosh. Profissão. Não tenho não senhor, só procuro e penso. Procura e pensa o quê? Procuro uma maneira sábia de me pensar. Fora com ele, é louco, não é da nossa alçada, que se afaste da cidade, que não importune os cidadãos. **(Data do Original: 23/09/1971)** Sou quase sempre esse, matéria de vileza e confusão para os outros, para os Teus olhos um nada que te persegue, um nada que se agarra às tuas babas, e como é difícil te perseguir, nem o rasto, nem a estria brilhante (aquela que os caracóis deixam depois da chuva) eu vejo, pois é pois é, seria fácil para o teu inteiro gosma e fereza, o teu inteiro amoldável, me dar umas pequeninas alegrias e te mostrares um dia Grande Caracol baboso aguado brilhante, te mostrares um dia intimidade, vê Cão de Pedra, agora não sei, fui íntimo para um uma ou dois, nem me lembro, e a princípio como me trataram bem, cuidado na fala, langor no olhar, a minha palavra era véu dourado que pouco a pouco pousava, translúcido, luminosidade delicada, eu Kadosh falava e o espaço era pérola, leite fresco, pistilo, um ou três relinchos para aquecer ainda mais tanta mornura, sorriam, lábio

³⁴ Este é o meu Filho muito amado, no qual pus todo o meu enlevo (Mt. 17,5). A frase é dita pelo próprio Deus pai, numa nuvem, revelando a figura de Cristo para os apóstolos como efetivamente a do Messias.

frouxo encantado, gula de me possuir inteiro, se era mulher ela me dizia isso mesmo gula de te possuir inteiro, Kadosh, se era homem também, aí eu me escondia, dias e dias sobre Plotino, outros dias apenas flutuava sobre o verde dos parques, de longe me seguiam, eu de névoa transfixado, melindre dissolvência, Kadosh O Inteiro Desejado. Uma noite chamei o um uma ou dois, não me lembro, e dividido e frágil me contei, que eu também sofria tibieza e sombra, que nem tudo era ramalhete e graça, que eu Kadosh esperava que o Grande Obscuro de repente me suspendesse pela gola e me abrigasse e que os humanos meus irmãos me soubessem descolorido e sumário etc. etc. Pois bem, Cão de Pedra, uma única noite bastou para que esse um uma ou dois abrisse sem cerimônia meus armários, tomasse meus licores, comesse minhas tâmaras, emporcalhasse meu vestibulo minhas tapeçarias, colocasse o gordo traseiro suado nas minhas cadeiras de mogno e marfim e depois trotando em minha direção esse um uma ou dois apalpava meu sexo, resfolegava, fartava-se de mim, e eu inteiro surpresa, degradado e doce lhe dizia: ainda me vês Kadosh-melindre dissolvência-véu dourado? Um ronco, um som pastoso, um borbulhar de víscera. **(Data do Original: 26/09/1971)** E assim podeis notar que this town is full of nobles here and there, que apenas eu caminho pela casa sem ter certeza de nada, vasculho os cantos, demoro-me sob os arcos, farejo os buracos, que o há muito tempo ando querendo usar o punhal contra mim mesmo, pegar esse rosado intenso que se agita quando amas além de uma certa medida e colocá-lo sobre a mesa frente a frente: coração de Kadosh, soturno e tumultuado, que percurso é o teu, que nome dás às coisas, que asa-coisa te faz mais manso, mais viscoso? És tu que procuras o Sem-nome, o Mudo Sempre, o Tríplice Acrobata? Grande pena de ti, de mim também porque és meu mas não cabes em mim, e porque é tão necessário que eu te coloque dentro de outro peito, de um que seja extremo e descampado e livre, e não dentro do meu, porque até agora persigo a quem não vejo, persigo apenas a idéia que tenho de um grande perseguido e suspeito que ele pode estar em cada canto, que ele por alguma razão, em algum momento será submisso a Um Instante, e eu devo estar lá quando esse tempo solitário e ardente se fizer, tempo de mim colado ao Sem-Nome, tempo torvelinho. Coração de Kadosh, às vezes digo a esse perseguido que não sei: se fosses todo perfeito eu não seria indigno de ti, se fosses equilíbrio, esplêndida balança, há muito tempo que seríamos um etc. etc. Lamúrias. Basta. Indecências. Devo voltar ao de cada dia, nabos cenouras beterrabas, os ministros depois da festa, arrotos caganeiras, a missão especial foi adiada, até quando devo conviver com tantos? O da Agricultura me pergunta: devo plantar cana ou bocas de leão ou tílias ou goiabas australianas, ou caneleiras ou cerejas das Antilhas? E eu, Kadosh, devo dizer ao povo que a educação é o berço? Devo dar cama ao indigente, ao louco, e afixar normas de bem procriar? Que direção queres dar ao teu governo, Kadosh? Devemos dizer que és manso ou atrabiliário? Que procuras um possível contorno, um alguém dissimulado, astuto, um corpo sem carne, que vives te queixando do Sem-Nome, ou queres dar a impressão de guerreiro indomável, de homem como alguns, sólido objetivo consoante? Que lês Plotino ou Lady Chatterley?³⁵ Por falar nisso está aí a última das tuas. Trouxe o filho. Tem cabelos vermelhos e é babão. Deixamo-la no vestibulo algumas horas ou queres a pontapés os dois prá fora? Kadosh, os cofres esvaziam-se, o

³⁵ *O Amante de Lady Chatterley* (1928) de D.H. Lawrence, narra a história do casal Constance, uma mulher avançada para sua época e Clifford, um oficial inglês que se tornou paralisado lutando na primeira guerra mundial. Constance acaba se relacionando com o guarda-caça de Clifford, Oliver Mellors, que mora numa cabana na propriedade do casal. A narrativa de Lawrence foi muito condenada pelas passagens sexuais que narra, criando polêmica na época.

ouro vai sendo distribuído conforme ordenaste, a praça é um mar de gente, vou abrir a janela e verás com o teu olho que afora o Grande Obscuro nada vê, mas que talvez veja num átimo de lucidez o erro de dar bens a quem não os tem. Fecha tudo por favor, que me deixem sozinho, filhos fulanas pobreza dos justos, olha planta cana sim, melado algazarra, é bom a língua doce, o resto pra mais tarde, aí vida que não consigo a sós, ah, ia esquecendo, manda entrar o mago porta adentro, que traga círios, pano branco, incenso, duas ou três pedras pretas para reabsorver o prana³⁶ que se foi com a tua verborragia. **(Data do Original: 28/09/1971)** Polvo. Povo. As gentes. E a cada minuto, esse que É, o Tempo, estertorando, vigio, olho de sapo aberto, tempo escorrendo, bocarra, lava descendo a dourada colina, e aqui por dentro, dentro de Kadosh, o sonho envelhecendo, veni creator spiritus³⁷, ninguém mais atento do que eu, ninguém mais repasto para a tua santa goela, guerra santa contigo de manhã à noite e a madrugada inteira, a testa empapada, (nobreza que me resta) se não queres que eu lute contigo corta-me a cabeça, que grande burrada fizeste quando me pensaste, se não querias contínuo chamamento, se querias viver pairando sobre os teus verdes e azuis, por que inventaste Kadosh, perseguidor-coragem, insônia sob os teus pés, desvario ao redor de ti? E agora que me sabes não me queres? Te pareces à mulher a quem damos tudo, vigor dos vinte, dinheiro dos quarenta, cornomansice prudente dos cinquenta, e que depois choraminga frente ao espelho querendo tudo de volta, tudo outra vez, mas com outro, um outro juvenzinho, sei muito bem que de repente te mostrarás àquele que jejua nojento e amarelo na quarta-feira, ao outro que sobe os mil degraus na sexta e chega lá em cima verdolengo, as rótulas raspadas. Velha tia tu és, Cadela de Pedra, queres apenas a visita dos fins de semana, o bolo de mandioca no guardanapo rendado, o licor violeta na garrafa seiscentista, duas ou três lamúrias remelentas, sim sim tia, sinto falta de ti diz o sobrinho magro, mas sei que tens muitos afazeres e se ganhaste o nobel não é justo te perturbar, tia marocas, sei, aí ficas com pena, um ou dois lança-chamas no peito do coitado, um êxtase rapidíssimo, e o magro se vai aceso, trêmulo, mais trinta anos agoniza, e só te percebe outra vez nessa hora, quando te mostras flamejante, quatro ou cinco palavras amanteigadas e nobres, mais ou menos assim: vem, filho, compartilha o meu reino etc. etc. Alguma vez disseste que vomitavas os mornos? E é mornidão por acaso esse Kadosh-mergulho que te persegue? Por que me vomitas a cada dia? Morno não sou, ainda que a tua sagrada garganta seja inteira os - 50 do Himalaia ainda assim eu te queimaria um pouco se passasse por ela, um arrepio ao menos, e dirias: asaharpejo-flama de Kadosh passou por mim. Ainda ainda, dirias, sinistro Kadosh que não me deixa gozar o sonho eternidade e esquecer e esquecer.

(Sem Data do Original) (Entra Karaxim, o mago)

Karaxim: O Jesus Christ and good Saint Benedict Protect this house from all that may afflict.

³⁶ Para o Vedanta, principal filosofia espiritual hindu, o prana é a energia vital que flui por todos os corpos do universo e que faz com que a vida possa existir.

³⁷ Um dos hinos mais utilizados da igreja católica, o “Veni Creator Spiritus” é atribuído a Rabanus Morus (776-856), a primeira estrofe é:

Vinde, Espírito Criador,
visitai as almas dos Vossos,
enchei de graça celestial,
os corações que criastes.

Kadosh: its ok with Chaucer³⁸, but my soul, my soul... Karaxim: do you know why?

Kadosh: no.

Karaxim: you ask too much.

Kadosh: ando me devorando.

Karaxim: (voz baixa) Perder a memória, entendes? É a primeira coisa.

Kadosh: olhar pela primeira vez? Como se nunca

Karaxim: (interrompendo): No primeiro instante é isso. De
pois não é mais.

Kadosh: como queres, Karaxim, que eu inteiro me consuma?

800° Celsius, é isso?

Karaxim: que tudo morra dentro de ti, Kadosh, que tudo morra dentro de ti, Kadosh, e tudo se desgaste, que ames além do permissível e sofras como ninguém, e só depois, Kadosh, muito mais tarde, dentro de ti O GRANDE ROSTO VIVO, que tudo morra dentro de ti, Kadosh, e que tudo se faça e tudo se desgaste, que ames além do permissível e sofras como ninguém, e só depois, Kadosh, muito mais tarde, dentro de ti O GRANDE ROSTO VIVO. **(Data do Original: 25/11/1971)** QUE TUDO MORRA DENTRO DE TI, KADOSH, E QUE TUDO SE FAÇA E TUDO SE DESGASTE. AAAAAAmmmmméééénnnnn.³⁹ Irresistível Kadosh, hóspede do tempo, araucária sobre a tua afilada cabeça de criança, sombra ponteaguda sobre o muro, eras ou não íntegro quando o teu olho dardejava assim, olhavas para cima e lá o teu Deus, Deus coisa esgarçada, coisa enorme que a tua cabeça ponteaguda não sabia dar forma, coisa de repente toda escura, negra como um buraco debaixo das águas e de repente toda branca como um furo na nuvem. Irresistível Kadosh, garganta-vida, expelindo o teu sopro, uma tarde debaixo da araucária ou da paineira, nem sabes, ou debaixo daquela outra de flor violácea, olhavas entre o torcido dos ramos, um branco-diamante-omo⁴⁰ ó ó te cegava, então expelias tua máxima vontade a golfadas assim uffff uffff, as bochechas cresciam, eras todo cosido vermelhão interrogando esse além de toda pluma algodão ó ó, cosido interrogavas erudito:

É tempo de mim esse tempo agora,
Quando sopro no instante uffff uffff?
Tempo de mim até quando?
E tu me vês, Obscura Cara?

Vês a esse cosido vermelhão que pergunta se estás aí, se vais ou não vais mexer um dedo para que ele seja inteiro teu, ou inteiro gosma esbranquiçada rastejando sem memória, sem olho para te espiar? Escuta aqui: eu, Kadosh,

Sou melhor e mais forte,
Do que o resto que vês por aí.

Então me toma. Teia que tu és, me prende. Teia que serás sempre, me devora. Assimila meus humores de ouro, aproveita-te de mim **(Data do Original: 8/01/1972)** porque o

³⁸ Geoffrey Chaucer (1343-1400), escritor, filósofo e diplomata, é autor dos *The Canterbury Tales*, principal obra medieval em língua inglesa.

³⁹ O motivo da morte simbólica é uma constante nos rituais de iniciação, morre-se para nascer de novo, representando um modo de acesso ao sagrado.

⁴⁰ A referência é ao sabão em pó da marca Unilever.

queixoso, o reticente, o sibilino Kadosh anda singrando... ó não, não os mares, antes fosse, singrando o nó do tempo, dura espiral, memento, quanto mais avanço menos me percebo, entro pela vagina dentata, áspera colisão, meu ser inteiro de sigilo e medo NÃO PERTENCE, é isso, não sou nem isso nem aquilo, escuro estranhamento, olho os homens braços, pernas tronco cabeça e neles não me vejo, ai, agora me lembro, que esforço para pertencer... que esforço... há anos atrás te debruçaste no muro, do lado de lá a vizinha, a mulher carne-coxa fazia... ah sim, estendia as anáguas no varal, te lembraste de quem? de Lorca fantasia, el almidon de su enagua me sonaba en el oído⁴¹, vizinha sozinha de manhã avezinha e o pequeno imbecil cresceu novamente, no meio das coxas sim, mas por trás, tomar a vizinha-avezinha por trás assim mesmo como ela está, estendendo anágua-almiscar, anágua sonho de uma noite de verão, agora manhã, manhã Lorca fantasia, tomar a vizinha e vará-la assim entre os varais, vezenquando seria bom, seria bom daqui a pouco logo mais, talvez sempre. Sempre? Ó não Kadosh, isso te sufocaria, o pequeno imbecil virava tripa, ó não Kadosh, não aguentarias, mas se de repente eu fico como toda gente não é bom? Diriam: Kadosh casou-se, está bem, a mulher do lado, do lado do muro, isso mesmo a vizinha, incrível como se conhece pouco as pessoas, sim sim, deve-se dar tempo ao tempo sim sim o futuro a Deus pertence, depois da tempestade a bonança etc. etc. Então disseste apenas altissonante, cristalino, louco: Vamos heim? prá onde? a mulher carne-coxa disse rindo. Pra onde quiseses disse Kadosh e o siroco varreu-lhe as entranhas, meu Deus, ela dirá prá igreja. Aí a mulher, olhar vidrado em Kadosh, gesto torniquete na última peça do balde, blusa de rendinhas, tudo crespo confuso aguado, mulher imediatamente à frente: prá igreja, Kadosh, se quiseses. Rosto quadrado mas jovem da mulher carne-coxa, boca de bons dentes branco enfileirado, olho preto enorme, cílio espesso, e as tetas meu Pai, o que se poderia dizer das tetas? Maçãs pombinhas duas duras laranjas dois doces limõezinhos duas bolas de tênis, um momento...dois ninhos com dois biquinhos duas loucuras famintas, duas dois frascos arredondados e lá dentro unguento, duas aragens, à direita à esquerda, e eu sobre a areia do deserto, eu sobre a pedra dura do muro, eu colosso e cego, colosso, até o umbigo, cego procurando saída, ah ai impossível tudo isso e a manhã acetinada cheirando maravilha, ela agora inteira debruçada mais pra cá do que prá lá e as hortênsias um pouco mais adiante, os mamoeiros, e as gaivo..., não não, as andorinhas, o cabelo da mulher carne-coxa sumo suor solvência sobre o meu ombro, agora ela diz que vai passar para o lado de cá, some um instante, volta com o banquinho redondo, sobe no banquinho, estica a perna, e a coxa imensa clara oleosa já está entre as minhas mãos, minha mão côncava vai e vem na quentura da coisa, o pelo molhado, ai sorvedouro, e ali mesmo no muro esfrego a água-viva rosada, tudo doce empapado, compota, estremeço estremeço, a ponta do meu queixo no gordo do sargaço, ai de mim Kadosh roçando e daqui a pouco entrando (não na vagina dentata lá de cima, porta de herói, iniciação, estrada) apenas na vagina sumária da vizinha. **(Data do Original: 10/01/1972) PERTENCER. SER PARTE DE. CABER.** Nenhuma anêmona estriada, nem reluzente majestade, nada de palavras sutis, o ser, a forma, ductilidade, substância, Kadosh incorpora-se, toma corpo no todo, agrega-se, Kadosh corpo presente na cosmurgia, cose-se, faz parte, colabora, corrobora, o espírito corroído coexistindo com a mulher-carne-coxa, ela passeia seus pés no tapete chinês, arranca os gobelins da parede e se aquece, coscosea se Kadosh lhe oferece trufas trutas, e o criado de olho nostálgico entrando e saindo com as pratarias: deve estar a morrer nosso senhor Kadosh, está a

⁴¹ “A goma de suas anáguas ressoava nos meus ouvidos”. O verso está no poema *A casada infiel*, do *Romanceiro Gitano*, de Federico García Lorca (1898-1936).

pagar algum pecado, ou simplesmente talvez algum dia fez promessa ao Bom Jesus dos Passos, ou é caridade, é sempre assim com casa afastada da cidade, a vizinhança ruim, imagine, a vizinha, meu Deus a vizinha, pois é o que eu te digo, a vizinha, desgostou-se nosso senhor Kadosh, alguma lhe fizeram, como era bom quando andava de lá pra cá nas manhãs e nas tardes sozinho com seus livros, de vez em quando parava e repetia: pertencer, ser parte de, caber, isso não se sabe, é o que eu te digo. Juliano, tu e tuas flores, não haverá mais orquídeas e tu Dorotéia com tuas comidas podes começar o teu filé com fritas pois corto o meu se a vizinha distingue o faisão das minhas bolas, corto o meu se a mortadela não entra porta adentro e o miolo das alcachofras porta a fora, corto o meu

Dorotéia (cozinheira): com o perdão da expressão a mãe já me dizia (voz baixa) um par de pentelho tem mais força que uma junta de boi.

Juliano (jardineiro): cruz, Dorotéia, disseste uma verdade

Dorotéia: a sabedoria dos antigos

Juliano: mãe sabe tudo.

Dorotéia: mãe é mãe.

Filho de Dorotéia (passando pela janela frente à cozinha):

mãããae éééé sóóó uuummmaaa.

Dorotéia: não grita menino.

Juliano: incrível.. a vizinha.

Criado de olho nostálgico (mordomo): E o que vem a ser pertencer, ser parte de, caber?

Dorotéia: quem é que sabe

Juliano: caber é isso: (pega dois tomates, olha ao redor.

Acha) cabeu.

Dorotéia: tira os tomates daí, Juliano, aí tem molho de alcaparra.

Juliano: porra, Dorotéia, desculpa.

mordomo: caber... pertencer...

Juliano: pertencer é quando a coisa é tua.

Dorotéia: que coisa?

Juliano: se tu tens casa... tens registro... é tua, te pertence.

Dorotéia: eu tenho registro e graças a Deus não pertenço a ninguém.

mordomo: falamos de bens imóveis, Dorotéia.

Dorotéia: e eu o que sou?

Juliano: móvel móvel

mordomo: pertencer... caber...

Dorotéia: e sabe-se lá se o nosso senhor Kadosh falava do móvel ou do imóvel

mordomo: verdade, isso da diferença é importante *Juliano*: ou tens uma casa ou não a tens.

Dorotéia: se não tens casa, aluga.

Juliano: e tens dinheiro?

Dorotéia: meu dinheiro sim que me pertence.

Juliano: taí, é isso. Pertencer, caber, é tudo que pertence, tudo que cabe, tu Dorotéia não pertences, então, e eu pertenço e cabo, olha que cabo muito bem em quem me pertence, ora, pertencer caber, viste os tomates, pois não caberam? e cabe-se

onde se quiser ora se se cabe, digo-te eu que não há coisa onde não se caba, lembras-te do Bertoldo? pois então menina, não cabeu ele no caixão? e de minuto em minuto inchava, verdade que tudo cresceu de um jeito que nunca vi, mas no fim da tarde não cabeu? Então, e tem mais: cabendo não há problema, o filho que cabe na barriga, o ovo que cabe na galinha

Dorotéia: credo Juliano

Juliano: e tudo que cabe nesse mundo de Deus, tu olhas assim pensas pronto não cabe, aperta espreme amassa torce e de repente cabeu, pois o Bertoldo, Dorotéia, não fazia caber navios nas garrafas verdes de groselha? E a outra, Dorotéia, aquela rombuda, te lembras das melancias que levava na cesta e como ela mesma cabeu na cisterna quando caiu dentro dela? E o que cabe nos vasos aqui da casa, os tufos de dalias, os crisântemos, os maços de hortênsias, e tem mais, quatro caberam de uma vez na barriga da prima da mulher, olha a tua barriga, Dorotéia, achas que aí cabe quatro?

Dorotéia: cruzes, Juliano, e saíram?

Juliano: é outra estória. Foi duro. Mas que cabeu, cabeu.

(Data do Original: 13/01/1971) Espinhaço de fogo sobre o dorso, esse que me incendeia é que me tem? Quem me incendeia, Cara Cavada? E me pões fogo em todos os lados, sou isto e aquilo, não sou isto nem nada, em nenhum lugar estou, dentro das águas sou esse que nado à superfície, quero sol na cara, espio o la de fora, guloso, arquejante, e dentro das águas o ventre raspando a areia procuro, de repente um impulso rápido vertical, pulo fora, estou nos ares, algum tempo me esqueço, digo que estar aqui me parece melhor que o estar ali, vou sorvendo, engolindo o teu sumo, óóóóó que tanta maravilha me deu Cara Cavada, como foi bom ter esquecido as guelras, enche os pulmões, depois a terra, de manhã o mamão, a laranjada, o bule de prata, a bata branca e o matiz engenhoso dos bordados, o meu vitral malva e aniz decompondo-se sobre a mesa óóóóó como sou feliz, Kadosh homem-feliz, o Grande Obscuro lhe deu trégua, o Grande-Olho deve estar dardejando um remoto infeliz, alguém que não conheço tem o peito fervendo de azorragues, neste instante em que Kadosh deglute suas delícias alguém que não conheço (ou talvez ele mesmo Kadosh em outro espaço-tempo) espuma e pergunta, rodeia-se de estranheza, chora sobre todas as memórias, abre Plotino e arqueia sobre o papel-pluma, palavra petrificada Forma-Ideal Princípio-Racional, Magnanimidade, e de repente a bofetada: "não, a verdadeira, felicidade não é vaga e fluida: é um estado inalterável". Pouco tempo, Cara Cavada, muito pouco tempo me dás, ainda estou na metade da fatia, nem toquei na laranjada, não, desta vez não cederei, agora tenho tudo, casa, fonte de pedra no pátio, petúnias no jardim, colossais arcadas, ovalados vitrais, gazelas garças gangorras, só não tenho gôndolas, mas tenho rio rochedo cascata e tenho mulher, Cara Cavada, mulher que ainda dorme, tem dormido muito, dorme demais se a sério me pergunto... Não perguntes, Kadosh, tua mulher carne-coxa é um existir à parte, é só uma coisa roliça que também caminha, uma coisa-crepe que nas noites te envolve uma coisa-mucosa que sempre te agradece... uma... uma coisa que te faz fazer parte de alguma outra coisa... Kadosh, fazes parte? Pertences? Cebes? Cebes agora que és homem casado? Teus amigos interrompem teu monólogo-pergunta de várias horas quando te sentas no sofá de seda depois de um faisão com ameixa e salsa-crespa? Interrompem? Tomam parte, acrescentando às tuas perguntas outras tantas, e te sentes porisso enriquecido? Ou és alguém... que incomoda durante os licores falando de um outro sem nome, de uma luta entre dois ninguéns, um, tu mesmo,

Kadosh soturno delirante, inapreensível, outro esse alguém imoldável, centro de um círculo que apenas tu desenhaste, círculo de uma folha gigantesca que desdobras, e levantam-se sonolentos, dizem onde? onde? ah sim, esse centro rubro, muito bem Kadosh, esse então é aquele de que falas, muito bem, está muito bem feito, e onde arranjaste o compasso-gigante para uma circunferência tão perfeita, ah, aqui está a cara e o corpo de um tigre em cortes transversais, muito bem, então te interessas pela anatomia espantosa das feras? **(Data do Original 22/01/1972)** Ai Grande Corpo Rajado, inteiro lunular no lúcido salto lúpulo desiderato (que bonito que és lúpulo desiderato) desidério desejo quero teu brilho teu pelo, fulgor sob tuas patas, sobre sob, passas inteiro penumbra quando queres, inteiro solar se me quiseses, ando pensando porque não me carregas no teu dorso, roteiro-um só-rugido-fogoso, caminharemos os dois tão delicados, tão assassinos, bocarra aquosa, lambidona, língua lavada entre os nossos caninos, e vamos os dois rasgando os fragilíssimos que encontrarmos, esses montados sobre duas pernas, esses que acreditam que tu, Corpo Rajado, és um sopro do alto, que és brisa, que passeias no teu verdolengo paraíso espiando primeiro as ameixeiras, depois rememorando o coito assustado de um instante sob a macieira, coito-pecado dos dois, coito-Adão Eva sim, e teu dedo em riste, coito que já sabias, que desde sempre soubeste o que seria, ai fragilíssimos esses sobre duas pernas montados, vamos, o passeio é longo, passeio-voragem, visceroso, os homens são muitos mas a carne de todos não nos basta, nada que nos estufe a barriga, é preciso devorar milhares para que um dia percebas, GRANDE CORPO RAJADO, que a tua garra apenas dois milímetros mais navalha, que a tua língua um quase nada mais crua e mais sedenta, escuma no teu de dentro agarrada, que... olhas em torno e o teu rosto não reflete assombro, apenas BUSCA, PROCURA, mais um, milhares, milhares desses fragilíssimos sobre duas pernas montados, e cresces pouco a pouco, estás crescendo, não deixarás de crescer, nunca estarás crescido, és o TEMPO QUE É SEMPRE, TEMPO-CADELA, coisa que não se vê, coisa que É sem nunca ser tocada, coisa que É e jamais refletida, coisa que É e jamais foi olhada, coisa que o outro sabe que está aí pulsando, viva, ronda, Cão vultívogo, e agora examino tua tríplice goela, tríplices canais rubro-intenso estufados, trina onipotencia, hap! hap! hap! e aqui tudo é lustroso, imperecível, novo. Corpo Rajado, se pudesses pensar me ouvirias dizendo tudo o que te digo e dirias: Facúndia! Embebida Eloquência! Aos olhos de Kadosh sou auriflama, aos olhos de Kadosh minha goela é lambrim, Kadosh-Beliz pensando que me engana. Lamúria do que não se vê, mas eu sim te vejo, Tríplice-Acrobata, eu sim te vejo, Lúteo-Rajado, e enquanto espreitas para o salto perfeito eu ando no teu rasto, piso sobre o teu passo, incendeio-me, às vezes sei que me sabes e me procuras exibindo as presas e...

Então te interessas pela anatomia espantosa das feras? *Kadosh*: muito sim.

amigo de Kadosh: por quê?

mulher de Kadosh: eu se visse uma não agüentaria.

mulher amiga da mulher de Kadosh: eu nem precisava ver, só de pensar... (risos)

amigo de Kadosh: ... então... por quê?

Kadosh: são... bem... são diferentes de nós, não?

amigo de Kadosh: hunhun

Kadosh: imprevisíveis também e ... sozinhas... ilhadas. *amigo de Kadosh*: hunhun

Kadosh: vê bem: difícil saber se o mais fundo da fera é

ardiloso ou se ela inteira é apenas agonia raivosa de

não ser outra coisa a não ser armadilha para o outro e

amigo de Kadosh: como é mesmo?

*Kadosh: difícil saber se ela aceita o que é, sabes, um intenso
fremir para todo o sempre deve cansar, é assim como
se você*

amigo de Kadosh: como se você

Kadosh: como se você tivesse que odiar o que não conhece.

mulher de Kadosh: graças a Deus eu não odeio ninguém.

*amiga da mulher de Kadosh: às vezes eu tenho um odiozinho mas
passa.*

amigo de Kadosh: como se eu tivesse que odiar alguém...

*Kadosh: alguém não. Uma sombra, um rasto, uma ronda, um
espaço*

amigo de Kadosh: ronda feita por quem? espaço de quem?

Kadosh: odiar a COISA SEM NOME. Para sempre.

*amigo de Kadosh: sabes, Kadosh, às vezes há em ti alguma coisa
que eu gostaria de tocar, uma coisa que eu vejo no teu olho e que parece
impossível dizer o que é, espera... uma coisa em algumas noites escassa, rasa,
apenas um pouco de gosma dentro de um prato e outras noites lodosa... sabes...
mais corporificada e*

Escassa, rasa, gosma dentro de um prato, também lodosa e quase corporificada, então é verdade, Cão de Pedra, Cara Cavada, alguma coisa reflui de ti para mim, um repulsivo espaço onde nos fazemos teia, vínculo, um aéreo e noturno aprendizado de ti para mim, de mim para o teu todo infinitas vezes refulgente-baço, então é verdade que é possível encurtar esse traçado, que não tem sido em vão a palma do meu pé sobre o teu passo... que não tem sido em vão

(Data do Original: 29/01/1972) *Amigo de Kadosh: ... olha, penso que seria melhor dizer que é uma coisa que ainda está para se corporificar, quem sabe se é isso, talvez substância que antecede uma discreta matéria, te olho e ora vejamos pois é quem sabe, Kadosh, é isso: efervescência, tempo de alguns segundos antes do rugido, é isso que vejo no teu olho.*

*mulher de Kadosh (para a amiga): Vamos até o terraço, cara,
quando os homens falam de negócios*

amiga da mulher de Kadosh: ... nunca se cansam. Efervescência, rugidos, você pensa em painéis, em tigres, e não é nada disso.

Kadosh (no de dentro): prontidão presteza salto afilada aspe- reza

amigo de Kadosh: _____, _____, _____, _____, _____, ... _____? _____?

Kadosh (no de dentro): eu, Kadosh, seria a alma da vida do deus? A alma de Kadosh sabe que pode sentir a beleza mas que não poderá senti-la enquanto permanecer ESSE VIVO Corpo Kadosh, então Cara Cavada deve ter a vida viva que a alma de Kadosh almeja, Kadosh é sombra da vida de Cara Cavada, mas se de repente:

Kadosh descobre um atalho
Corta o caminho por onde
Passará o Trílice-Acrobata
Chega no Tempo Fundamental

Antes do passo desse OUTRO

isso sim, Máscara do Nojo, eriçaria teu dorso, Kadosh petrificado à tua frente, existindo antes que a ponta da tua garra concretize um tempo, apesar de que

O que seria de Kadosh

Existindo Antes?

ANTES DA COISA QUE NUNCA EXISTIU

amigo de Kadosh: Talvez a vida não te baste, essa vida concreta, lá dentro um inaudível qualquer que precisas corporificar, sei lá, um vagido, um guíncho, Deus nos livre desse que pressinto, quero dizer o rugido, a meu ver seria melhor um relincho, certamente, Kadosh, esse teu casto amor fechado (que a tua mulher não nos ouça) te faz arder, tua natureza é gulosa, tua mulher pode ter o peito empombado, mas, tua mulher

Kadosh: o todo leitoso

amigo de Kadosh: a coxa cornalina, olha, a verdade é que nunca me ouves quando falo, essas preciosidades e muitas mais guardo-as para mim, tenho uma obra vasta mas só depois de minha morte tu e os outros me hão de ler, ali estarás inteiro, direi coisas que ao vivo não te poderia dizer, quero dizer, de viva voz nunca poderia, porque no fundo, Kadosh, não te aborreças, és um glutão da vida, babas se vês um faisão, um ventre amanteigado (falo de mulher) te deixa enlouquecido, não te aborreças se na minha obra fizer menção do que no teu olho visualizo, amas os homens também, pensas que não sei de todo teu amor pela beleza? E é sobre isso que gostaria de falar, da beleza de alguém que nunca viste, delgado, nádega discreta, torso de escol, penugem dourada sobre a coxa, boca polpa desenhada, e que cabeça meu Deus, que!!!, (perdoa o salto) e nunca foi tocado, estuda filosofia e letras, é todo caça

Kadosh (no de dentro): a COISA QUE NUNCA EXISTIU, o todo leitoso, que grande gozo, Cão de Pedra, seres a minha caça, eu estar ali antes de ti, todo profundeza, plúmbeo, preexistindo sedento e condensado, eu Kadosh nesse Tempo Sintético, junção de todos os outros tempos, ali

amigo de Kadosh: e pude ver (não que eu houvesse tocado no !!!, meu Deus) que é todo róseo, intumescido ainda que em repouso, e os pelos perfeitamente bem distribuídos, e os dois redondos de baixo muito bem ajustados, e ainda mais (perdoa o salto) que dentes, que belíssima arcada, tem vinte anos, a pele é tudo o que quiseses, um pouco de mouro, acredita em mim, Kadosh, ele é caça exemplar para Kadosh exímio caçador. Tem mais, caro, caríssimo Kadosh

(Data do Original: 31/01/1972) *Kadosh (no de dentro):* eu, exímio caçador, ali, onde nunca estiveste. Não serei feliz, MUDO-SEMPRE, SEM-NOME, enquanto não me arrancares a volúpia dos olhos, do tato, das vísceras, NUNCA SEREI FELIZ, CARA CAVADA, desejando contínua maciez, coisa aquática, brilho, aroma dos cabelos, tocando apalpando a infinidade de lençóis dentro da arca de cânfora, o travesseiro de pluma de peito de pomba, o bronze das maçanetas, a prata dos castiçais, as garrafas quadradas de cristal cheias de unguento e as redondas de gargalo afilado guardando inúteis transparências, unguento aroma transparência, os dedos vão e vêm, regozijo da carne, aspiro... e de repente vens. Vens para me dizer que Kadosh é estúpido pensando que com tais ninharias, Tu, Grande Obscuro, me darás trégua, que estás ao meu lado e sempre estarás porque há em Kadosh um fiapo de ti, e enquanto não me fizeres todo dor e pobreza não descansarás, teu

sagrado sobrolho estremece pensando que Kadosh por um descuido teu é rei, e ao mesmo tempo pode amar, e ao mesmo tempo se delicia com aromas, cristais, prataria, e ao mesmo tempo Kadosh é teu e te ama, e não sou tolo, Cão de Pedra, quando te ouço gritar na minha pequena pétala de carne, essa convulsiva, essa que se diz atenta, toda torcida, quando te ouço gritar: não disseste que nunca serás feliz enquanto tais coisas tiveres? Aqui, nos teus bagos, Cara Cavada, sutileza de oráculo, nessa não caio, Tu faminto hás de me pedir inteiro, se apenas te bastasse meu jejum, meu cilício, os dois joelhos ralados sobre o milho, o olho a tua procura esgazeado, o pequeno imbecil murcho, uma verruma de nada, o corpo todo em desatino, úmido, feixe, o dorso descarnado... mas não, mas não, tudo isso e logo em seguida mandas teu irmão, o chifrudo escamoso:

Kadosh, pobre Kadosh, é pena te desgastares assim, olha o de fora, a vida, esplandecido jardim, o OUTRO é um saco sem fundo, ventosa nas paredes, entras no saco, te aprumas em direção ao sagrado buraco e as mil bocas te agarram, mil bocas laterais sugando, torcendo o que te resta de carne, de imagem do homem, nunca entrarás no abismo esplendoroso, nenhum condor para te guiar ao cume, nem dentro do poço, escuta Kadosh, pensas por acaso que o espírito livre da carne é mais livre do que és agora? Que os teus pequenos êxtases são promessas de outros, do além, luxuriantes, pentagrama de néctares, corola de lilazes sobre o teu pré-frontal, coisa imantada de amor, dadivosa? Pobre Kadosh, o tempo é lousa de gesso aqui onde estamos, O GRANDE CORPO RAJADO jamais aparece e famintos também nós olhamos para o alto. Acreditas se eu te disser que a lousa nunca foi riscada, que desde sempre esperamos a onipotente visita? **(Data do Original: 3/02/1972)** Livra-me de ti, Cara Cavada, que eu beba a água da fonte sem procurar o ouro, que eu atravesse as manhãs imaculado e torpe a um só tempo, olhando sem perguntar, Tateando a mim mesmo sem perplexidade, olho vazado, olho-vidro-limite, que eu seja igual a todos que caminham nas manhãs e se dizem palavras, rápidas, amenas, bom-dia, dormiu bem, que tal a noite, as panquecas estão prontas, com creme ou com açúcar o café? não senhor, a senhora ainda não se levantou, devo chamá-la? não não, já plantaram as tílias, ah, sim? Juliano diz que é excelente, senhor, plantar uma roseira no lado direito da casa. Ah sim? Mas o meu quarto fica do lado esquerdo. Ah, sim? Então não convém plantá-la, senhor? Plante plante, sempre haverá alguém do lado direito. Que eu olhe para os pés e para as mãos e ache muitíssimo natural ter unhas, e pelos no peito se eu olhar para o meu peito, e pelos nas axilas, e pelos ao redor de todo esse volume do de baixo, que eu não interrogue mais, Cara Cavada, se estás em mim também nas bolotas, no pau, que dimensão teria o teu, começaria assim, um ar distraído, sorriso de lado, então que tamanho deve ter o teu, hein Cara Cavada? mas depois mas depois, aí que cosmogonia, em que Tempo te fizeste, que Tempo era ANTES de ti, havia Tempo?

Que eu atravesse os arcos, as salas, contando os passos, olhando apenas para as sandálias sem perguntar se antes de mim, neste espaço, houve alguma vez deicídio, holocausto, repregaram mil vezes mil alguéns que perguntavam o que fazias ANTES, ANTES DA IDÉIA? Que eu me encontre às cinco com esse de vinte anos, e comece oferecendo o meu fumo importado. Ofereço:

ele: sim, obrigado.

eu: mora com os pais?

ele: (mudo mas encantado e tímido sorriso) eu: ah, não tem pai nem

mãe?

ele: (mudo mas encantado e tímido sorriso)

eu (com ênfase): oh... bendita orfandade

ele: (mudo mas encantado e tímido sorriso)

e algum tempo depois eu: (fatus de fúria) eu: (espasmo indo e vindo)

e que eu diga apenas isso, Cão de Pedra: JUCUNDO! JUCUNDO! que eu repita JUCUNDO e outras pobres analogias, culminando culposamente de sentir coisa jucunda nesse cultismo, cuidando de me lembrar da minha cuna, repetindo: muito bem Kadosh cupinado, muito bem, isso de meter é assunto brilhoso, mas no meu não, moçoilo, ainda que nessas falofórias eu tenha visto a tua espiga inteira maravilha. Mas no meu, não. E a espiga de quem me daria bastante alegria? A tua em mim, **(Data do Original 18/02/1972)** Sumidouro? E eu dobrado, meia lua, (ai, salva-me Karaxim, já estou no centro, matéria escura difusa) as nádegas sovas pelo teu baixo ventre incandescente, ai, onde é que estou? Em Andrômeda? Ou continuo membro de um sistema de dezessete galáxias, sou ainda Via Lactea ou... já perdi o gancho, as estribeiras, o galho galhofoso da laranjeira e quando apenas pareço estar suspenso, já cá? Sou ainda Via-Láctea ou apenas lactente engatinhando lábil sobre a tua paciençosa e roliçante coxa, unha vitrificada a tua, Sumidouro, grande magnitude, raspas meu pequeno coco muitíssimo desejoso de te saber todo, finíssimas coçadas sobre a pequena bolota endomingada de Kadosh, já sei, dez mil milhões de neuronios e retalhos silenciosos, vejamos, meus alunos, alguma coisa segrega alguma outra coisa para que o pensamento seja segregado, agora... vejamos... o pensamento tem peso? O pensamento tem forma? De onde te vem essa idéia do grande Sumidouro enfiar o dele no teu, todo escamoso? O que é que segrega essa coisa que dizes que é... enfiar o dele no teu? Quando pensas no dele pensas num grande cajado de ouro (estou inteiro arrebetado, dourado) ou pensas numa não substância te invadindo, pensas numa coisa que é água se "infiltrando num corpo-esponja, e tudo isso cajado ouro corpo meloso no teu ínfimo e ridículo baixo-astral-buraco, ai, Kadosh, que pobreza, te eleva ai, Kadosh, que lhaneza, que mancha, que labéu, dás o teu pelas raias do tigre, dás o teu para esse Sem-Nome e se pensares que de repente enfias o pequeno imbecil no buraco sagrado, tomas de assalto, vasculhas a inteira cintilante imensidão, Kadosh corpo adequado, inspectio mentis⁴², estás apenas no começo e desde já aprendes cento e cinquenta mil milhões de estrelas agrupadas, espiralando vais percorrendo um absurdo diâmetro de cem mil anos luz, olhas ao redor e apreenções cem milhões de nebulosas difusas, vejamos, meus alunos, a massa da galáxia. .. dizem... calcula-se habitualmente em cento e vinte mil milhões de massas solares ou, vejam, que belíssima síntese: 2,5. 1044 gr. Então enfias. E agora?

Amigo de Kadosh: e não é só isso, caro caríssimo Kadosh, dei uma vista d'olhos nos cadernos do moço e encontrei a pergunta: o que é meu corpo para mim e o que é meu corpo para o outro? Então vês, tem tudo esse que te ofereço, então vês, me desfaço dele (apesar de que nunca... nem toquei... apenas desejei muito rapidamente) porque... para ser franco: não é para o meu papo. Todas essas premissas

⁴² A "inspectio mentis" é o método de Descartes, inspecionar a mente para verificar a confiabilidade do que se concebe, dada a impossibilidade de se fazer isso com todos os conhecimentos, na primeira meditação Descartes institui o princípio da dúvida, para evitar os erros que a nossa apreensão sensível nos levaria.

teológicas, e o universal conceitual, o logos, eros, toda essa grande confusão de um nada, faz com que a coisa aqui não funcione de maneira excelente e é preciso resguardar o coitado, este pobre pau, das antenas de cima, no fundo já estão muito ligados, mas convém afrouxar os cordões, anular a tensão, como é que eu vou meter pensando no quinto livro, na ética, espinho sobre este meu triste celerado?⁴³

(Data do Original: 22/02/1972) Ai abastado, acuminado, labioso Kadosh, teu nome há de ficar gravado sobre o rasto do que vai à frente de ti, e segues atrás pensando que apagas teu próprio timbre, tua máscara lunar, tu Kadosh, homem fora do tempo, perseguindo quem se persegue desde sempre, perseguindo eternidade, então não vês, homem infeliz, que o GRANDE PERSEGUIDO avança, vai indo ao encontro da rosácea do sono, avança recuando

ASPIRA
A PRIMEIRA E SUTILÍSSIMA E HARMONIOSA
BALANÇA

ele todo platafina, platina, fim-começo, primeiro dia da criação, último dia de expiação, e vai indo, recuando, antes do primeiro dia, depois do último dia, ai Karaxim, oitocentos graus Celsius, vou me consumindo, dei todas as ordens e ainda estou no começo a carne não me deixa, o saco de memória é de terra molhada, pesado como essa flor de água, japonesa, que devo fazer da carne, das lembranças, de mim que me chamava Pergunta-Coisa na boca do pai, Disseca-Tripa na boca da mãe, fui tão pobre, Karaxim, tive tanto medo dessa que me pariu, bruxa-harpia-deusa, o seio estufado e a minha boca presa, suguei suguei e parecia mel e de repente areia e o cheiro arrepiado desse vau entre os dois seios, Pergunta-Coisa e ela ria, Disseca-Tripa os dois grasnavam e eu esfregava a pedra da cozinha, os pés dentro d'água, perguntava: água água, água molhada, o que é isso, mãe, que molha e por que a gente chama de água essa coisa molhada? E a piedade que eu tinha dos porcos, das galinhas, e desses coisa-nada que eu encontrava de manhã perto do fogão, as patas para cima, secas, eu me dizia assim, Karaxim: coisa-nada, eu sou Kadosh, e um dia vou descobrir porque é que tudo morre. Um dia um homem apareceu e disse para o pai e a mãe: vim buscar Kadosh. E o homem me deu roupa, livros, a mão maravilhosa do homem, o dedo tão comprido apontava: PALAVRA.

Tudo não é.
Tudo não está.
Olha a flor e debruça-te
Sobre o que é, e não está.

O homem-pai falava sem falar. Karaxim, o que fui ganhando, dentro de mim foi se complicando. A coisa torcida estava em mim. Está. Ele sabia da minha fibra emaranhada, e quando falo dele vou "mudando, vem metade de um outro, um outro que não soube entender esse sem fala, esse que tinha sobre a mesa o poema aí de cima. Eu Kadosh-metade de um outro, não compreendia. Livros, roupa, tudo era angústia, gozo,

⁴³ O O referido livro quinto provavelmente é uma referência a Ética de Espinosa, na quinta parte: "quanto maior o número de coisas que a alma compreende pela razão e pela ciência intuitiva, tanto menos padece as afecções que são paixões e tanto menos tem medo da morte", a solução espinosana não é intelectualista, se o pensamento for experimentado como uma ação e um afeto ele será mais forte que uma paixão carente de pensamento.

de assalto ia tomando a biblioteca inteira, o meu quarto cheirava a sândalo, as arcas cheias, o homem-pai ficava numa sala onde eu Kadosh nunca entrava. Karaxim, se tu fosses Kadosh não te viria a vontade de entrar numa sala onde a porta fosse quase tão pesada quanto a própria casa? Madrugada de um remoto dia vi o homem-pai ao lado da minha cama e pensei: Kadosh está sonhando, e a pálpebra desceu, sonhou viagem, navio. Nunca mais, Karaxim, vi esse que não falava, esse adorado. Sobre a arca do meu quarto encontrei um papel onde estava escrito que tudo que era dele era agora meu. Corri em direção àquela sala de porta tão pesada quanto a própria casa, e ouve bem Karaxim: a porta estava aberta e lá dentro nada. Sala de pedra, inteira vazia, no alto uma rosácea, um amarelo tão ouro que eu não suportei. VAZIA. VAZIA. NADA. **(Data do Original: 25/02/1972)** Ai, Sumidouro, uma parte de mim... essa que me roubaste, o que seria dessa parte se de repente ela voltasse a mim sem o teu sopro? Que coisa, Sumidouro, se faria nesse vazio-contorno, que excrescência, que escama, como seria Kadosh sem essa ilha, Kadosh sem umbigo, selvagem estupor, ventre ambarino liso, e as gentes ao redor e ele mesmo buscando, nombril, nó, nombril muito mais que umbigo, ovívoro buscando sem descanso o próprio ovo, e as gentes... punho fechado para o alto, Kadosh chamuscado ouvindo: sai, Ominoso! e todos os limites com reforço, os gonzos redobrados, as trompas de búfalo ecoando em cada madrugada, um trançado de chavelhos a galope, e Kadosh sonâmbulo procurando o vale, procurando alguém que em segredo lhe fizesse um furo, estilete parafuso, qualquer coisa para que Kadosh não ouvisse o guincho da cidade e o seu próprio mugido frente ao espelho, qualquer coisa que furasse

VENTRE AMBARINO LISO DE KADOSH

e se de repente encontrasse... mas... há uma escama sobre essa sua parte...e essa sua parte é. " desculpe senbor Kadosh, é impenetrável, talvez

LIGHT AMPLIFICATION STIMULATED EMISSION OF RADIATION

esbraseado lhe furasse, mas há sempre perigo, péril, périleuse tension, muitíssimo periculoso, senhor Kadosh, isso de reinventar o umbigo e como foi que lhe aconteceu tudo isso? Cão de Pedra, essa parte de mim que é tua, essa parte toda de mim que nunca me roubaste, tira-ma, te peço, melhor me vejo banido, escorraçado e nu pela cidade, (ai sonoro Kadosh, veludoso Ovídio, o mundo inteiro ovo e eu ovívoro) do que Kadosh escravo, eternidade sobre o teu vestígio, dançarino sem calendário dentro do teu círculo de fogo hap hap hap vou devorando, e a fronte solarizada, e o carnívoro semblante seduzindo a si mesmo, ah, CADELA CARA CAVADA, até quando devo dançar? Até quando, para que o teu olho se gaste do meu encanto? E esse undoso teclado esgarçando infinito, e toda coreografia que me exige, proscénio majestoso e mais atrás rotunda de um aéreo tecido, grito Sumac saindo do meu bico, canto, danço, pantomima poliforme de gozo, eis o que tem sido Kadosh, o que é Kadosh neste instante:

PEITO DE BRONZE
LÍRIO INVERTIDO
AS PÉTALAS ABERTAS
SOBRE A TERRA

A HASTE ANTENADA VIBRANDO EM TEU
OUVIDO

diz obrigado, Grande Obscuro, ao menos isso, diz obrigado ainda que andes farto. De mim, Shiva-Kadosh.⁴⁴ Obrigado Kadosh. Só porisso mereces que eu repita minha magnificente dose lírica:

(Data do Original: 27/02/1972)

Se te perdesse, perderia o que?
Coisa incomensurável, Sumidouro,
Perderia a frente, a mais longa raiz
Arrancada de sua terra sucosa
Perderia o corpo, esse espaço de humus
Ocultando um aéreo cardume, perderia tudo
Um veio inteiro vida desenhado
Num flamante canteiro, e que torpor
Me tomaria, eu Kadosh circundando
Um passo todo intacto

Passo onde jamais pousaria meu pé.
Tu estarias longe, ardente, comovido
De mim, talvez dissesse: Kadosh homem-Pergunta Ausência do que
me persegue me faz
Menos Perseguidor, talvez te lamentasses
Ainda mais: Kadosh-homem de mim
Vou perdendo meu fogo, teu rosto sobre o meu
É que fazia rubro esse meu passo.

E se é assim por que não te mostras? Daqui a pouco já terei atravessado as dez colunas do teu corredor, então devo morrer sem sacramento, blasfemando, esvaziada a boca do Sem-Tempo, devo morrer, GRANDE CORPO RAJADO, sem fazer parte da tua tripa, sem ter mergulhado na tua imensa barriga, sem te sorver, sem te chupar, Sorvete Almiscarado? A vida inteira alpiste é o que me dás, a vida inteira triturando o bico, bicando em cada biboqueira, farejando a biboca, tem bi tem bo tem ca, grota estrumeira, e o bico de Kadosh vai afundando, pura escatologia é o que dás àqueles que te buscam e devo repetir como dona Tereza Cepeda y Ahumada⁴⁵ que te via homem e ela mulher e porisso contigo conversava: tens tão poucos amigos, meu senhor. Bem porisso. Encarnado. Ah, não sei não, devo engulir o bico, gosto muito daquele e seus doze

⁴⁴ O simbolismo de Shiva é complexo, dentro da cultura védica, ele é visto como o aspecto destruidor do absoluto na trindade composta, por Brahma e Vishnu. No tantra, ele é visto como a força vital, representação do masculino, de onde tudo provém, sendo pura consciência e o par opositor da criação, do universo material, representação do feminino, Shakti. Alguma das representações conhecidas de Shiva são dele próprio executando a dança cósmica, que simbolicamente pode ser Tandava, violenta, ou Lasya, doce e o lingam, representação de um falo sobre uma base, que representa a união do feminino com o masculino. Shiva é também chamado de Pasupati, Senhor dos Animais, lembrando a figura do pastor.

⁴⁵ Santa Tereza (1529-1588) é a grande mística católica do século XVI, responsável reforma das ordens monásticas de Castela, amiga de São João da Cruz é autora de uma obra poética que trata principalmente da união mística com Deus.

discípulos, gosto muito, ele também te suplicava: afasta de mim esse cálice. Suou sangue, Cara Cavada, era homem sem mácula, e te buscou mais limpo do que qualquer outro, apenas uma vez te interrogou mas nem por um instante foi Kadosh, foi amora madura pronta para o teu desjejum, quanto ganhaste devorando o homem-luz, que olho teu se fez mais flamejante? **(Data do Original: 28/02/1972)** Não sei não sei se o homem-luz não levantou o punho para o alto naqueles quarenta dias no meio de chacais, hienas, lobos, ele mesmo homem-luz-lobo entranhado de ti e ao mesmo tempo guloso, não sei se te deglutiui mansamente esperando o trabalho da víscera, dulcíssimo cordeiro, a cabeça pronta para o teu assado, ah, não creio, Cara Cavada, que te foi tão fácil transformá-lo em amora polpuda e pontilhada, ah não foi nada fácil, sinto em meu pelo, nesses quarenta dias treinaste teus dotes de histrião, foste três vezes mais o que és para o homem-Kadosh três vezes mais o GRANDE OBSCURO, três vezes mais O SEM-NOME, O SUMIDOURO, GRANDE CORPO RAJADO, CÃO DE PEDRA, MASCARA DO NOJO, O MUDO-SEMPRE, SORVETE ALMISCARADO, TRIPLICE ACROBATA, querias o homem-luz mas te transformaste em trina danação,' uma boa parte dos teus recursos de polimata foi usada, querias muito, querias, mas o teu sorvedouro (mysterium tremendum)⁴⁶ não aceita o ouro que vem facilmente, ouro fácil é oblévio para a tua tripa fresca, e então começa, alguém tenta lançar o Juro e se aproxima da tua borda maldita, e te chama MEU PAI pensando que porisso te tornarás pai amante bondoso, pai sempre triste se alegrando com um nada, porque (pensa o coitado) não são muitos os filhos que depois do pecado conseguem ordenar-se. Ah sim, vai se alegrar comigo, vai dizer mais um que será recebido para sentir o aroma de minha veste dalmática, mais um para mergulhar comigo em marulhosa fonte e sabes muito bem que não é nada disso, teu sorvedouro começa um espasmo sotoposto e o coitado espia para certificar-se se aquela garganta é o real destino do seu ouro e aí, CARA CAVADA, é que tudo começa para a tua bocarra, salivas e vais te aproximando, duas, três lanhadas, recuas, num instante mais duas, mas nunca a tua cabeça aflora no teu sorvedouro, apenas a tua garra, e o homem, tenso, estirado sobre a linha tangente do teu poço, não percebe nada, e balbucia: então não eras luz, amenidade, não eras nobre chanceler, comedido, suave condutor? Dio Santo, alguns te chamam até de beija-flor, chegaste a tanto. Mas aquele que durante quarenta dias te fez o olho mais que flamejante, aquele, sinto no pelo, estou sentindo agora, não foi uma sobremesa flambante (de cerejas). E nem enguliste o homem-luz alisando a túnica enquanto passava o dó ré mi cortejo assim como tu fazes com os coroinhas virtuosos, coroinhas-Kadosh, esses que tu olhas de longe num dia de parada, coroinhas desfilando com seus breviários, e atrás os dourados trombones, agudas clarinetas, esticados tambores, mas teu olho busca um alguém na multidão do outro lado. O homem-luz, eu sei agora, SORVETE ALMISCARADO, não foi fácil para a tua santa goela. Passaste alguns instantes estudando a própria face no espelho do TEMPO, tu que não te deténs no homem nem o tempo de uma contração no dorso, quando espantas o mocho. **(Data do Original: 4/03/1972)** Os meus quarenta dias no deserto, Excelência, a que ruína maior me levariam? No primeiro dia, homem-Kadosh olho escaldante para o alto, todo eloquência por dentro, diria: cheguei, Excelência, não te vejo nem venço mas os pés estão aqui exatamente onde os pés de Antão⁴⁷ e de algum outro santíssimo varão estiveram, e se cheguei é porque deve haver íntima pendência entre o que pensa Kadosh e o que tu pensas, corda de prata esticada, a ponta na minha cauda e outra entre o teu

⁴⁶ "Mysterium tremendum et fascinans", expressão utilizada para descrever a grandeza do transcendente.

⁴⁷ Santo Antão (251-356) é considerado o fundador do caminho monástico no cristianismo.

dedo indicador e médio, tens muita solércia quando me manejas, titeriteiro luzidio é o que és, Excelência, e eu o quê? Títere sombrio, muito desengonço, apesar de me mover entre os teus gonzos, porque... Porque desengonço se há incontestável solércia no que me maneja?

Kadosh desengonço
Apesar de se mover
Entre os preclaros
Gonzos de Sua Excelência
Quer muito explicar
Por que é que acontece
Este desconjuntar

quer muito e não consegue. Deve insistir e aos poucos modorrar outro infeliz que o acompanhou até aqui? Kadosh desengonço, no teatro de bolso, começa a explicar:

Senhores, senhoras
Límpidas crianças
esta seria a estória
muito bem contada
do homem Kadosh
que com Deus conversava.
Nasceu empelicado
(a mãe sussurrava)
e isso quer dizer
que uma pele fina
o envolvia, e que apesar
de lhe ter sido arrancada
nunca mais o homem Kadosh
pôde a seu modo se mover,
ou melhor, movia-se
muito desconjuntado.
Nunca chegou a saber
porque tais desarmonias
nele que se sabia
movido e movimentado
pelo dedo do Alto.
E o homem Kadosh pergunta
pra criança aqui ao lado:
por que é Kadosh desengonço
se o gigante lá de cima
não tem nada de sonso?
Senhores, senhoras
límpidas crianças
esta seria a estória
do homem Kadosh
se ele de fato entendesse
o que não entendia.

(Data do Original: 6/03/1972) Quarenta dias de amor. Kadosh que é dançarino e lutador, gostaria de iscar seu próprio corpo com o cascalho da pedra estandarte sangrento volupiendo: et incarnus est.⁴⁸ Três palavras voluteando aos quatro ventos, e assim se mostraria aos leões do deserto e vendo seu sangue eles se acalmariam e sentindo seu cheiro um choro de criança é o que escaparia de suas brilhosas gargantas. Kadosh, estandarte do Semeador, dando a notícia ao mundo, regozijo! regozijo! eis que se fez o reino da brandura, o rosto dos homens não será mais um rosto enlouquecido procurando em orfandade o antigo rosto, e entraria vivo no mar-morto de antes, Shiva-Kadosh gozando temperança, ShivaKadosh de rosto replantado, e à tua semelhança, Homem-Cristo, andaria rigoroso sobre as águas. Para isso não me escolheste, Sorvedouro, nada desse delicioso aprendizado, nada de rubro dardo sobre o coração gozoso, ó não, para Kadosh nunca esse alimento de rei, essa rosa amaciada nos teus dedos, esse bolo licoroso feito de lírio e framboesa, bolo que vai subindo, incorporando-se à matéria cinzenta, e o cinza fica rosado, e o corpo fica jungido a um cordel preciso, cordel feito daquela fibra brilhante do algodão, gosto que algema, corpo encarcerado no infinito. Para Kadosh um outro gosto hirto.

amigo de Kadosh: Ficaria imóvel. O corpo rijo e o meu coitado todo maleável. Não sei se já te falei de um dia que eu estava muito triste e resolvi comprar um queijo e um vinho, engulir tudo devagar vendo a tarde sumir lá do meu terraço. Bem, saí. Quando cheguei na tal casa dos vinhos vi uma mulher que pedia ao vendedor o queijo e o vinho que eu pensava pedir. Achei graça, disse duas ou três, pois é, temos o mesmo gosto, coincidência pois pois, e já ia saindo quando vi a mulher me olhar de um jeito... voltei. Bem, já sabes, fui ver a tarde sumir, cheio de vinho e queijo... e fui dedilhando a mulher aqui, ali... e quando agradecia ao meu anjo da guarda porque a mulher se despia e eu teso ia montando, vi que a barriga da mulher era cheia de cores... e não imaginas o quê.

Kadosh: não.

amigo de Kadosh: pois meu amigo eu vi: a descida da cruz
tatuada na barriga.

Kadosh: não.

amigo de Kadosh: sim. Fiquei besta olhando a coisa como
se fosse Barrabás olhando o Gólgota.

(Data do Original: 8/03/1972) Fiquei besta olhando a coisa como se fosse Barrabás olhando o Gólgota... ficarei sempre assim olhando o Gólgota, invejoso, um sorriso, duro, trincado, um espaço-ossuário entre Kadosh e o Semeador, sempre sem compreender, perguntando: não és aquele homem que um dia olhou entre as grades do meu portão e pediu para descansar à sombra das minhas bananeiras? Era meio-dia e Kadosh molhava os pés na fonte e repensava a surpresa da água, esse esticar-se colosso, esse vidrento remurmurar-se, e afundado nessa ambigüidade, te viu. Fronte entre as grades, tua fronte, incandescência no meu olho, e uma coisa lesma de dentro, preguiçosa no corpo de Kadosh, mediu os passos da fonte ao portão, olhou franzido para o diamante do alto e fez que não te viu. Olhou novamente e já não estavas. Então Kadosh

⁴⁸ Há um erro de digitação, na verdade, é “et incarnatus est”, que significa se tornar encarnado, ou nascer, se referindo ao nascimento de Cristo.

correu e gritou Homem! Homem! mas é claro! volta! e as mãos de Kadosh se queimaram tentando empurrar as duas lâminas do portão, recostou-se inteiro, os braços levantados, o ventre numa dor de ponta, e lançou-se no centro da calçada, mas a rua não era a rua de sua casa, não havia mais rua, havia areia iriada escaldante, imensidão, absurda claridade, voragem nos pés e nenhuma pegada ao redor de sua casa. Eras tu, Semeador, esse do meio-dia que do deserto olhou o jardim de Kadosh? E é porisso que és Homem-luz, porque ninguém te dá pousada, porque nunca descansas embaixo de nenhuma ramagem, porque há sempre alguém como Kadosh, sem alento, todos-alguém molhando os pés na fonte ou lavando as roupas no tanque, todos-alguém existindo sempre de olho franzido para o alto ou para baixo? Todos-alguém vivendo suas mínimas vidas ou suas magnificentes vidas ou vida Kadosh sempre querendo entender e porisso não vendo. Ficarei sempre assim olhando o Gólgota, invejoso, um sorriso duro, trincado, um espaço ossuário entre Kadosh e o Semeador, porque tu, Cara Cavada, me dás o jardim mas nenhuma migalha para enrijecer o corpo, groselha na infância e depois molho sumaroso miolo de alcachofra, e fazes passar O OUTRO numa hora-centelha quando o olho nem sabe e pensa que é pura seiva a pálpebra cerrada, quando o olho só deseja chumaços de algodão embebidos em água boricada e espessa venda negra. Ódio de ti e ao mesmo tempo

(Data do Original: 09/03/1972)

Enrodilhado. Capa.
E ao mesmo tempo
Úmida carapaça.
Enrodilhado

Silvando
À espera da graça.
À espera, Senhor,
Da tua mordedura.

Perseguido
E perseguidor
Ando colado à terra.
Mas num salto, Senhor,
(a tua mão aberta
à minha espera)
Posso chegar ao alto.

Se me sei perseguido
Posso te amar, buscando.
Se não te sei comigo
(só te sabendo longe)
Não saberia buscar
Esse que só se esconde.

Grande Perseguidor
Foge comigo.

E gozosos gozaremos
Uma única viagem.
O ouro de Kadosh
Se não te sabe amigo
Se esfarela nos ares.

O ouro de Kadosh
É ouro dividido.
(Porque se vem à minha mão
Antes de mim, é teu)
Grande Perseguidor
Me faz teu perseguido.

* * *

(Data do Original: 10/03/1972)

Sorver
Tua rutilante intimidade.
E Kadosh prisioneiro
Contente de seu cárcere.
Amar meu tempo derradeiro.
Kadosh, rutilio brilhante
Meeiro da tua linguagem.

Arder para a eternidade.
Kadosh, búzio-bandeira
Espiralada eloquência
No topo da tua cidade.

Reinventar o Sem-Nome
Cem mil dias debruçado
No teu passo e travessia.
E ser
Muito mais que o vento
À volta do teu segredo.
E ser muito mais que o mar:

Ser inteiro chamamento
Ser convés e marinheiro.

Dentro de ti navegar.

* * *

(Data do Original: 11/03/1972)

Não ser livre. Repousar

Na tua garra
E madrugada certa se saber
Parte
De tua rara medula.

E não ser triste
Porque tua luz demora.
Ser quase o impossível:
Sombra clara, esquiva

Do mundo permissível
(Esse mundo de luto
Lucidez sem aurora
Lusfer e aparência
Sombra escura)

Ser de Kadosh contente.
Larva
Que a si mesmo se elabora.
E desejar tua asa
Teu sopro fremente, teu gozo
Se se fizer a hora.

(Data do Original: 13/03/1972)

A minha salvação depende da de todos, da de to, ho detto e o bellissimo que me foi oferecido era lento, calado, muito perfeito umbigo, não era aquele de encantado tímido sorriso, era o outro que escrevia nos cadernos o que é meu corpo para mim e o que é meu corpo para o outro, e muitas tardes fui até sua casa, casa de Marta e Maria⁴⁹ eu lhe dizia porque tinha fogo, tâmara, marmelo e grandes tábuas de madeira nas paredes onde a roupa branca rescendia a qualquer coisa de verde amassado, coisa que tomas na mão, esfarelada, coisa de planta arrancada de um pequeno atalho, isso, te desvias do caminho do centro, tomas um outro à esquerda, um que tem de repente um cardo escondido num tufo de begônias, e olhas e vês um pé de amoreira lá no fim, e enquanto caminhas a boca muito aguada, salivosa, vais arrancando três e quatro, haste muito fina e na ponta muita sementinha e aspiras e amassas no centro da tua mão e depois soltas ou não, guardas no teu bolso, e esse cheiro fica contigo durante todo o passeio, e o cheiro do bellissimo muito muito comigo, e se a casa era de Marta e Maria, aparência muito despojada, (casa de quem se prepara para a morte feliz) ao lado das tábuas de madeira onde a roupa rescendia àquele verde amassado dos atalhos, outra imensa prateleira exibia coisa de quem busca, exibia Plotino e São Clemente e o outro do banquete, coisas do muito amor, coisa de possuído e de possuidor e... **(Data do Original: 14/03/1972)** Kadosh olhou para o bellissimo. Tempo de dez mil anos, Kadosh cobiçoso sorriu, e já não sabia de sua própria identidade, Kadosh não era mais o que visitava casa de Marta e Maria, Kadosh era casa, caça, sobriedade estupefação agonia, e aos poucos foi se

⁴⁹ A primeira passagem bíblica que se se refere a Marta e Maria (Lc, 10: 38-42) aponta para dois caminhos para seguir a deus, o primeiro, da vida ativa, representado por Marta e o segundo da vida contemplativa, representando por Maria.

movendo, presa dentro da teia fimbriada, ele mesmo teia inteira coincidida, ele mesmo ante-sala incorporando-se ao limite extremo da casa, e todo palpável descansou as mãos sobre a parede, era não era ele mesmo que visitava um possível Kadosh esquecido, um calendário ardente agora diante de seus olhos, era ele o belíssimo ou era Lázaro-Kadosh jorrando insanidade, revivescido sem ter jamais encarnado, suspenso úmido sumido aprisionado, quem era Kadosh nesse instante olhando o belíssimo (ímpeto,ilharga indevassável) e um dia os dois nunca mais seriam... e no corpo de quem se juntariam? Lucilla saw Verus die, and then Lucilla died. Secunda saw Maximus die, and then Secunda died. Epitynchanus saw Diotimus die and then Epitynchanus died. Antoninus saw Faustina die, and then Antoninus died.⁵⁰ E ele, Kadosh, vai morrer outra morte, vai matar o melhor de si mesmo, seu rei, Kadosh o regicida. Então persignou-se diante do de vinte anos prodigioso. E agora o que é Kadosh diante do Querubim Gozoso? Ovo de âmbar rolando uma superfície de cômoda esmaltada, **(Data do Original: 17/02/1972)** Kadosh deslizando, oleosa ansiedade, Kadosh-ovo e lousa louvando pai-mãe que lhe deu corpo, ah que pósito-alegria esse viver do corpo, o milagre das mãos, milagre poder tocar o de rosto perfeito, ponta do dedo sobre o lábio leve, polegar no centro da fronte, depois entre os olhos, agora na linha delicada do nariz, e breve em semi-círculo o dedo percorre esplêndida planície (mejilla tão ajustada no seu osso) demorase na convulsão do ouvido e

longo e simultâneo movimento dorso do Querubim
Gozoso
à minha frente, curvatura
enoitada morrendo na cintura ilharga de Kadosh
muitíssimo
colada, indo e vindo

lívido Kadosh submergido e vivo, vive teu tempo, esse bramir de dentro, ouve teu presciente decantado coração, engole isso que te parece demasia do corpo, isso é tempo-paixão, estufado e sei vos o prato de lentilha e por ele deves trocar tudo, primogenitura, pergunta presunçosa da tua boca. Caçada enlouquecida em direção a quê? A nada, Kadosh. O que tu chamas de Sorvete Almiscarado não é Cão de Pedra nem Cara Cavada, é isso aí, beleza do Querubim Gozoso, braço ombro omoplata, dorso, lisura da nádega, vamos, mete teu espadim, e celebra depois o ventre daquela que te expulsou lesmoso e empelicado, grita muitíssimo obrigado porque me guardaste tantas luas nas tuas aguadas e mais muitíssimo pelo esforço daquela hora quando me expulsaste e muito mais por te abrires perfumada quando quis o pai, e muito muitíssimo aos dois que se juntaram e escolheram a casa onde eu Kadosh com a água conversava e muito pelo caminho da casa onde passou o outro pai e me viu e gostou e me deu ouro e ciência, ciência para não perguntar mais e ouro para uma túnica de prata, oferenda para o de vinte anos prodigioso, ouro para as provisões dessa segunda casa, ouro para calar o ciumento discurso da mulher carne coxa, ouro para comprar o tempo, e Kadosh viajor, viajar **(Data do Original: 24/03/1972)** todo indolência pelas ilhas, liberto de muitas

⁵⁰ Referência a Sêneca (4 a.c. – 65 d.c) filósofo latino, principal representante do estoicismo. No texto em que este trecho aparece, ele destaca a efemeridade da vida e aponta a austeridade com relação as paixões e o governo pela razão. O estoicismo afirma que todo o universo é corpóreo, ordenado por um logos divino que torna o mundo um Kosmos (Harmonia), a consequência ética disso é que o Homem deve viver conforme a natureza e se a natureza é o logos, conforme a razão.

chagas, essas que tu cavaste no espírito de Kadosh, Lúteo-Rajado, essas que não conheceram bálsamo nem laudano, essas pobres chagas que há quarenta anos só sabem da tua mão pesada, escavas escavas como se o meu espírito fosse um poço de areia, uma esgarçada mortalha entre os teus dedos, pois sim Tríplice Acrobata, agora virá um tempo de amor para Kadosh, um vívido tempo para compensar o meu de antes desvivido, singradura para compensar outro tempo onde o casco só caminhava por caminho ardoso, onde Kadosh sedento procurava tua cara, procurava em tudo, até na corcova do que ia à frente, na sombra do capim-secura que ficava atrás, e até nas carnes onde Kadosh montava, carne de amiga, de inimiga, de muitas mal queridas, e até na pequena noz, núcula feito goma, nucela escondida de mulher, até aí te procurava porque nunca se sabe do gosto embuçado do divino, sei lá se a tua maharani não é de repente alguma que encontro na madrugada, alguma que não se chama Madalena mas Cada mas Cleusa mas Cleide, essas que ostentam um cárdice no pescoço e um bailado no flanco, sei lá Cara Cavada do teu gosto, pois não é verdade que te ofereci tudo? Eu Shiva-Kadosh, a linha da cabeça imensa sumindo no dorso da mão, a ossatura perfeita, a apreciável clareza das perguntas, e a raça que essa é quase fábula, sangue novo louvado por Cabrais e Caminhas, aroma...amora, baba-doçura no sangue de outras raças, tudo isso te dei, e enquanto me ofertava ouvia dizer que muito longe de mim, um, de deficiente biografia, levitava sobre as cumeadas. Basta. Tempo de amor, o meu agora, Cão de Pedra. Que eu viva carne e grandeza. E principalmente isso que eu Te esqueça. Mais Nada.