

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Maria Andrade Vieira

**VOZ, PERFORMANCE E SUBVERSÃO**

Um estudo do narrador em “Kadosh”, de Hilda Hilst

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

SÃO PAULO

2019

Maria Andrade Vieira

**VOZ, PERFORMANCE E SUBVERSÃO**

Um estudo do narrador em “Kadosh”, de Hilda Hilst

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Diana Navas.

SÃO PAULO

2019

**Banca Examinadora**

---

---

---

Aos meus pais, com amor.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior-Brasil (CAPES)

CAPES-PROSUC; MODALIDADE II

Número do Processo: 88887.151060/2017-00

## AGRADECIMENTOS

Muitos contribuíram intelectual e afetivamente para que essa pesquisa se concretizasse. Eu não ando só.

Agradeço aos meus pais, Heloísa e Marco Antonio, que sempre lutaram para que me fosse permitido sonhar. Com vocês, aprendi que os livros são meus brinquedos favoritos. Graças a vocês, ainda brinco.

Às minhas irmãs: Janaína, que segura a ponta da corda enquanto eu voo; Priscila, que segura a corda enquanto eu mergulho.

À Vera, minha mãe do coração, que tantas vezes estudou para aprender a me ensinar: nas suas mãos, amar é verbo de ação.

À minha família, especialmente à tia Clélia, por acreditar tanto na minha escrita, no meu pacto com a Literatura.

Aos meus amigos Henrique e Ana, por me acolherem nos dias difíceis.

À Gabriela, Carlota e Elis, por nunca terem preguiça de me raptar da caverna: por vocês, eu como peixe cru.

À Diana Navas, minha orientadora: genialidade unida à generosidade é algo muito raro nesse mundo, por isso, tê-la ao meu lado foi o meu maior privilégio nessa saga.

Às queridas professoras Maria José Palo, Annita Malufe, Cida Junqueira, Maria Rosa Duarte e Elizabeth Cardoso, pelas aulas que expandiram meu olhar e pensamento, definitivamente.

Aos professores Maurício Silva e Annita Malufe, por participarem tão dedicadamente da minha banca de qualificação.

À Ana Albertina, também conhecida como anjo da guarda do Programa de Literatura e Crítica Literária, por Ser.

Aos meus amigos de empreitada acadêmica: Eduardo Reis, Giuliana Bergamo, Julia Medrado, Juliana Fagundes, Samanta Matos e Silvia Garcia.

Ao Luis Fernando Verônica, que me encorajou a retomar minha aliança de responsabilidade e amor com a Literatura.

Ao Diego Barbosa, querido amigo Dids, que me acolheu em São Paulo com muito carinho sempre que precisei.

À Suzana Mattos, que me ajudou a respirar quando me faltou fôlego no fim dessa caminhada.

VIEIRA, Maria Andrade. **Voz, performance e subversão**: um estudo do narrador em “Kadosh”, de Hilda Hilst. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2019. 90 p.

## RESUMO

Esta dissertação tem como proposta investigar de que maneira se constitui a voz do narrador do conto “Kadosh” (1973), da escritora brasileira Hilda Hilst. Esta pesquisa busca comparar a peregrinação de Kadosh à estética escolhida pela autora, seu hibridismo de gêneros literários, as marcas deixadas no corpo do texto e como sua linguagem poética exige a formação de um lugar de escuta. Partimos da hipótese de que a voz do narrador hilstiano representa o fazer poético, como lugar simbólico constituído, a fim de criar uma relação de alteridade com o leitor por meio de sua escritura performática. Com base nessa premissa, investigamos, de forma qualitativa e descritiva, as principais características da voz poética de Hilda Hilst, por meio de uma leitura atenta das obras publicadas, desde sua estreia como poeta, até a constituição deste corpus, que apontaram os conceitos de performance e corporeidade do texto como nossos pilares teóricos. Para tanto, foram utilizados os conceitos de voz de Massaud Moisés e Paul Zumthor; de performance de Richard Schechner, Renato Cohen e Paul Zumthor; a concepção de ritmo, imagem e linguagem de Octavio Paz e Gaston Bachelard e as considerações de Alberto Manguel, Roland Barthes e Wolfgang Iser no tocante à relação entre leitura e leitor. Valemo-nos também, para a conceituação de corporeidade, dos estudos de George Bataille e Michel Collot. Nesta pesquisa, foram encontradas, em “Kadosh”, marcas textuais que criam uma experiência do modo de fazer que transpõem as definições teóricas de performance: não é apenas a voz que performa neste corpus, mas o próprio texto, uma estrutura estética que se comunica e se faz em cena, fazendo da página o palco das palavras.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; Kadosh; Voz; Performance; Corporeidade.

VIEIRA, Maria Andrade. **Voice, Performance and Subversion: a Study of the Narrator in "Kadosh", by Hilda Hilst.** Dissertation for Master's Degree. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2019. 90 p.

## **ABSTRACT**

This dissertation proposes to investigate the way through which the voice of the narrator in the short story "Kadosh" (1973) by Hilda Hilst is constituted. The research aims at comparing Kadosh's peregrination to the aesthetics chosen by the author, including its hybridity in terms of the literary genres, the traits imprinted in the body of the text, as well as how the poetic language demands and promotes a place of otherness. Our research is based on the hypothesis that the voice of the narrator in Hilst represents the poetic undertaking, as a symbolic place created in order to generate a relationship of otherness with the reader through a performance writing. As such, we investigate, through a qualitative and descriptive research, the main characteristics of Hilda Hilst's creation of a poetic voice, considering an attentive reading of her published works, from the time of her debut as a poet to the constitution of this corpus, which unveils the concepts of performance and corporeality of the text as our theoretical cornerstone. As such, we have used the concept of voice by Massaud Moisés and Paul Zumthor; of performance by Richard Schechner, Renato Cohen and Paul Zumthor; of rhythm, image and language by Octavio Paz and Gaston Bachelard and Alberto Manguel's considerations (2018), Roland Barthes (2010) and Wolfgang Iser (1999) in terms of the relationship between the act of reading and the reader. We also use the concept of corporeality from the studies by George Bataille (2017) and Michel Collot (2004). In this research, we have found traits imprinted in the body of the text that create an experience in a way that transcend what the theory defines as performance: it is not a voice alone that performs in this corpus, but the text itself, in a structural aesthetics that communicates as the page turns into a stage and the words themselves come to life.

**Keywords:** Hilda Hilst; Kadosh; Voice; Performance, Corporeality.

“Por hoje é só.  
OBRA parida com a mesma incessante  
INCOMPLETUDE  
Sempre tendente a ser outra coisa. Carente de ser mais.  
Sob o signo do ou.”

**Waly Salomão**

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
CAPÍTULO 1 – A multifacetada poética de Hilda Hilst .....	17
1.1 Hilda Hilst.....	17
1.2 A poética do princípio: presságio da metafísica hilstiana .....	22
1.3 A poética da urgência: a construção da voz dialógica de Hilda Hilst....	31
1.4 A poética da fluidez: a introdução de Hilda Hilst na prosa ficcional...	33
1.5 <i>Kadosh</i> : um livro de contos sobre o demasiado humano.....	36
1.5.1 “Kadosh”: o conto de uma voz errante.....	41
CAPÍTULO 2 – O corpo de um percurso errante .....	44
2.1 A voz, o outro e Hilda.....	44
2.2 A performance, o tempo poético e a verticalidade da presença .....	49
2.3 Leitores: os peregrinos do livro-mundo.....	55
CAPÍTULO 3 – Uma leitura de “Kadosh” .....	60
3.1 A invenção de <i>Kadosh</i> : um narrador errante.....	60
3.2 Voz .....	64
3.3 Performance.....	69
3.4 Corpo.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	82
REFERÊNCIAS.....	85

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Poesia, prosa de ficção, teatro e crônica: Hilda Hilst, escritora brasileira, depois de quase cinquenta anos de ofício, autora de 28 livros criados nos principais gêneros literários, ainda ocupa um espaço lacunar na história da literatura brasileira. A qualidade de sua escritura, atestada por grandes críticos de literatura, e a intensa e dedicada produção não geraram, até 2001, recepção proporcional a esse cenário. Até esse período mencionado, por exemplo, no âmbito acadêmico, as referências de pesquisa sobre sua obra eram, no máximo, duas por ano.

A partir de 2002, essa cena muda visivelmente, com o novo projeto de editoração, responsável pelo relançamento de toda a obra da autora, divulgação e distribuição assertivas, realizado pela Editora Globo. As dissertações e teses sobre Hilst passaram a alcançar contínuo crescimento: até 2012, esses números chegaram a 17 publicações por ano, incluindo interesse investigativo também de universidades internacionais.

Apesar do excepcional crescimento de interesse gerado pelas obras literárias de Hilda Hilst, não apenas concentrados na área de Letras, mas também em Linguística, Artes Cênicas, Ciências Sociais, Artes Plásticas, Psicologia, Filosofia, entre outras, com a vasta e densa produção que realizou em vida, há ainda muito o que se revelar da literatura da autora e uma ausência visível, principalmente, de leituras mais abrangentes de seu projeto estético, que estudem sua criação para além de temas fechados em si mesmo, ilhados.

Hilda Hilst absorveu influências estéticas diferentes de seus contemporâneos brasileiros, por isso, é comum encontrar críticos e leitores que a referenciem de forma a separá-la dos demais, e, se por um lado, a escritora já recebeu apelidos elogiosos, como “o unicórnio da literatura brasileira”, essa posição também contribuiu para seu isolamento. Esse cenário foi o propulsor primário desta pesquisa: gerar um estudo que colaborasse com a fortuna crítica da autora, revelando marcas estéticas consistentes em sua escritura, uma pequena porta, por meio da leitura de um conto, mas que poderá servir como uma perspectiva para outras investigações.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar de que maneira a voz de Kadosh se constitui na narrativa e como a escrita performática de Hilda Hilst procura criar uma relação de alteridade com o leitor. Além disso, procuramos identificar, descrever e interpretar a materialidade da voz deste narrador, comparando sua peregrinação errante à forma textual escolhida pela autora e examinando de que forma a linguagem poética de *Kadosh* exige o lugar de escuta, conferido à recepção (ao leitor).

Hilda Hilst publicou, entre 1950 e 1997, vinte e dois livros de poesia, doze de ficção (entre eles, um compilado de crônicas originalmente publicadas no *Correio Popular*, de Campinas, entre 1992 e 1995) e oito peças teatrais. É reconhecida por críticos literários do Brasil, como Anatol Rosenfeld e Alcir Pécora, pela qualidade estética de sua produção múltipla. Apesar disso, sua extensa produção ainda é largamente desconhecida pelos leitores e os estudos abrangentes de suas obras são poucos: embora, no âmbito acadêmico, como mencionado, o número de pesquisas sobre Hilst seja crescente, a maioria destas dissertações e teses se concentra em apresentar as metáforas recorrentes em sua obra em textos particulares.

Os grandes veículos de comunicação colaboraram para o afastamento do leitor da obra da escritora quando, sistematicamente, insistiram em dar ênfase, por meio de reportagens e entrevistas, a uma imagem pública estereotipada de Hilst de mulher ousada e obscena, a excêntrica que escutava a voz dos mortos. Tal fato, segundo Alcir Pécora, em entrevista ao *Jornal da Unicamp*, na Edição 350, não seria um problema tão grande se, aliado a isso, não houvesse a formação literária insuficiente do leitor, já que se trata de uma literatura exigente, que reclama uma leitura atenta e reflexiva. Faz-se, então, necessário um estudo crítico das obras da autora que se distancie desta imagem pública para deixar emergir as qualidades que permeiam a materialidade de seus textos, promovendo novas interpretações possíveis às suas criações.

A obra de Hilda Hilst traz experimentações poéticas extremamente necessárias de serem descobertas e colocadas à luz dos estudos acadêmicos também como meio de conhecer e reconhecer o sujeito, quando evoca o obscuro, o caráter provisório de Deus, do tempo, da vida e da morte, diante da parca natureza humana. Essas marcas, que transitam em toda literatura

hilstiana, são metáforas de base de um processo de criação que pensa a si mesmo.

O estudo sobre voz, corporeidade e performance é extremamente atual e fundamental para a teoria literária contemporânea, pois apresenta uma nova perspectiva do texto, em que se conta com a percepção do leitor como parte indissociável da leitura da obra de arte e com uma corporeidade fundada na presença. Como afirma Paul Zumthor:

Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciona-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. [...] O termo e a ideia de performance tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro? (ZUMTHOR, 2014, p. 21)

Hilda Hilst faz uso da experimentação na estética textual de suas criações, especialmente em suas obras ficcionais, trazendo elementos líricos, ensaísticos e dramáticos nas narrativas. O sagrado e o profano, que cerceiam a metalinguagem da criação literária, ora se expandem, ora se contraem com o uso anárquico dos diversos gêneros literários: o hibridismo de gêneros, sua escrita performática, marcam no corpo da palavra a busca incessante da voz por um sentido, filosófico ou místico, da existência humana. Os narradores e personagens por ela criados geralmente não são entidades bem demarcadas, mas, sim, vozes performáticas que pressupõem a existência do outro, o ouvido, para seu exercício de poética e alteridade, herança de sua prolífica carreira como poeta de ofício.

*Kadosh* (1973) é o segundo livro de ficção da autora, depois de um longo período de criação exclusiva de poesia (1950-1966) e oito peças teatrais (1967-1970). Sua obra de ficção estreante é *Fluxo-Floema* (1970), que marcou a segunda fase literária de Hilst. *Kadosh* é uma obra que conecta a primeira fase da escritora, por meio da exposição dos temas recorrentes de sua obra, como o amor, a morte, Deus e o sagrado, à segunda fase, em que Hilda Hilst retorna à poesia com a experiência e os elementos da narrativa.

Esta pesquisa se propõe a colaborar para a expansão dos estudos sobre a obra de Hilda Hilst e para o estudo da voz em sua prosa poética, desvelando suas recorrentes marcas estéticas, sua visão metafísica da vida e a relação de sua escritura como corpo e performance.

Partimos das seguintes hipóteses: de que a voz do narrador hilstiano representa o fazer poético – assim como Kadosh peregrina, errante, em busca do sentido do sagrado na existência humana e encontra, no engajamento do corpo, o limite e a salvação, o fazer poético só pode encontrar corpo na palavra, já que não é possível ter o domínio da recepção; de que a voz do narrador-personagem é o lugar simbólico constituído a fim de criar uma relação de alteridade com o leitor; de que Kadosh é lugar de diálogo (encontro e confronto) e a performance é o ponto de intersecção entre a voz do narrador e a recepção do leitor.

Para tanto, esta pesquisa, qualitativa e descritiva, utilizou-se do método analítico, valendo-se de referencial bibliográfico para seu desenvolvimento. Para alcançar o objetivo de identificar, descrever e interpretar a materialidade da voz em *Kadosh*, escolhemos fazer um estudo de como este elemento se apresenta desde os primeiros poemas de Hilda Hilst até a concepção da personagem da obra estudada. Portanto, a leitura da obra de Hilst passou, desde o primeiro capítulo da dissertação, pela perspectiva da teoria elencada.

No primeiro capítulo, traçamos uma breve apresentação da autora e percorremos sua obra desde o primeiro livro, *Presságio* (1950), até o título do *corpus* do nosso estudo, ancorados pelas recentes antologias de poesia e prosa, lançadas em 2017 e 2018, respectivamente, além das entrevistas por ela concedidas e demais pesquisas sobre sua biografia.

No segundo capítulo, adentramos na teoria sobre voz, performance e corporeidade, que elencamos como base para a posterior análise de “Kadosh”. Recorremos aos estudos de Paul Zumthor (1993 e 2014), Richard Schechner (2006) e Renato Cohen (2002), sobre voz e performance; às reflexões de Gaston Bachelard (1993 e 2010) e Octavio Paz (2005), no que se refere à imagem e ao tempo poético; e às considerações de Alberto Manguel (2018), Roland Barthes (2010) e Wolfgang Iser (1999) no tocante à relação entre leitura e leitor.

Enfim, no terceiro capítulo, analisamos, de forma mais profunda, “Kadosh”, focando-nos nos três pilares desse estudo: voz, performance e corpo, valendo-nos, para isso, dos estudos de George Bataille (2017) e Michel Collot (2004), além dos já citados críticos de performance mencionados no segundo capítulo.

## CAPÍTULO 1 – A MULTIFACETADA POÉTICA DE HILDA HILST

### 1.1 Hilda Hilst

Olha-me de novo. Com menos altivez.  
E mais atento.

(Hilda Hilst)

Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em 21 de abril de 1930, na cidade de Jaú, estado de São Paulo. Filha de Apolônio de Almeida Prado, poeta, jornalista e fazendeiro, a quem endereçou obras e dedicatórias, e da portuguesa Bedecilda Vaz Cardoso, cujo sotaque inspirou o tom de muitos dos seus versos, Hilda cresceu em uma família de formação pouco convencional: Apolônio era membro da tradicional família Almeida Prado, grande proprietária de terras e prestígio, enquanto Bedecilda era uma estrangeira que já tinha um filho, fruto de um relacionamento anterior, motivos pelos quais nunca puderam oficializar a relação conjugal.

Com o pai, Hilst pouco conviveu: seus pais se separaram quando a escritora tinha apenas dois anos de idade e Apolônio, poucos anos depois, foi diagnosticado com paranoia esquizoide, o que fez com que toda memória da filha sobre o progenitor fosse constituída a partir de seu comportamento já gravemente afetado pela doença, aliado à imaginação constituída a partir das histórias que a contavam, em especial, sua mãe, que colaborou para que fosse construída uma espécie de mitologia intocável em torno dessas memórias.

Hilda Hilst, em entrevista concedida à *Brasileiras: vozes, escritos do Brasil*, de 1977, afirmou que acredita ter sido a loucura do pai seu tiro de largada para tornar-se escritora. Não apenas como inspiração propulsora para criação, já que Apolônio também era poeta, mas como forma de encontrar o pai em tudo o que escrevia. É possível identificar, nas escrituras de Hilst, diversas inserções de dados biográficos que clamam por esse diálogo com o pai como uma forma de ocupar um espaço de reconhecimento paterno por meio da literatura.

Na infância, Hilda Hilst estudou no Colégio Interno Santa Marcelina, em São Paulo. A educação religiosa também fundamenta importantes traços da posterior escritura da autora, como a relação vida e morte, os embates entre o dogma e a mística, a inacessibilidade do divino, o questionamento sobre a leitura judaico-cristã diante da carne e do espírito: marcas muito profundas de seu projeto estético, inspiradas pela vida dos santos, em especial, a vida e a obra de Santa Teresa D'Ávila, cujos escritos foram estudados pela poeta incessantemente por toda a vida e que também serviram de inspiração para sua disciplinada criação literária.

Formou-se na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, pela Universidade de São Paulo, em 1952, dois anos depois da publicação de seu livro de estreia, *Presságio*, porém, Hilst nunca exerceu a profissão. Para ela, ser escritora era seu ofício primeiro, e a ele foi fiel desde o início de sua vida adulta.

Nos anos 1950, Hilda Hilst vivia uma movimentada vida social, período em que conheceu grandes escritores brasileiros, como Lygia Fagundes Telles, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade. Seus primeiros livros de poesia foram elaborados e apresentados aos leitores, críticos e colegas de escritura por meio dessa aura de mulher livre, elegante, bela e bem relacionada socialmente, que escrevia poemas cujos temas e tom eram sempre altos, líricos, sobre as grandes questões da humanidade, claramente inspirados na tradicional poética portuguesa.

Porém, em 1963, a escritora resolveu mudar drasticamente seu modo de operação deste ofício, quando, decidida a dedicar a vida exclusivamente à literatura – inspirada também pela leitura de *Carta a El Greco*, livro póstumo de Níkos Kazantzákis, em que o autor aborda reflexões do homem diante de questionamentos existenciais e coloca a literatura como meio de redenção, que deve ser vivida de modo quase que religioso devido à sua sacralidade –, recolheu-se na propriedade rural de sua mãe, Bedecilda, em Campinas-SP, região que, mais tarde, abrigará o projeto da Casa do Sol, construção finalizada em 1966, com seu então companheiro Dante Casarini, local em que também construiu uma disciplina monástica de leitura, estudo e escrita, como reflexo dessas suas aspirações.

Após quase vinte anos de criação exclusivamente de poesia lírica, Hilda Hilst, também como resultado de seu afastamento social, mas por uma profunda vontade de interlocução com seu momento histórico e político, escreve, entre 1967 e 1969, oito peças teatrais, que marcarão fortemente sua obra poética e sua prosa posteriormente criada. É importante lembrar que, nesse período, o Brasil vivia os seus anos de chumbo, e a necessidade de uma comunicação artística e libertadora se mostrava urgente, o que fazia do drama a manifestação mais bem-sucedida para este fim.

As criações dramáticas de Hilda, apesar de pouco exploradas em palco, foram bem recebidas pela crítica. Anatol Rosenfeld afirmou que a autora era uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira. Esta definição, unicórnio, foi adotada por muitos leitores e estudiosos da literatura hilstiana, e é largamente utilizada ainda hoje, em artigos e teses, para se referir à autora, o que a estimulou a, mais tarde, nomear um conto do primeiro livro em prosa.

Suas peças teatrais conclamavam a liberdade de expressão e criação, do livre pensar e do desafio de manifestar-se diante de um mundo insalubre e indisposto a respeitar as diversidades individuais e que, portanto, é incapaz de humanizar-se de fato, valendo-se de aproximações das imagens dos revolucionários e dos profetas, denunciando, assim, o quão distante da ética estavam aqueles que definiam a moral da época.

Em 1970, Hilst publicou seu primeiro livro de contos, *Fluxo-Floema*, obra já marcada pela poeticidade e dramaticidade experimentada em suas criações anteriores. Nesta ficção, porém, tornam-se indefiníveis as fronteiras dos gêneros tradicionais até então trafegados; a experimentação literária ganha importância fundamental, apresentando aos leitores um novo caminho literário, que será seu legado pelos próximos anos de criação. *Fluxo-Floema* foi muito bem recebido pela crítica especializada, tanto à época de seu lançamento, quanto quando relançado pela Editora Globo, nos anos 2000. Essa estética, para muitos críticos literários, atingiu seu auge e maturidade na novela *A obscena senhora D.*, de 1982.

*Qadós*, ainda em sua antiga grafia, foi o segundo livro de contos da autora, lançado em 1973, e eleva essas experimentações literárias apresentadas em *Fluxo-Floema* a sua máxima potência, constituindo-se na obra mais radical de sua carreira no que se refere à estética fragmentária e híbrida. Além disso, também é a obra mais declaradamente místico-religiosa de Hilst, tornando-se paradigma da metáfora do poder divino e suas reverberações na vida finita e comezinha do ser humano contemporâneo. *Fluxo-Floema* e *Qadós* foram, em 1977, acrescidos de *Pequenos discursos. um grande* numa reedição, intitulada *Ficções*, pelas Edições Quíron.

Em 1980, Hilda Hilst lançou, pela editora Cultura, *Tu não te moves de tí e*, dois anos depois, *A obscena senhora D.*, pela Massao Ohno, que, como já dito, representa a maturidade de seu projeto estético híbrido e poético-filosófico, inaugurado em *Fluxo-Floema* e radicalizado em *Kadosh*.

Em 1990, a autora lança *O caderno rosa de Lori Lamby*, inaugurando a chamada tetralogia obscena, cujas obras *Contos d'escárnio – Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Bufólicas* (1992) fazem parte, e que geraram um grande alarde junto à crítica e aos leitores devido ao conteúdo fortemente marcado pela pornografia e pela obscenidade. Em entrevistas, Hilda afirmava ser esta uma estratégia de aproximação com público leitor, que, segundo a escritora, parecia se interessar mais por esse tipo de “bandalheira”, já que não era tão lida quanto esperava após quatro décadas de criação “séria”.

Apesar do susto inicial de grande parte da recepção, estudos de pesquisadores e críticos, como Eliane Robert Moraes, apontaram que, por trás da aparente grosseria e superficialidade desse conjunto controverso, estão nele todas as grandes inquietações metafísicas recorrentes da obra poético-ficcional da autora e que, mesmo nas obras em prosa anteriores à tetralogia, o corpo, a libido e o obsceno sempre se fizeram presentes.

É importante salientar, contudo, que Hilda Hilst nunca deixou de compor e lançar livros de poesia, mesmo entre produções de outros gêneros literários. Pelo contrário, o fez ininterruptamente até 1995, com seu último título em versos, *Cantares do sem nome e de partida*. Também é fundamental ressaltar que,

apesar de menos experimental que na prosa, a poesia de Hilst ganha contornos mais híbridos a partir de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974).

As suas últimas obras em prosa foram a novela *Rútilo nada*, de 1993, pela Editora Pontes, e *Estar sendo. Ter sido*, de 1997, pela Nakin.

Hilda Hilst também escreveu crônicas, colaborando semanalmente para o *Correio Popular*, de Campinas, entre 1992 e 1995, reeditadas posteriormente pela Editora Globo, em 2001, em um compilado intitulado *Cascos & carícias & outras crônicas*. Hilst tornou-se, assim, uma das poucas escritoras do Brasil a produzir nos principais gêneros literários: publicou entre 1950 e 1997 mais de quarenta exemplares inéditos e foi reconhecida por críticos, como Anatol Rosenfeld e Alcir Pécora, pela qualidade de sua produção multifacetada.

Hilst também recebeu importantes prêmios literários regionais e nacionais, como o PEN Clube de São Paulo, por *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962); o Grande Prêmio da Crítica pelo Conjunto da Obra, da APCA (1981); o Jabuti por *Rútilo nada* (1994); e o Moinho Santista pelo conjunto da produção poética (2002).

Nesta pesquisa, cujo foco é a materialidade da voz em “Kadosh” – conto da segunda publicação em prosa da autora, lançado em 1973 – percorreremos o conjunto de sua produção – desde seu livro de estreia, *Presságio* (1950), até o título do corpus do nosso estudo –, para assim adentrarmos em uma leitura atenta e orientada pelas pistas deixadas por seu próprio projeto estético.

Não temos por objetivo esgotar a produção de Hilda Hilst. A complexidade de analisar quase vinte anos de escritura de poesia, de peças teatrais e de um livro de contos, até a publicação de *Kadosh*, não caberia em uma dissertação de mestrado sem ignorar a grandeza dessas publicações, portanto, esta não é e não poderia ser a nossa proposta. Porém, perseguir os rastros de metalinguagem, de exploração das formas estéticas e de exercícios de gênero deixados nas obras anteriores, mostrou-se caminho mais coerente e frutífero para o alcance das respostas que buscamos em nosso corpus do que a pesquisa sob perspectiva biográfica, já tão desgastada em outros estudos sobre a autora.

## 1.2 A poética do princípio: presságio da metafísica hilstiana

Canção indefinida  
feita na solidão  
de todos os solitários.

(Hilda Hilst)

Em seu livro de estreia, *Presságio*, de 1950, publicado pela Revista de Tribunais, Hilda Hilst apresenta-nos poemas que exploram temas que, mais tarde, serão recorrentes em toda sua obra literária, tais como o limiar vida/morte, o esvaziamento do ser (uma poética do pensamento) e o sagrado.

No poema I, que abre esta obra de estreia, por exemplo, o eu-lírico observa e dialoga com a personagem Stela, atribuindo-lhe características físicas que se encontram no limite animado-inanimado (tais como “rosto de coral”; “cabelo de pedra”; “xale verde, que parece feito d’água”), e que, ao mesmo tempo em que faz parte do ambiente natural, é por ele consumido, nos limiares da efemeridade e da perenidade. A presença da morte é a sombra que tudo conduz, como pode ser lido nas estrofes a seguir:

Stela, me perguntaram  
se permaneces no tempo.  
Se teu rosto de coral  
e teus cabelos de pedra  
ficarão indefinidos  
no espaço, pedindo sol.

Ainda ontem te vi.  
Olhar quase estagnado.  
Descias azuis escadas  
com aquele seu xale verde.  
Aquele xale de Stela  
parecia feito d’água:  
verde aguado, verde aguado.

Debaixo dos teus dois braços  
trazias rosas molhadas.

Aquelas rosas de Stela  
e Stela me perguntando  
se a morte é cousa que passa.

Stela, que desconsolo.  
Não sabes onde termina  
a aurora da tua presença.

No tempo, se é que existes,

só ficarás peregrina.

Como pesa: Stela e eu.

(HILST, 2017, p. 18)

No poema III, a voz lírica se atém na observação e na experiência do esvaziamento do ser na existência humana, sendo ali apontados os lugares em que a amargura se aloja: nos marcadores do tempo e espaço (“dias”, “horas”, “céu”, “chuva”) e nos movimentos do outro (“teus gestos”):

Gostaria de encontrar-te.

Falar das cousas  
que já estão perdidas.

Tuas mãos trementes  
se desmanchariam  
na sonoridade  
dos meus ditos.

Faria de teus olhos  
luz,  
de tua boca  
um eco.

Nos teus ouvidos  
eu falaria de amigos.  
Quem sabe se amarias escutar-me.

(HILST, 2017, p. 20)

Chega-se aqui à constatação da inseparabilidade da vida e da amargura: “Só não existe amargura/ onde não existe ser.” (3<sup>a</sup>. estrofe, poema III, 2017, p. 22). No fim da quarta estrofe, o eu-lírico aponta aqueles que são reconhecidamente esvaziados: “Estão terrivelmente sozinhos/ os doidos, os tristes, os poetas”.

A presença do sagrado, tema tão caro à obra da autora, é também anunciada nesse primeiro livro, com destaque aos poemas II (p. 19), cuja segunda estrofe revela um sagrado como corpo despojado da mística dos santos:

Me mataria em março  
se não fosse a saudade de ti  
e a incerteza de descanso.  
Se só eu sobrevivesse quase nula,

inerte como o silêncio:  
o verdadeiro silêncio da catedral vazia,  
sem santo, sem altar. Só eu mesma.

e IX (2017, p. 26), cujo sagrado se mostra agora corporificado nas entranhas da voz, na terceira estrofe (“Existe um deus qualquer/ nas minhas entranhas”).

A reflexão sobre a própria palavra e o que faz parte da ordem do inapreensível, sobre o papel ético e social do poeta também são questões recorrentes desde os primórdios da criação da poeta, como percebemos neste trecho do poema XVI (2017, p. 33) e também no excerto do poema XIX (2017, p. 36):

Mãe, andei lendo muito esses dias  
e estou quase chegando  
a encontrar o que eu queria.

A inutilidade das palavras.

As mães não querem mais filhos poetas.

A esterilidade dos poemas.  
A vida velha que vivemos  
[...]  
A ilusão que não temos.

Os versos que inauguram *Balada de Alzira*, segundo livro de poemas, lançado, em 1951, pela Editora Talarico, com ilustrações de Clóvis Graciano, estabelecem o clima que paira sobre todo o volume: “Somos iguais à morte. Ignorados e puros./ E bem depois (o cansaço brotando nas asas)/ seremos pássaros brancos à procura de um deus.” (HILST, 2017, p. 41); uma espécie de lirismo que conduz à experiência da desesperança e do fim. Seguindo o tom de experimentação poética de *Presságio*, *Balada de Alzira* apresenta ao leitor, já em seu título, “Balada”, que o ritmo comanda sua forma fundamental.

A voz ressoa a relação entre a finitude humana e seu desejo infinito e universal pelo sentido da vida. Em *Balada de Alzira*, ganha ares mais pessimistas do que sua obra anterior, como é possível perceber na segunda estrofe do poema I: “Cantarei o gesto/ dos que pedem e não alcançam/ a resignação dos santos” (2017, p. 42); em “Acreditariam/ ser a nossa vida/ vontade consciente/ de não ser?” (2017, p. 45); ou nos últimos versos da quinta estrofe do poema XIII

(2017, p. 52): “existe sempre a terra/ desfazendo/ as vontades primeiras de Existir”.

Mas é em “Poema do fim” (o único, além daquele que dá nome ao livro, a ter título na coletânea) que encontramos uma das grandes marcas de estilo da autora que aparecerá em suas mais aclamadas obras de poesia e ficção: a noção de corporeidade do subjetivo. Neste poema, a Morte aparece encarnada, pura e inaugural, capaz de relacionar-se fisicamente com o corpo do eu-lírico e, da fusão dos corpos morte-eu, nascem rosas:

A morte surgiu  
intocável e pura.  
Depois, teu corpo se alongou  
inteiro sobre as águas.  
Dos teus dedos compridos  
estouraram flores  
e ficaram árvores  
ao sol.

Escorreguei meus braços  
no teu peito sem queixa  
e cobri meu corpo  
com o teu de espuma.

.....  
Ainda ontem  
os homens colheram rosas  
que nasceram de nós.

(HILST, 2017, p. 49)

Questionada sobre como nasciam seus poemas, logo após o lançamento de *Balada de Alzira*, em entrevista publicada na edição de fevereiro de 1952, do *Jornal de Letras*, por Alcântara Silveira, Hilda Hilst respondeu:

Meus poemas nascem porque precisam nascer. Nascem do inconformismo. Do desejo de ultrapassar o Nada. As emoções sentimentais raramente inspiram a minha poesia, que quase sempre surge de um problema maior – o problema da morte, morte no sentido metafísico de tudo quanto possa advir depois de acontecida. O que faz nascer a minha poesia é a não aceitação de que um dia a vida se diluirá e, com ela, o amor, as emoções do sonho e toda essa força em potencial que vive dentro de nós. (HILST, 2013, p. 21)

Como nos volumes anteriores, em *Balada do festival* (1955), editado pelo *Jornal de Letras*, a morte continua a sondar os poemas, que permanecem

emitindo uma aura trovadoresca de cantigas de amor e amigo, diálogos com a morte, com o amado e com suas testemunhas e, mais frequentemente do que em *Presságio* e *Balada de Alzira*, notamos que o eu-lírico aqui já se assume poeta e se vê diante das palavras e dos limites da criação, como apresentado nos trechos a seguir:

Amadíssimo, não fales.  
A palavra dos homens desencanta.

(2017, p. 71)

\*\*\*

Tão sós estão os homens e a palavra.  
Porque não haverá em outro mundo  
sem ruído nem boca,  
mudo, esplendidamente mudo?

(2017, p. 75)

\*\*\*

Os versos são prodígios escondidos  
da minha fantasia.  
Hão de ficar assim. Solenes. Mudos.  
E por que não?

(2017, p. 75)

\*\*\*

Nós, poetas e amantes  
O que sabemos do amor?  
Temos espanto na retina  
diante da morte e da beleza.  
Somos humanos e frágeis  
mas antes de tudo, sós.

(2017, p. 77)

Em 1959, Hilda lançou nova coletânea de poemas inéditos, *Roteiro do silêncio*, editado pela Anhembi. Esta é organizada em três partes: “Cinco elegias”, “Sonetos que não são” e “Do amor contente e muito descontente”. Em todo o volume, é possível perceber que a voz lírica clama a presença das agruras do Amor, da Morte, de Deus e da Criação Poética, porém, cada agrupamento possui uma perspectiva própria dessas alegorias, o que lhes confere um certo grau de unidade, de abordagem original, que justifica a organização desta forma

e que oferece ao leitor a percepção de tocar as múltiplas faces de um mesmo núcleo.

Em “Cinco elegias”, o poeta é figura presente, ora como observado, ora como observador. A reflexão existencial sobre o exercício de fazer e pensar poeticamente e a relação do ser que cria e a palavra criada estão frequentemente exprimidas como o fundamento dos versos. Na segunda elegia, por exemplo, temos:

O vocábulo se desprende  
Em longas espirais de aço  
Entre nós dois.  
Ajustemos a mordança  
Porque no tempo presente  
Além da carícia, é a farsa  
Aquele que se insinua.  
Faço parte da paisagem.  
E há muito para se ver  
Aquém e além da colina.  
Há pouco para dizer  
Quando a alma que é menina  
Vê de um lado o que imagina,  
Do outro o que todos veem:

O sol, a verdura fina  
Algumas reses paradas  
No molhado da campina.  
Ventura minha, a de ser  
Poeta e podendo dizer  
Calar o que mais me afeta.  
[...]

(2017, p. 84-85)

É notável que dessa voz lírica emerge a imagem do fazer poético: a dupla percepção do poeta, que se vê pelo vocábulo unido e separado dos demais, que se vê no lugar cindido entre duas paisagens, a ordinária e a imagética, e que, por ter domínio sobre a palavra, pode dizê-la e, portanto, pode também calar-se.

Na terceira elegia, o eu-lírico entrega que o amor, sobre o qual tanto se fala, é magia e invenção, explicitando o movimento dessa voz que, por meio do ritmo e do tempo da enunciação, se afasta do sentir para observá-lo e usá-lo como matéria-prima de criação:

[...]  
Amor é calar a trama.  
É inventar! É magia!

As palavras engenhosas  
E os teus dizeres do dia  
À noite não tem sentido  
Quando arquiteto a elegia.  
[...]

(2017, p. 86)

“Sonetos que não são”, segunda parte do livro, é formada por sete poemas. Assim como em “Cinco elegias”, a figura do poeta é constante, porém, aqui, por meio de versos mais longos – implicando um ritmo mais lento e melancólico, mas ainda se valendo de rimas –, aparece mais influenciado pelos Românticos, que escrevem impulsionados pelo tormento do Amor, da idealização e da fatalidade, do que o canto trovadoresco e esperançoso que se repetiu nas obras anteriores de Hilda Hilst. Os trechos a seguir exemplificam esta afirmação:

Tenho medo de ti e deste amor  
Que à noite se transforma em verso e rima.  
E do medo de te amar, meu triste amor,  
Afasta o que aos meus olhos aproxima.

(2017, p. 92)

\*\*\*

Leva-me e deixa-me só. Na singeleza  
De apenas existir, sem vida extrema.  
E que nos escuros claustros do poema  
Eu encontre afinal minha certeza.

(2017, p. 93)

Apesar de todo o volume manter como tema central a relação amor-criação, a voz em tom melancólico e o silêncio como única via possível, reforçando o título geral do compilado, *Roteiro do silêncio*, estas questões estão mais perceptíveis e primordiais em “Do amor contente e muito descontente”:

Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito.  
Preparo-me e aceito-me  
Carne e pensamento desfeitos. Intentemos,  
Meu pai, o poema desigual e torturado.  
E abracemo-nos depois em silêncio. Em segredo.

(2017, p. 96)

\*\*\*

Ah, como cansa querer ser marginal  
Todos os dias.  
Descanse, anjos meus. Tudo vem a tempo  
No seu tempo. Também é bom ser simples.  
É bom ter nada. Dormir sem desejar  
Não ser poeta. Ser mãe. Se não puder ser pai.

(2017, p. 104-105)

Lançado em 1960, pela editora Anhembi, o livro *Trovas de muito amor para um amado senhor* é composto por 20 poemas, precedidos pela epígrafe com os seguintes versos de Luís de Camões: “Canção, não digas mais; e se teus versos/ À pena vem pequenos,/ Não queiram de ti mais, que dirás menos”. O diálogo entre obra e poeta, criador e canção, dita a tônica deste livro de Hilst; amor e criação, amante e trovador são figuras que se completam para a construção de sentido, como nas duas últimas estrofes do poema III:

Há de ser nos trevos.  
É tanta sorte  
Senhor  
Encontrardes  
A um só tempo  
  
Mulher  
Vate  
Trovador.

(2017, p. 116)

A voz lírica feminina assume o papel do trovador medieval em busca da criação de uma canção que lhe aproxime, *para* e *pela* linguagem, do Amor e do ser amado. A canção de Hilda Hilst, porém, assim como a de Camões escolhida para inaugurar esta obra, constrói-se como palavra escrita:

E às vezes rosa  
Tão matutina  
Que a mim não cabe  
(Eu, peregrina)  
O descobrir-vos.  
Antes à tarde  
Cansar a pena  
No definir-vos.

(2017, p. 122)

Recorrer às formas tradicionais de criação poética e atravessá-las com o olhar do poeta de seu tempo torna-se um exercício mais latente em *Ode fragmentária*, lançado pela Anhembi, em 1961. Este livro de poemas é inscrito

no limiar entre os primórdios da poesia e da modernidade, e está dividido em três partes: “Heróicas”, “Quase bucólicas” e “Testamento lírico”. Em “Heróicas”, a voz lírica resgata traços da poesia épica, em diálogos do poeta com os deuses e um tributo à memória, para, em seguida, rompê-los, ao apresentar ao leitor o eu-poético como um sujeito fundado no nosso tempo, fragmentado e exaurido diante da vida e da criação:

Trituramos cada dia  
(Agonizantes amenos)  
Constelações e poesia  
E um certo jeito de amar  
Que a nós,  
De vôos e vertigens,  
Não convém.  
E quem sabe o que convém  
A seres tão exauridos?

(2017, p. 140)

A nostalgia da infância e a influência da poesia pastoril, de paisagens pictóricas, rurais, entregam-se modernas ao subverter o bucolismo proposto com a revelação de uma realidade fundada na transitoriedade; o limiar exposto em “Quase bucólicas”, nesse “quase” que põe em xeque a imagem do intocável, da memória:

Eu caminhava alegre entre os pastores  
E tatuada de infância repetia  
Que é melhor em verdade ter amores  
E rima transitória para o verso.

(2017, p. 155)

Em 1962, Hilda Hilst publicou *Sete cantos do poeta para o anjo*, pela editora Massao Ohno, obra ganhadora do prêmio Pen Club, de São Paulo. Nesses poemas, a voz poética toma como representação aquela que constrói poemas, vê-se como desdobramento da própria poética criada, revelando o poeta como “inventor”, impulsionado a criar diante da busca daquilo que é perene.

A noite em verso torpe me atingia.  
As coisas insofridas  
Sofridas se faziam  
Se eu repousasse as mãos sobre suas vidas.

[...]

Perenidade e vida: Onde estavas?

(2017, p. 167)

Em 1967, Hilst lança a coletânea *Poesia*, que reúne sua obra criada entre 1959 e 1967, incluindo os compilados inéditos até então: “Trajetória poética do ser (I)”, “Odes maiores ao pai”, “Iniciação do poeta”, “Pequenos funerais cantantes do poeta Carlos Maria de Araújo” e “Exercícios para uma idéia”. Neles, é possível perceber a corporeidade, ora como oposição à subjetividade, ora como o próprio fazer poético. O trecho abaixo é uma referência desse método:

Cantando-te sou teu corpo e tua nudez.  
E ombro a ombro seguimos a alameda  
Casco de dor num caminho de sol  
E labareda, indivisível água  
Obrigando-me a ver o que tu vês.

(2017, p. 180)

### 1.3 A poética da urgência: a construção da voz dialógica de Hilda Hilst

Ele falava que é preciso conhecer o que mais nos oprime.

(Hilda Hilst)

Entre 1967 e 1969, Hilda Hilst iniciou um processo de escrita em um novo gênero: a dramaturgia. Neste período, é possível perceber a urgência que aflige sua produção, influenciada pelos catastróficos anos de ditadura militar no Brasil: foram oito peças produzidas em apenas três anos, período que também é marcado pelo seu processo de reclusão. Nesta época, Hilst sai da tumultuada vida social de São Paulo e passa a viver na Casa do Sol, propriedade da zona rural de Campinas, idealizada por ela e por seu então companheiro, Dante Casarini, construída às proximidades da fazenda em que vivia sua mãe.

Duas de suas peças foram encenadas pelos alunos da Escola de Arte Dramática (EAD), da Universidade de São Paulo, por intermédio do diretor do programa, Alfredo Mesquita: *O rato no muro* e *O visitante*, dirigidas em 1968 por Terezinha Aguiar. O maior destaque no teatro de Hilda Hilst é *O verdugo*, de 1969, peça que recebeu o prêmio Anchieta no mesmo ano de sua produção e que foi mais vezes encenada, também fora do âmbito acadêmico, pelo diretor Rofran Fernandes.

O *verdugo* acompanha o drama ético de um carrasco que, pela primeira vez em sua carreira, recusa-se a executar um condenado à morte pelos Juízes, o Homem, agitador revolucionário, amado pelo povo e visto como ameaça ao poder. Hilda Hilst cria uma trama em que cristianismo, política e resistência se entrelaçam em um texto dramático que não abandona nem a linguagem poética, nem a perspectiva do poeta criador.

Metafísica e metalinguagem, marcas fortes nos trabalhos da autora, também aparecem em seu teatro, como pode ser observado no trecho a seguir, na edição da L&PM, *Teatro Completo Volume 2*:

**Verdugo:** Eu sentia uma pena das gentes... e de repente passava um cachorro... e de repente eu olhava, sabe, naquela casa havia uma planta, uma primavera que tentava subir no muro... e eu sentia piedade...

**Filho:** Da planta?

**Verdugo** (*muito comovido*): No começo eu pensei que fosse só a emoção de estar vivo, você compreende? Eu pensava: (*tranquiliza-se um pouco*) “É, eu me comovo com a vida, com tudo o que está vivo, é isso”. (*emociona-se novamente*) Mas depois essa coisa foi crescendo e até uma casa, uma parede meio gasta me comovia... e até...

**Filho:** Até o quê, pai? (*pausa*)

**Verdugo:** Um osso, meu filho. Um osso me comovia. (*lentamente. Em voz baixa*) Não só a vida. A morte, a cinza das coisas, o vazio me comovia.

(HILST, 2018, p. 77)

Apesar de seu curto tempo de produção (depois de 1969, a escritora não escreveu mais nenhuma peça teatral), a experiência criativa proporcionada pelos textos dramáticos de Hilda Hilst permeará toda sua escritura posterior, tanto a prosa de ficção quanto a poesia terão fortes aspectos dialógicos herdados de seu trabalho no teatro, o que tornará mais complexa e madura a sua literatura.

Se, até então, a voz hilstiana estava centrada em um ritmo fundamentalmente lírico, que continha traços herdados da oralidade dos trovadores, cancioneiros galaico-portugueses e dos cantares bíblicos – uma influência que não acometeu exclusivamente a criação de Hilda, mas se mostra presente em obras de todas as gerações de poetas brasileiros anteriores à escritora em maior ou menor intensidade –, foi sua experiência no teatro que fez com que sua voz poética começasse a ganhar complexidade própria, não apenas no tocante à construção de outras vozes, das personagens que ali

interagem, mas na possibilidade de criar a pluralidade da mesma voz. Na peça *O verdugo*, por exemplo, é possível ler traços muito semelhantes entre as personagens que o compõem, fazendo parecer que cada uma é a representação das várias facetas de uma mesma voz.

Outro traço teatral que exercerá um grande impacto na obra posteriormente escrita por Hilst é o tom de improvisado, como se esta obra estivesse sendo criada no momento da execução em cena. Já nas primeiras obras em verso, como *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), e em prosa, como *Fluxo-floema* (1970), a voz que se comunica com um público no momento da enunciação é evidente. Essa característica tipicamente dramática trará à futura prosa e à poesia posterior a 1969 uma performatividade alinhada às questões místicas discutidas em seus textos, num sagrado eternamente encenado diante dos olhos do leitor, como um ritual: repetição? inauguração? atualização?

Voltaremos a tratar mais detalhadamente do aspecto dialógico na voz lírico-narrativa de suas tramas no terceiro capítulo, já na perspectiva das teorias elencadas, no momento da análise do conto “Kadosh”, corpus central da presente pesquisa.

#### **1.4 A poética da fluidez: a introdução de Hilda Hilst na prosa ficcional**

Sei que me faço cada vez mais obscuro, mas não é todos os dias que se vê um homem feito de mim mesmo e do Outro.

(Hilda Hilst)

Em *Fluxo-floema*, livro de contos que marca a estreia de Hilda na prosa, lançado pela Editora Perspectiva, em 1970, é possível perceber que os temas e as marcas estilísticas, que apareceram nas suas obras de poesia e drama até então, mostram-se aqui dispostos como em uma confluência de referências literárias, ora numa mistura quase homogênea, em que as nuances se mostram discretamente, ora declarando todas as suas especificidades, correndo texto adiante, num contínuo devir de ideias, mais ou menos orientadas (ou incessantemente perseguidas). Isso é feito por uma voz narrativa que não está

amarrada a um protagonista bem delineado, mas sim em um fluxo de consciência que se expande e se contrai, dialoga consigo, dá eco a outras vozes, se afirma e se nega, “pensamentos representados em cena aberta diante de uma plateia hostil” (p. 409), como afirmou Alcir Pécora no posfácio de *Da Prosa* (2018), compilado da produção completa em prosa da autora, editado pela Companhia das Letras.

Em “Fluxo”, primeiro conto do livro, a narrativa segue a voz de um escritor pressionado pelo editor e pela esposa a abdicar de seu desejo original de criação e dar vazão a uma literatura economicamente mais rentável, vendável, bem recepcionada pelos leitores. O conto inaugura a reflexão hilstiana em ficção sobre o mercado editorial brasileiro, discussão esta que se repetirá em outras obras a partir de *Fluxo-floema*, e terá seu ápice na trilogia obscena de 1990, além de uma crítica ácida à recepção. Destacamos deste conto o seguinte trecho:

Meu filho, não seja assim, fale um pouco comigo, eu quero tanto que você fale comigo, você vê, meu filho, eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro. E aí vem o cornudo e diz: como é que é, meu velho, anda logo, não começa a fantasiar, não começa a escrever o de dentro das planícies que isso não interessa nada, você agora vai ficar riquinho e obedecer, não invente problemas.

(HILST, 2003, p. 20)

Outra característica das marcas estilísticas hilstianas, explorada em “Fluxo”, é a voz narrativa que se denuncia ficção, que expõe quase que simultaneamente como a personagem é criada e como são feitas as escolhas das palavras utilizadas pelo texto, questionando formas linguísticas enquanto parece revisar o que escreveu:

Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei. Até que eu gostaria de dizer, por exemplo: olha, meu amigo, é tão simples responder o que sou, sou eu. E ele ficaria muito contente, ele colocaria a grande cruz de rubi sobre o meu peito e ir-se-ia. A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre. E não é só isso, a mesóclise vem e você fica parado diante dela, pensando nela, olhando pra ela. Leva muito tempo pra gente se recompor. É. Leva muito tempo.

(HILST, 2003, p. 25)

Em “Osmo”, conto subsequente, somos apresentados a um assassino carismático e sarcástico. O narrador em primeira pessoa mais constituído deste volume como personagem, se o compararmos com as demais vozes narrativas protagonizadas pelos outros contos do livro, apresenta algum arco de desenvolvimento: Osmo tem consciência de se comunicar diretamente com seus leitores e decide contar sua história. A partir disso, seguimos, desde um inicial estado de letargia, o ritual de limpeza de seu corpo como um preparo para um ato sagrado, e o momento em que se passa o ponto de disparo de seu impulso para ação, relato entremeado por uma lembrança de um assassinato anterior e de uma possível origem desse comportamento psicótico. Destacamos alguns trechos em que é possível notar a presença do escritor que questiona o valor de seus leitores:

O meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la, por favor não se zanguem, isso de dignidade é mesmo uma besteira, lógico que há gente que se importa muito com essas coisas de honra e dignidade, eu não [...] (HILST, 2003, p. 75-76)

Quando eu penso em todas as coisas, também penso na dificuldade de descrevê-las com nitidez para todos vocês. Vocês são muitos, ou não? (HILST, 2003, p. 100)

Ligo a chave de meu carro, depressa, depressa, abro todos os vidros e com este vento batendo na minha cara eu estou pensando: talvez eu deva contar a estória da morte da minha mãezinha, aquele fogo na casa, aquele fogo na cara e tudo o mais, não, ainda não vou falar sobre o fogo, foi bonito sim, depois eu falo mais detalhadamente, essa história sim daria um best-seller, todas as histórias de mães dão best-sellers, e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la. (HILST, 2003, p. 105)

Em alguns trechos, fica explícita a reflexão sobre a forma linguística escolhida, o valor semântico das palavras, como se o leitor devesse participar da escritura, do processo de construção:

Bem, não é por pudores estilísticos que não falo o... sim, talvez seja um certo pudor, porque agora nas reticências eu deveria ter escrito cu e não escrevi, quem sabe deveria ter escrito ânus, mas ânus dá sempre a idéia de que a gente tem alguma coisa nele, não sei explicar muito bem, mas é sempre o médico que pergunta: “o senhor tem fístulas no ânus?” (HILST, 2003, p. 81-82)

[...] quem é que sibila afinal? A serpente sibila? A serpente silva? A serpente silva sibilante? Não estou preocupado.

Estou preocupado em existir. Existir é sibilante. Enfim, o existir não me confunde nada. O que me confunde é a vontade súbita de me dizer, de me confessar [...] (HILST, 2003, p. 98-99)

### 1.5 *Kadosh*: um livro de contos sobre o demasiado humano

A humanidade inteira procura o começo, ai,  
quando descobrirem chegaremos ao fim.

(Hilda Hilst)

*Qadós* foi publicado pela primeira vez em 1973, pela editora Edart. Este é o segundo livro de prosa de Hilda Hilst e, em ocasião ao seu relançamento pela Editora Globo, em 2002, organizado pelo professor e crítico literário Alcir Pécora, foi solicitado pela própria autora a mudança de grafia da obra para *Kadosh*, desejo que também foi respeitado pela sua mais recente reedição, presente no compilado *Da prosa* (2018), pela editora Companhia das Letras. É desta maneira, portanto, que a obra será referida na presente pesquisa.

*Kadosh* é uma obra formada por quatro contos, que são, na sequência: “Agda”, “Kadosh”, “Agda” e “O oco”. Antes de adentrar a leitura desta prosa ficcional, o que chama a atenção do leitor é o fato de dois contos receberem o mesmo título – Agda – e porque seria privilegiado o segundo conto para dar nome ao volume, já que, além da força das personagens femininas do primeiro e terceiro conto ocupar a curiosidade antes mesmo da leitura, o último deles, “O oco”, é quem ocupa o maior número de páginas.

Esses quatro contos compartilham uma mesma atmosfera de busca do sagrado e a expressão e presentidade do corpo encarnado, que pesa, que condena, que ancora sua existência no plano terrestre, mas que também acolhe e acalenta as angústias desses protagonistas.

No primeiro conto, intitulado “Agda”, a personagem central é uma mulher diante da constatação da degradação de seu corpo, sua estupefação diante da própria velhice. Quando se envolve romanticamente com um rapaz, consideravelmente mais novo, vive a agonia de ser tocada com sua atual aparência e, através desse toque, sentir as contradições entre como se vê por

dentro, área não deteriorada pelo tempo, passível de paixões e eterna novidade, e como se percebe perecível por fora, tão destoante do corpo jovem que a deseja. Ao descrever este impasse entre o perecível e o eterno, Hilda Hilst incute reflexões sobre a linguagem e o fazer poético, como é possível observar no excerto:

[...] 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 linguagem do meu corpo? O que é a minha linguagem? Linguagem para o meu corpo: um funeral de mim, regado, gordo, funeral de boninas e açucenas, alguém repetindo uma inútil cadência: girassóis para a mulher-menina. Para o meu corpo um funeral, e para a VIDA GRANDE DO DE DENTRO, ESSA INTEIRA VIVA, o quê? Agda é assim: ESSA INTEIRA VIVA tem muitas fomes, busca, nunca se cansa, nunca envelhece, infiltra-se em tudo que borbulha, no parado também, no que parece tácito e ajustado, nos pomos, nas aguadas, no paludoso rico que o teu corpo não vê. ESSA INTEIRA VIVA é que vive esse amor, o corpo não, Agda. (HILST, 2002, p. 19)

Agda é atravessada por diversas imagens da juventude, como quem busca em um álbum de fotografias recortes de lembranças que a façam encontrar uma saída para este corpo dividido ao meio: o corpo, cujo destino é invariavelmente destinado ao próprio funeral; e a vida de dentro, inteira viva, não perecível como quem a carrega. Desta busca, Agda relembra o pai, que durante uma aparente alucinação, solicita que a filha cave um buraco. Esta cena mescla metafísica e metalinguagem, como é possível ser lido abaixo:

CAVO. Constância. Fundura de dez braçadas. De quanto? Caracóis. Lodo na cara. Tenho ares de alguém semissepulto. Um ouro que não vem. Nem o reflexo. Bem que seria luz amarelada dourando os caracóis, as larvas, a minha mão. Bom que seria recompor palavras, cruzá-las, dizer da luz filtro cintilante facetado, dizer do escuro entranha apenas, dizer da busca o que ela é, buscador e buscado, revelar os dois lados, aqui te vê, aqui sou eu te vendo, a órbita gozosa estilhaçando medos [...]. (HILST, 2002, p. 30)

“Kadosh”, segundo conto deste volume, será analisado por último, já que se trata do recorte principal do *corpus* desta pesquisa, além de ser fundamental para também refletir sobre os motivos que o levaram a ser aquele que dá nome ao livro: seu caminho errante paira sobre os demais contos.

O terceiro conto de *Kadosh*, que também se chama “Agda”, é iniciado por um diálogo dramático entre os três amantes da protagonista, Celônio, Orto e Kalau, que planejam a morte de amada. Esta, moradora da mesma casa, fundada na mesma vila, em que a Agda primeira viveu antes da morte, mesmo jovem e desejada, sente, como sua antecessora, a angústia da transitoriedade da vida, enquanto sonha com a eternidade:

Ai meu Senhorzinho, se me matam desaparece a casa de Agda-andorinha, essa extensão de mim, casa-golondrina de tua Agda, casa que não foi feita para morar mas para ser pensada, casa-caminho-morada existindo no de dentro de mim. Deveis pensar, Senhorzinho, que é insignificância ter Agda ao teu lado se aqui na terra ela é mais tua porque atormentada, se aqui na terra ela pode sonhar eternidade [...] (HILST, 2002, p. 120)

A ligação entre as duas Agdas é explicitada no trecho a seguir, e é uma importante chave de leitura para compreender a decisão de essas duas personagens, não relacionadas pelo sangue, mas por uma pergunta, por uma casa e por uma linguagem poética comum, estarem aqui batizadas pelo mesmo nome:

Que nessa mesma casa, outra viveu, de nome Agda, sua vida era fantasia e labareda, durante muitos anos aves e fantasmas rodearam a casa e Ana desta aldeia pode atestar a verdade das falas porque dessa primeira Agda foi obediente e dócil e desde sempre criada [...], e que Agda primeira desejou ambiciosa a um tempo só juventude e noviciado, e Agda-lacraia tem muito dessa outra e se fez feiticeira. Que a aldeia já está farta de santas e rameiras porque antes das duas, duas outras transitavam entre o céu e as caldeiras [...]. Que nos parece lícito informar-vos que há um engano nessas coisas do corpo, se nas duas Agdas o corpo parecia coisa deleitável, verdade é que só tinha aparência, que tanto uma e outra só queriam coisa que não está ao homem querer, dizemos numa palavra: ETERNIDADE. É isso que as duas arrogantes pretendiam, trânsito livre entre o cá de baixo e a sabedoria do de cima [...]. (HILST, 2002, p. 123)

Este trecho atenta-nos para o fato de que a sequência de Agdas se trata de um contínuo de mulheres “santas e rameiras” que, apesar de finitas, mortais, encontram-se com a eternidade por meio dessas repetições geracionais, que ambicionam “trânsito livre” entre o corpo e o sagrado. Se a primeira Agda cava a terra à exaustão, levando seu corpo ao limite da busca, em um “cravar-se”, como quem se sepulta e se planta; a segunda, grávida de uma criatura cuja

dimensão e natureza não são bem definidas pelo conto, serve de sacrifício à aldeia pelas mãos de seus amantes: no filho que esperava estão as chagas de Cristo, elevando a personagem a uma espécie de divindade.

O estudioso francês Georges Bataille, em seu livro *O erotismo* (2017, p. 45), afirma que no sacrifício não há apenas desnudamento, há também imolação da vítima, ou destruição, quando se trata de um objeto e não de uma pessoa. O estudioso afirma que a morte da vítima representante do sacrifício serve como revelação de um elemento àqueles que a observam, aquilo que esses assistentes do ritual consideram uma manifestação do sagrado. Sendo assim, o sagrado é a continuidade do ser revelada por meio da morte de um ser descontínuo (o sacrificado) diante daqueles que fixam o olhar naquilo que normalmente escapa à visão, neste ritual solene, determinado pela coletividade da religião.

É possível interpretar o sacrifício das duas Agdas, mandantes e ao mesmo tempo objetos da destruição, como ritual executado para que os assistentes (nós, leitores) tenham a chance de ver aquilo que normalmente escapa aos olhos, o que poderíamos relacionar com o próprio papel da literatura.

Sobre Agda, Hilda Hilst, em uma entrevista concedida a Clelia & Petorelli Pisa e Maryvonne Lapouge, para o volume francês *Em brasileiras: vozes escritos do Brasil*, em 1977, afirma que o ritmo, em Agda, corresponde a um processo de desnudamento, pois, quando se começa esse tipo de processo regressivo na criação literária e se leva essa regressão até o extremo de seus próprios limites, e quando você se entrega assim, completamente, só pode esperar por uma resposta na sua frente, uma resposta do outro. Ou seja, como o processo de sacrifício descrito por Bataille, levar a linguagem ao extremo é um meio de colocar os assistentes, os leitores, diante de seu próprio extremo, numa experiência de continuidade, que aqui Hilda chama de autoconhecimento:

Todos os meus textos se resumem a este tipo de proposta: uma sequência de instantâneos, uma sequência de flashes, como se eu estivesse fotografando a visão que tenho do outro, minha visão sobre você. E meus textos reunidos só têm uma ambição: expor essa visão do outro. (HILST, 2013, p. 43-44)

O último conto do volume, “O oco”, diverge sensivelmente dos três anteriores – que tinham o movimento na procura de Deus como a prerrogativa de sua história –, por apresentar uma personagem que, ao contrário, entrega-se à fixidez e ao vazio. Atormentado por memórias confusas, quase dissonantes, sobre sua participação em uma guerra (não definida), o narrador aparece como o pós-sacrifício, emperrado na areia da praia, de onde não se levanta, a não ser para levantar no espaço do oco:

Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranquilidade. Antes era tudo muito difícil, ia me coçar e pensava NÃO DÁ TEMPO HÁ INFINITAS TAREFAS PARA REFAZER, pensava outras coisas também, mas a que me doía mais era NÃO DÁ TEMPO e outra A MATÉRIA DO TEMPO SE ESGOTA, DEUS ME VÊ. Agora que tudo isso acabou me esparramo na areia e coço coço minhas ressequidas canelas. (HILST, 2002, p. 131)

Mesmo com a citada diferença de motivação entre a personagem central de “O oco” e os demais protagonistas deste conjunto de contos, encontramos nele aquela mesma tessitura formada por metafísica e metalinguagem, indissociáveis e sempre fundadas numa corporeidade, mesmo quando deseja livrar-se dela para alcançar o inapreensível:

Ai ai, a nudez das palavras. Despojá-las de tudo. De ambiguidades. A minha própria nudez. Carrego ainda assim tantas coisas comigo. Gostaria de livrar-me? não ser um corpo? ser cada vez mais o centro? o coração? Coração ôô, é a primeira vez que falo de ti? Onde é que sou mais eu? Seria preciso descobrir a fonte. A fonte, imaginai. (HILST, 2002, p. 189)

No texto de apresentação que faz do volume *Kadosh*, lançado pela Editora Globo, o professor Alcir Pécora comenta sobre a semelhante atmosfera que paira sobre os quatro contos da obra, afirmando serem caracterizados pela urgência do sagrado na existência finita do ser humano, alinhavando essas personagens não pela história narrativa, que é, na verdade, tão pouco definida quanto a personalidade de seus protagonistas, mas por aquilo que as ultrapassa, uma voz que busca, de modo compulsivo e errante, vestígios de eternidade.

Para Pécora (in Hilst, 2002, p. 13-14), o jogo de *Kadosh*, nos quatro contos do volume, se compõe dos signos ambiciosos de uma nova “comédia”, que testa o sentido possível de sagrado no contexto de existência humana, parca e

ridícula, uma via crucis na qual a voz representa o “eleito” e “chegado”, que testemunha sua própria cisão de si, de suas palavras e de seu leitor/ouvinte. Assim, nada mais resta de cumplicidade, de complacência consigo mesmo ou de fisiologia da fé nesta hilstiana hipótese de sagrado, apenas a pergunta se faz constante, como se a própria pergunta fosse a verdadeira representação do sagrado.

No conto “Kadosh”, a cisão sobre a qual Alcir Pécora se refere acontece diante dos olhos do leitor como ação: assistimos, nesta prosa rítmica, como espectadores e cúmplices, o narrador dividir-se e esses fragmentos tornarem-se máscaras próprias de uma mesma voz.

### 1.5.1 Kadosh: o conto de uma voz errante

Qadós: uma vontade compulsória de lutar.

(Hilda Hilst)

Desde a *Poética*, de Aristóteles, somos convidados a ler a prosa ficcional como herdeira da epopeia, cuja estrutura se apresenta como unidade (princípio, meio e fim), o arranjo das ações é identificável pelo seu caráter verossimilhante e o modo de transmissão acontece por meio da narrativa. A figura do narrador funda um ponto de vista que conduz o leitor a assistir, a ouvir, a imaginar: como afirmado por Walter Benjamin (2012, p. 221), quanto mais este espectador se esquece de si mesmo, tornando-se instrumento de captação da narrativa, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Despir-se de si para adentrar a esta história ficcional é fundamental. Por essa habilidade na arte de conduzir, é esperado encontrar no narrador um lugar cativo entre os mestres e os sábios, “a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”. (BENJAMIN, 2012, p. 240)

A história ficcional, fabulada a partir da imaginação, exige uma linguagem de lógica específica, que a distancia da música e a aproxima da linguagem filosófica, em uma ordem lógica do pensamento, “composto de unidades sintáticas racionalmente encadeadas” (MOISÉS, 2012, p. 79). Na ficção em prosa, a voz do narrador não necessariamente corresponde à voz do escritor.

Este exerce o papel de sujeito de enunciação, que cria outros seres ficcionais, explicita individualidades, que se cruzam e se influenciam sem contanto perder seu direito à voz. Kadosh não segue categoricamente tais princípios em sua composição.

Hilda Hilst constrói sua “prosa” como em cena aberta, mostrando, por meio de uma multiplicidade de vozes, o texto como um processo de produção, como se estivesse sendo escrito de forma improvisada no instante em que é lido. Essas vozes, porém, logo se mostram como a mesma voz lírica que encontramos em seus poemas: facetas multiplicadas do mesmo “eu”, que também se fragmenta e dialoga dramaticamente consigo. Mesmo o narrador da prosa hilstiana, sempre na primeira pessoa, não é delineado claramente, é antes uma voz suspensa, que se permite correr com o fluxo intenso e rítmico da linguagem poética.

O “narrador” de Hilda tem outra peculiaridade: não narra. Não há ali uma história, mas um enredo rarefeito, um emaranhado de fatos fragmentados, rearranjados de forma não cronológica que mal se desencadeiam coerentemente, evidenciando o modo de fazer (o “como”), em vez de incidir luz sobre o que se narra.

Alcir Pécora, no posfácio de *Da prosa* (2018), que condensa toda obra em prosa de Hilst, assegura que poderíamos entender que a prosa poética da autora se trata de um drama de posição do narrador em face ao que escreve ou daquilo que se vê escrevendo, por isso, prolifera-se em diversos discursos, impossíveis de serem contidos em uma unidade psicológica estável, mas que coexistem nesse “eu narrativo” provisório, e que estão todos fadados a sentir a dor da escrita.

Diante destas colocações, sentimos a necessidade de buscar outros caminhos teóricos a fim de estudar “Kadosh” e a linguagem nele apresentada que, percebemos, está fortemente ancorado na experiência lírica da escritora e influenciado por anos de produção de textos dramáticos. Vimos na perspectiva dos estudos sobre performance um meio de evidenciar a importante relação entre conteúdo e forma contida na prosa poética de Hilst e, em especial, no corpus desta pesquisa.

A partir deste panorama traçado através das pistas deixadas pela produção de Hilst, evidenciam-se importantes questões para se colocar à luz de um estudo que privilegia a voz lírico-narrativa tanto de *Kadosh* quanto de suas produções subsequentes: o limiar vida/morte, animado/inanimado, efemeridade/perenidade, ser que cria/palavra criada, que, apresentados desde a poética do princípio da produção hilstiana, anunciam sua reflexão metafísica, além de se adensar como escritora de diálogos, que vão aparecer não somente na prosa, em conversas entre personagens distintas e em reflexões dialógicas da voz narrativa da protagonista, como na poesia pós-teatral, a partir de *Júbilo*, *memória*, *noviciado da paixão*, editado pela primeira vez em 1974.

Além disso, pela experiência poética concedida ao leitor pela voz, presente nos textos literários hilstianos, optamos por explorar as características recorrentes nesses “eus” criados pela autora, anteriores ao nosso objeto de estudo. Almejamos identificar, descrever e interpretar a materialidade da voz errante de “Kadosh”, buscando não massificar a obra de Hilda, mas, sim, por meio de um olhar panorâmico sobre sua própria produção, encontrar sua matriz de pensamento, que culminou em sua prosa poética mais radicalmente híbrida e filosófica.

Assim, como foi evidenciado na leitura destas obras, a questão da voz, da corporeidade e da escritura performática são importantes marcas do projeto estético de Hilda Hilst, permitindo-nos optar por estes vieses teóricos na leitura de “Kadosh”. Faremos, na sequência, uma breve consideração das teorias sobre voz e performance e levantaremos questões que consideramos fundamentais para seu estudo, tais como o tempo poético, o papel do corpo presente e do leitor na construção de sentido do texto performático.

## CAPÍTULO 2 – O CORPO DE UM PERCURSO ERRANTE

### 2.1 A voz, o outro e Hilda

[...] escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo menos dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?

(Paul Zumthor)

A voz, como manifestação do corpo, na literatura cumpre o papel fundamental de ressoar a criação artística, seja ela uma – na poesia, fundada como entidade de manifestação do “eu”, numa linguagem classicamente constituída por meio da subjetividade –, seja pluralizada, como na prosa de ficção, em que o narrador cria diversas personagens e que cada uma pode assumir o direito a ter sua própria voz, individualizada, tramada às outras, criando assim o tecido narrativo, fundado no não-eu, em um mundo exterior ao de seu escritor.

Partindo de leituras teóricas como T.S. Eliot, Jakobson, Wellek e Warren, Massaud Moisés, professor titular da Universidade de São Paulo, em seu livro *A criação literária* (2012), expõe-nos a voz poética como resultado de uma transferência empreendida pelo poeta de suas estratégias criativas para uma única entidade. Assim, mesmo desenvolvendo diferenças ao longo da obra de um autor, seus vários textos não apresentariam senão uma voz distinguível, que não está relacionada ao poeta como entidade civil, mas como portador do eu-lírico, tanto em sua expressão em versos, como na prosa poética.

Para explicar o que impulsiona a criação de diversos textos que ressoam a mesma voz poética, Moisés (2012, p. 116) descreve-nos uma imagem: o poeta seria aquele que se sente acossado por um demônio que lhe fustiga a imaginação, contra o qual se sente impotente e faz da criação poética um meio de, com a potência das palavras, libertar-se, exorcizando-o. Não tem, portanto, o poeta o fim da comunicação com o leitor, sua linguagem busca apenas

apaziguar-se, experimentando, mesmo que por um instante, uma espécie de redenção.

Essa definição de voz, tradicional da teoria literária ocidental, representa a fundação sobre a qual os estudos de gênero literário puderam se desenvolver, mesmo quando tomamos como corpo de pesquisa uma obra constituída por traços de diferentes gêneros ou até mesmo atravessada por outras formas artísticas. Só é possível detectar em uma leitura atenta todas essas influências provenientes de gêneros, formas e estilos diversos se partirmos, antes, desta classificação que aponta as particularidades. Aquilo que torna cada fonte originária perceptível, quando presente em uma obra híbrida, pode ser também importante fonte de estudo e análise, como no caso da literatura de Hilda Hilst.

Como afirma Tynianov (apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 28), apesar de todo manual de literatura que se respeite começar com definições como “o que é literatura” e “o que é gênero”, a teoria literária não pode contar com constituições estáticas, estáveis e irrevogáveis para ponto de partida, mas, pelo contrário, essas definições são apenas um resultado, modificado incessantemente pelo fato literário. São as criações as desbravadoras, as que nos abrem às possibilidades de escrituras que até então não consideramos existentes, renovando sempre seu pacto com a atualização da linguagem literária.

A prosa de Hilda Hilst, por exemplo, que é amplamente marcada pelo hibridismo, apresenta aos leitores a suspensão dessas fronteiras entre os gêneros literários presentes na obra como um recurso de criação de imagens poético-filosóficas. Não se trata de um mero exercício de estilo sem maiores ambições senão a construção de uma nova forma, mas sim do papel que cada forma de expressão da voz hilstiana, marcada pela poética, exerce em momentos decisivos da obra. Toda mudança de gênero proposto por seus textos acontece em consonância com o teor daquilo que deseja manifestar.

Dito isto, reafirmamos a importância de rememorar a concepção apresentada há pouco para justificar a busca por outros estudos sobre voz, que, veremos, não se trata da negação da teoria literária tradicional, mas, pelo

contrário, tem a potência de uma forte contribuinte para os estudos das literaturas mais abertamente dramáticas, como no caso dos textos de Hilst e de obras contemporâneas.

Dos conceitos explicados por Massaud Moisés, interessa-nos partir da concepção de que a voz, na poesia, é, em toda obra de um artista, uma única voz, que emana sob uma mesma entidade, esteja ela expressa em versos ou em prosa poética, como ponto de partida para acompanhar como foi sendo criada a constituição do eu-lírico presente nos trabalhos de Hilda Hilst. Porém, como se trata de uma poética extensamente marcada por traços cênicos, principalmente a partir das criações executadas após 1968, fez-se necessário aliá-lo a outra leitura: o conceito da voz como traço de corporeidade, herança da oralidade e que, portanto, ressoa, ocupa um espaço físico e está ancorada na presença. Para isto, partimos dos estudos de Paul Zumthor sobre a importância da voz como expansão da corporeidade e da escuta no texto literário.

Em suas pesquisas, registradas em *Introdução à poesia oral* (1997), *A letra e a voz* (1993), e mais tarde desenvolvidas no ensaio *Performance, recepção, leitura* (2014), o medievalista Paul Zumthor afirma que a voz humana é a expansão do corpo; uma subversão da clausura deste, e que, para manifestar-se, o atravessa sem, no entanto, rompê-lo, enquanto estabelece o espaço do sujeito da enunciação. Esse espaço, porém, não é a localidade em que o sujeito está presente, mas um espaço ageográfico, simbólico, evocado pela linguagem: é ela, a linguagem, o espaço que a voz faz estar, tanto o ser que a emite quanto aquele que a escuta. A voz tece, então, um espaço entre as distâncias de emissor e receptor para exprimir-se, um lugar em que estes corpos presentificados coabitem e, assim, estabeleçam uma relação de alteridade.

Para Zumthor (2014, p. 82-83), a voz possui plena materialidade, por isso tem traços descritíveis e interpretáveis, múltiplos simbolismos, pessoais e mitológicos, forma arquetípica ligada à capacidade de socialização, de declaração de que não se está sozinho no mundo. A voz, quando poética então, diz isso de maneira ainda mais explícita, já que é constituída de diversos sentidos potenciais. A forma estrutural exerce uma função primordial para a construção

de efeitos de sentido e participa da articulação das percepções sensoriais do ouvinte/leitor.

Esse espaço, criado pela linguagem poética por meio da voz, é a imagem. Como afirma Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1993, p. 7), por sua novidade, seu caráter inaugural, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística, transportando-nos à origem do ser falante. Isso quer dizer que, para além da linguagem emitida como mera informação, que anseia e ambiciona certa imparcialidade, o discurso poético, pelo contrário, entrega-se como individuação linguística, despindo a palavra de sua natureza morta, automatizada, para ofertar um espaço àquilo que está por vir, sua originalidade.

Se a língua cotidiana se vale da economia de sentidos da palavra e lança o falante à realidade da velocidade na comunicação do real como fim último, a linguagem poética atravessa o automatismo por meio de sua constante busca à súbita novidade e encontra, quando bem-sucedida, a palavra fundante:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1973, p. 45)

Mesmo que o ser procure no espaço de conforto da linguagem cotidiana um refúgio para se proteger do que não conhece e não domina, ele percebe, no isolamento, a necessidade e o impulso de romper com esse arsenal de metáforas desgastadas e recuperar a força sensível das palavras por meio da imagem poética. Trata-se, assim, da atualização da linguagem, criando um espaço para que o eu-lírico, subjetivo, possa ocupar.

À contramão da busca por uma verdade categórica, que nega a contradição e a sombra do que ilumina, a imagem poética proporciona, a este ser que a toca, experiências do real ao dispor, lado a lado, luz e sombra, e dessa forma enunciando, como afirmou Octavio Paz (2005, p. 38-40), a identidade dos opostos: o poema proclama a coexistência dinâmica de seus contrários, reconciliando-as sem, no entanto, reduzir as singularidades de cada termo.

Quando a criação poética abdica da verdade, do inalterável, do estabelecido, pelo efeito do real, pode emergir desta linguagem o indizível, a palavra rara.

Em busca desta palavra genuína, Hilda Hilst, em sua vasta obra literária, desnuda o luminoso e o obscuro daquilo que aponta. A poética hilstiana, por meio de uma voz lírico-narrativa errante (não apenas nas declaradas narrativas em prosa, mas também nas obras de poesia pós-1968 e drama), revela uma metafísica fundada na palavra: o obscuro, o amor, o desejo, o caráter sagrado e profano do tempo, da vida e da morte são alegorias de base do pensamento filosófico de sua escritura e se manifestam como estruturas provisórias de um fim metalinguístico, da dimensão de acesso ao criar, ao viver, ao escrever, em modo de devir. Talvez, mais do que explicar a linguagem poética ou utilizada inutilmente para explicar o mundo em que vivemos, Hilda Hilst nos revele que escrever é existir.

Em uma leitura da obra de Hilst, a crítica Nelly Novaes Coelho (2013, p. 116-117) coloca em evidência alguns aspectos da natureza da literatura hilstiana, afirmando que, ao contrário de uma construção de sentido eufórica, essa escritura é dura, espessa, não apresentando nenhum traço de leveza ou da esperança festiva que aponta que tudo acabará bem. Porém, para Coelho, Hilda Hilst entrega ao leitor algo ainda maior do que aquilo que confisca: a sensação de que tudo há de vir, de ser descoberto, desvelado. A estudiosa nos revela que a palavra de Hilda está empapada de uma lama inaugural de fermentação, que busca encontrar Deus pelo avesso, este sagrado a quem ela dedicou boa parte de sua criação.

Luisa Destri, responsável pela seleção, organização e apresentação da antologia de Hilda Hilst intitulada *Uma superfície de gelo ancorada no riso*, lançada em 2012, pela Editora Globo, reflete sobre o valor que permeia toda a obra da autora, pontuando que:

Apoiados na insistente afirmação do valor de sua própria palavra, os textos hilstianos realizam uma contundente defesa da raridade. Na poesia, na prosa de ficção, no teatro e nas crônicas, o núcleo está sempre a demonstrar que não há salvação possível senão a partir do esforço individual motivado pelo desejo transcendente de conhecimento. (DESTRI, 2012, p. 10-11)

É sabido que Hilda Hilst criou uma vasta obra literária em diversos gêneros, dentre eles, poesia, dramaturgia, prosa de ficção e crônicas. Foram mais de quarenta anos dedicados à criação literária, mais da metade deles realizada sob um rigoroso regime monástico, em isolamento. Porém, ao contato com sua obra, foi possível perceber a recorrência de temas, termos e caminhos de construção de um eu que se expõe à poética sem defesas, num esforço contínuo para tirar a palavra de seu lugar de língua morta, uma voz em fluxo, em um movimento ditado pelo ritmo, que conduz os olhos do leitor texto adiante, fazendo-o experimentar o caminho, a errância e esbarrar nos limites do ser, numa comunhão ler-escrever-existir:

A literatura – ou a poesia, como talvez ela preferisse dizer – é a meta da narrativa e não um sujeito além ou aquém dela. Para Hilda, os termos têm de ser invertidos: a literatura (e apenas ela) é a exata medida do sujeito que se procura. (PÉCORA, 2018, p. 410)

## 2.2 A performance, o tempo poético e a verticalidade da presença

Fui indo aos solavancos muitas horas e terminei com esta joia: o meu ser pergunta é um estado imutável?

(Hilda Hilst)

Performance é ainda um termo de difícil definição para os estudiosos e pesquisadores. Mesmo nas artes visuais, pioneiras na utilização do termo para um tipo de linguagem específica, ainda há muitas discussões quanto às margens que delineiam as fronteiras que a separam de outras manifestações artísticas, tais como o teatro e o *happening*, por exemplo. Isto se dá, parcialmente, pelo fato de a performance ter historicamente muitos ancestrais também não artísticos, que alcunharam o termo e o popularizaram, ao funcionamento das linguagens artísticas, que também se encontram e se chocam no próprio espaço comum: performance de rituais sagrados, performance como medição da execução de trabalho, performance no funcionamento de uma máquina, entre outras.

Richard Schechner (2006), professor e respeitado pesquisador sobre performance da New York University, não restringe seu olhar analítico do termo a um único segmento da manifestação artística. Apesar de sua origem profissional estar fundada nas artes dramáticas e plásticas, suas investigações são também referência em pesquisas antropológicas sobre performance ritualística, sobre comportamento humano cotidiano, sobre manifestações culturais, entre outros.

Schechner assegura que performance tem o efeito de marcar identidades, dobrar o tempo, modular e adornar o corpo e contar histórias, seja na arte, nos rituais ou na vida cotidiana. Isso ocorre porque a performance é resultado de comportamentos duas vezes experienciados, ou seja, envolve treino, ensaio e repetição, mesmo aqueles que aparentemente emulam um comportamento novo, pois cada ação está sendo construída como parcelas de comportamento rearranjado, restaurado, moldado para caber em uma circunstância específica.

O que, então, para Richard Schechner, define o ineditismo da performance é o contexto, a recepção e as ilimitadas maneiras de rearranjar, executar e mostrar as parcelas de comportamento, tornando o resultado original. Assim, nenhum evento é capaz de ser uma cópia fiel do outro, mesmo quando em questão se trata de uma reprodução mecânica, digital ou biológica, pois, ainda que a peça performática seja a mesma por exibição, o contexto de cada recepção faz com que a interatividade seja sempre diferente, por estar sempre em fluxo. A performance acontece enquanto ação, interação e relação, não estando “em” alguma coisa, seja na apresentação, seja no livro, mas no “entre”. Essa definição de Schechner evidencia ser possível estudar qualquer atividade humana enquanto performance se considerada em seu caráter provisório, em processo, mudando através do tempo.

Já na esteira da *performance art*, Renato Cohen (2002, p. 57) ressalta a estrutura da performance como uma colagem e num discurso da *mise en scène*, diferente do teatro tradicional, que está fundado sob a forma aristotélica. Ou seja, nessa forma de expressão, não existe pacto com a ordem “começo, meio, fim” dessa narrativa, mas é, antes, a ação cênica, o processo em cena aberta, sua própria linguagem manifesta.

A natureza fragmentária da atuação performática, ordenada pela justaposição típica da colagem, conta com, por um lado, recortes do comportamento cotidiano do ser humano mezinho e vulgar, mas, por outro, ao serem deslocadas de seu contexto original e posto em xeque diante do público, oferece o ineditismo gerado pelas infinitas possibilidades combinatórias passíveis de exploração.

Há na performance, segundo Cohen (2002, p. 58-59), uma ruptura com a representação, pois o *performer*, enquanto atua, se polariza entre os papéis (ambos máscaras) de ator e de personagem: é o que o estudioso denomina como “máscara ritual” que, diferente da sua pessoa social-política, simboliza algo em cima de si mesmo, uma auto-representação. A ruptura também acontece em relação aos limites dos espaços em que ocorrem, eliminando muitas vezes uma fronteira claramente demarcada entre área de atuação e área do público.

Dentre as características da linguagem da *performance art* que mais nos interessa atentar – a fim de traçar, mais tarde, paralelos com as demais pesquisas sobre performance – podemos destacar o que Renato Cohen chama de linguagem gerativa (no sentido da livre-associação, através da *collage*) para sua composição, em vez da linguagem normativa (associada à gramática discursiva, que hierarquiza os elementos sintáticos do discurso), que ele assim explica:

A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de performance tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura emocional. Muitas vezes o espectador não "entende" (porque a emissão é cifrada) mas "sente" o que está acontecendo.

Na performance a intenção vai passar do *what* para o *how* (do que para o como). (COHEN, 2002, p. 66)

Ao romper com a obrigação de contar uma história, o enredo passa a ser menos importante do que o processo de narrar, reforçando a importância do instante. Em muitos casos, salienta o estudioso, o texto prezarà pela sonoridade em detrimento do conteúdo, ou mesmo vai adquirir característica de cenário, compondo a *mise en scène*, sem necessariamente ter comprometimento com a semântica.

Assim como Richard Schechner e Renato Cohen, porém, por outra via teórica, Paul Zumthor, em suas pesquisas sobre a “literatura” medieval (o autor escolhe colocar a palavra entre aspas, devido às discussões sobre o conceito de “literatura” neste caso), aprofunda-se nos conceitos de oralidade e voz, apresentando uma interessante relação entre a voz poética e o tempo, o instante da recepção, como bases da ocorrência da performance. O ritmo vocal é responsável por acrescentar corpo à expressão, pressionando a linguagem. É essa presença, simultaneamente transmitida e percebida, que Zumthor chama de obra performatizada, um “diálogo sem dominante nem dominado, livre troca” (1993, p. 222). Assim, o estudioso justifica que o verbo poético demanda o calor do contato, pois não apenas aquele que tem a palavra, mas também o ouvinte-espectador, é coautor da obra apresentada.

Este conceito de performance, apresentado nas obras anteriores de Zumthor sobre oralidade, também o aproxima da escrita em *Performance, recepção, leitura* (2014). Neste estudo, o pesquisador defende que a ideia de performance deve ser estendida mais amplamente, como um conjunto de fatos que levam ao momento decisivo da percepção sensorial, um “engajamento do corpo” (2014, p. 21). O corpo, para Zumthor, é o peso da experiência que se faz dos textos, materialização daquilo que é próprio em si, é o que o leitor sente reagir ao contato com o que lê. Portanto, se a performance oral existe a partir do momento em que contexto, expressão oral e recepção se cristalizam, porque o ouvinte também é parte inegável da construção de sentido do que recebe, no texto, a performance acontece no instante da percepção dos signos pelos leitores como literário.

Com isto, um texto só existe verdadeiramente na medida em que deixa alguma iniciativa interpretativa para que o leitor possa articular e, quando esta leitura deixa de ser decodificação e passa a gerar prazer em quem lê, é atribuído ao texto valor mediante a sua poeticidade:

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2014, p. 38)

Para entender a concepção de performance literária de Zumthor, é fundamental ter em mente que ele parte de uma ideia de teatralidade para o termo, de que corpos em ação num espaço ficcional e tempo definidos por este instante, presentidade, criam o “espetáculo”. Porém, é preciso que o leitor/espectador veja teatralidade na ação, reconheça o espaço de ficção, semiotize esse espaço para que haja ruptura com o ambiente real e, através dessa fissura, se introduza a alteridade e emane poesia (2014, p. 44). É como o conceito desbravado por Schechner: mesmo representando uma ação duas vezes experienciada, a performance só ocorre com a presença da recepção, e é sempre esta última a responsável pela atualização da linguagem, pelo seu ineditismo, já que traz em si um novo lugar de escuta.

É importante também retomar a ideia que Zumthor tece sobre voz, pois é a leitura desta como expansão da corporeidade, do peso, do calor, do volume real do corpo, que torna possível ter uma perspectiva da literatura como teatralidade, numa interação entre a voz do poeta imanente no texto, o peso da experiência de que o leitor faz e o instante (tempo da enunciação/tempo poético), que cria o espaço ficcional. Ou seja, todos estes elementos (corpo-voz poética, corpo-recepção) são postos em ação no momento tomado como presente, em que o enunciado é realmente recebido.

Para Zumthor, poesia (no sentido que tomamos por “literatura”) acusa o poder performativo da linguagem, aproximando-se dos ritos na medida em que, nos rituais, um discurso poético é pronunciado endereçado aos poderes do divino por intermediação dos seus participantes. A poesia, por seu turno, se dirige à comunidade humana, ou seja, apesar de destinatários diferentes, a natureza desses discursos é a mesma. Mesmo direcionada à humanidade, a linguagem poética difere da linguagem estritamente em função comunicativa e representativa, pois esta última está inserida e obediente ao tempo biológico, enquanto a poética se esforça para emancipar a linguagem desse tempo e, independentemente de conseguir ou não, é essa ação que lhe confere semelhança com o rito e, como ele, é performativa.

Neste ponto, é interessante apontar algumas concepções sobre o tempo poético, por meio de outros estudiosos, para aprofundarmos a leitura do que vimos de Richard Schechner, Renato Cohen e Paul Zumthor até aqui.

Octavio Paz, em seu ensaio *A consagração do instante* (2005, p. 51-54), disserta que o poema é a mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, uma dobra no tempo que aproxima essas experiências e as tornam uma avidez sempre presente, que não cessa de manifestar-se, seja no poema épico, dramático ou lírico. Isso porque, em todos eles, o tempo cronológico deixa de fluir como uma sucessão de instantes idênticos e passa a existir como instante privilegiado, que principia algo como um ato heroico, um amor, uma expressão de devoção, enfim, um instante consagrado pela poesia.

Paz então conclui que o poema é histórico de duas maneiras diferentes: uma, como produto social, gerado pelo cotidiano; e outra que, para cumprir sua função transcendente, precisa encarnar-se de novo na história, um presente potencial, que não pode realizar-se senão num aqui-agora determinados, que tem o poder de transmutar o tempo sem abstraí-lo, perfurando, assim, o tempo que chamamos de cronológico.

Para Gaston Bachelard (2010, p. 92-93), a poesia é uma metafísica do instante. Ela consegue, em um pequeno poema, dar uma visão de todo o universo, pois é o princípio de uma simultaneidade essencial em que até aquilo que é mais disperso conquista unidade. Sem preâmbulos, a poesia vale-se de palavras para deixar na alma do leitor uma sensação de continuidade e, pela sonoridade, produz sua instantaneidade complexa, perfurando verticalmente o tempo comum, cronológico, que é o tempo horizontal. “No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo” (BACHELARD, 2010, p. 94).

Baseando-se nas perspectivas de tempo de Octavio Paz e Gaston Bachelard, Massaud Moisés afirma que, durante a leitura de um texto percebido como poético, ingressamos no fluxo de um tempo que não é o referido, cronológico, mas dinâmico, o qual ele denomina de presente-eterno, exposto à efemeridade da existência humana. O tempo da poesia é, então, “um duplo

presente, unificado no próprio ato da enunciação e da percepção do leitor”. (MOISÉS, 2012, p. 124)

Ou seja, os estudos sobre o tempo da poesia apontam para uma capacidade de atualização, uma presentificação do poético, dando-nos a possibilidade de interpretar que, mesmo em uma leitura solitária e silenciosa, quando um texto é recebido como poético, existe uma realidade experimentada, uma ação que acontece não como tempo cronológico, mas como a verticalização do tempo presente, tornando cada leitura uma performance única. Por isso, ler não é um ato de contemplação, mas sim de construção de sentido. A voz do escritor, impregnada nos textos, pode, no ato da leitura, ser novamente presença, através da participação ativa do leitor.

Kibédi-Varga (apud SEIXO, 2002, p. 539) define o texto informativo e o texto poético também a partir de duas concepções de tempo distintas. Ao texto informativo, corrente em tempo cronológico, está ancorada a lógica do apagamento: assim como este tempo, divisível e de igual medida, é sempre substituído pelo instante subsequente, o texto não-poético está sempre à disposição de apagar-se diante de uma nova informação. Diferentemente comporta-se o texto poético, cujo tempo é subjetivo e, portanto, não passível de medição e divisão. Sua capacidade de causar estranhamento, exige-nos atenção para que possamos lê-lo atentamente, seguindo a lógica do congelamento: é como se este tempo corrente parasse e passasse a obedecer o ritmo da enunciação e não mais a cadência linear geralmente vivenciada.

Assim, com essas concepções de tempo poético, podemos considerar que a escritura poética causa em quem vivencia sua leitura uma nova experiência de tempo. Percebida sua natureza poética, a cada leitura faz-se performance, e a cada performance coloca tudo em jogo novamente, em um movimento de eterno retorno.

### **2.3 Leitores: os peregrinos do livro-mundo**

Viver, então, é viajar através do livro mundo; e ler, abrindo caminho através das páginas de um livro, é viver, viajar pelo próprio mundo. (Alberto Manguel)

Até aqui, vimos algumas concepções sobre a voz poética: que possui plena materialidade, é constituída de diversos sentidos potenciais, descritíveis e interpretáveis e que, portanto, se abre à construção de efeitos de sentido ao ouvinte/leitor.

Também trilhamos algumas teorias sobre a performance, desde as advindas das artes visuais, aquelas leituras utilizadas tanto para as artes como para questões de perspectiva antropológica do cotidiano, até chegarmos nas relações entre performance e leitura, a qual se estabelece devido à interação entre a voz poética contida no texto e o leitor/ouvinte disposto a construir junto com o escritor este espaço de alteridade, e assim tornar o tempo poético vivo e vertical, fundado na presentidade.

Interessa-nos, então, agora, discutir um pouco sobre o papel do leitor, sem o qual a voz poética perde o endereçamento e os textos performáticos não acontecem.

Alberto Manguel, escritor e pesquisador da história da leitura e do leitor, afirma, em seu livro *O leitor como metáfora* (2017), que, apesar de animais gregários que devem seguir as regras sociais, nós, humanos, também somos indivíduos que aprendem sobre o mundo ao reencenar nossas experiências através das palavras como forma de sobreviver por meio da imaginação e da esperança.

Para Manguel, a leitura concede uma experiência mental física, que chama o corpo inteiro para a ação: desde as mãos que viram páginas, os dedos que seguem o texto, a posição das pernas para apoiar o livro, os olhos acesos em busca de sentido e os ouvidos que se concentram no som das palavras que escutamos mentalmente. Tudo isso está posto em jogo para que possamos ter a experiência desse tempo, que existe única e verticalmente no processo da leitura. Manguel (2017, p.30) expõe-nos uma metáfora muito providencial, já que vamos adiante percorrer o caminho errante do peregrino Kadosh: “Todo leitor é um Crusoé de poltrona”.

Quem também atribui ao leitor papel fundamental para a intensa alteridade com o texto é Roland Barthes que, em seu ensaio *O prazer do texto*

(2010), afirma que quando o leitor está entregue ao seu prazer, a confusão das línguas não é punição e sim um meio de chegar à fruição através da coexistência de todas as linguagens que constituem o texto. O escritor e o leitor, juntos, constroem um espaço de fruição, que é o texto, enraizado no instante.

Ao aproximar o prazer do texto a uma espécie de erotismo da linguagem, Barthes explica que é sua intermitência a fonte da fruição, a encenação de um aparecimento-desaparecimento que move o leitor, por criar um texto insustentável, impossível, e que possui sombra: “essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro” (BARTHES, 2010, p. 41)

Das intermitências e das sombras, podemos chegar àquilo que não é dito no tecido textual: os lugares vazios deixados pelo escritor para que o leitor preencha as lacunas com suas próprias projeções. Segundo Wolfgang Iser (1999), ao ser levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar aquilo que não está explícito no texto, o leitor entra em um processo dinâmico que confronta o que está sendo dito e o que está oculto, fazendo luz e sombra serem, pelo exercício da leitura, delineados. O leitor, então, passa a ser incorporado ao texto e a coordenar suas perspectivas de apresentação. O autor, porém, adverte: “Participar não significa, em vista da estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestas do texto, mas sim que aja sobre elas” (ISER, 1999, p. 157)

Iser comenta que esses lugares vazios (as sombras de que falava Barthes) são um importante estímulo ao leitor, não porque precisam de complemento escrito ou denotam alguma incompletude do texto, pois não indicam o inacabado, mas, pelo contrário, concedem ao leitor a capacidade de participar de sua constituição e contribuir com sua escritura, formando diversas combinações possíveis, sem que com isso o texto se perca em um relativismo absoluto ou o controle do que se diz.

Podemos concluir, por meio dessas perspectivas apresentadas, que também cabe ao leitor a escritura da literatura com a qual ele se dispõe à viagem. O prazer do texto, a que Barthes se referiu, utilizando comparações com o

erótico, que tem como fim último a consagração do próprio desejo, só é possível realizar-se mediante o processo de leitura – o encontro entre o dito, o não dito e as tantas possibilidades de colagem que estão nas mãos do leitor. Cabe a ele performar.

A leitura de obras híbridas, radicais em expor toda a potência estética dos gêneros inscritos no tecido textual, como *Kadosh*, tem suas próprias exigências. Possuem uma reiterabilidade própria, como descrito por Paul Zumthor: um conjunto de disposições do leitor para que seja possível a construção de sentido do texto, a forma. Esta forma, segundo o estudioso, é percebida quando em performance, não como uma ação acabada e globalizante, mas algo da ordem do provisório, do inapreensível, do inaugural e que, portanto, mesmo diante da tentativa de repetição, não é passível de reprodução, pois “cada performance nova coloca tudo em causa; a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2014, p. 36).

Ler é um ato de presentidade. Estudos sobre a recepção canalizam seus esforços em interpretar o recorte de um grupo específico de leitores, em que estes estão definidos por um espaço geográfico/cultural e histórico. Porém, durante a leitura, ato sempre individual, mesmo quando realizado em um espaço coletivo, tudo é posto em questão: um texto só é reconhecido como literário perante o sentimento que nosso corpo tem, a sua capacidade de nos dar prazer. Esta é uma constatação a que Paul Zumthor chega, em *Performance, recepção, leitura*, e que se faz comparável com aquela encontrada em *O prazer do texto*, de Roland Barthes.

No citado exemplar, Barthes afirma que “o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (2010, p. 24), numa colocação provocativa para que se evoque, como fez Zumthor, a clara separação entre o que se pretende intelectualmente literário e o que é entendido por poético pelo leitor, cujo prazer é o real definidor.

Esta pesquisa não tem a pretensão de determinar o que é performance de maneira categórica e definitiva em “Kadosh”, já que, como visto nas

colocações de Wolfgang Iser, os lugares vazios concedidos pelo texto possibilitam muitas combinações interpretativas, tornando o trabalho desta análise infundável. Porém, é possível perseguir os efeitos de sentido oferecidos pelo texto literário a fim de que, a partir deles, delineemos alguns possíveis movimentos que podem partir do leitor da obra hilstiana, que exige um outro tipo de leitor, um leitor também performático.

A figura do leitor está sempre presente nas escrituras de Hilda Hilst, ora com escárnio – muito presente em suas obras em prosa, especialmente nas crônicas –, como um ser que ignora tudo que foge às banalidades da vida, ora como alvo de seu intenso desejo por comunicar-se, para não se sentir tão só nesse mundo de efemeridades. Em “Kadosh”, o Deus-recepção apavora, ao mesmo tempo em que põe em questão todos os pactos possíveis deste protagonista. Há ali sempre presente o espectador com que o narrador conversa e se revela, um lugar para o qual a voz está direcionada, à procura de um ouvido.

O objetivo do presente trabalho não é explorar a estética da recepção. Um estudo tanto do leitor metaforizado nesta obra quanto do leitor possível são importantes características do corpus pesquisado; porém, devido à profundidade exigida para essa análise, seria necessária uma pesquisa exclusivamente dedicada a este fim. Cabe aqui, no entanto, apontar que “Kadosh” clama a participação deste outro tipo de leitor, performático, para que a construção de sentido de seu enredo rarefeito seja feita e que sejam também exploradas todas as suas potencialidades.

A seguir, faremos uma leitura panorâmica de *Kadosh*, enquanto unidade de criação, e nos aprofundaremos no conto que dá título ao volume, numa leitura mais atenta e orientada pelas teorias sobre hibridismo de gêneros, corporeidade e performance, em busca da constituição da voz desse narrador errante, objeto desta pesquisa.

## CAPÍTULO 3 – UMA LEITURA DE KADOSH

### 3.1 A invenção de Kadosh: um narrador errante

Beleza é violência e estupefação.  
(Hilda Hilst)

No conto “Kadosh”, somos apresentados a um narrador-personagem errante, um peregrino em busca da comunicação direta com o sagrado, que, após dez anos de reclusão e preparação para o grande encontro com Deus (o Cão de Pedra), se vê às voltas com as questões e as angústias da existência humana e com a constante colisão entre as ideias de sujeito e divino.

O desconforto de Kadosh de se sentir no limiar da existência em um mundo maniqueísta, que segrega corpo e espírito, não integrado nem ao terreno nem capaz de acessar o sagrado que busca, é expresso no tecido textual por meio de uma grande mistura de gêneros literários, em que se pode identificar a prosa imbricada ora pelo ritmo poético, ora por um tom ensaístico-filosófico, os diálogos, organizados à imagem das peças teatrais, e a poesia explícita em versos, quando Kadosh se comunica com o plano espiritual, como nas obras épicas, em que o herói conversa com entidades divinas.

Esse desconforto diante do limite dos extremos, na cisão da existência sagrada/profana, é a explicação dada por esse protagonista ao nome que carrega:

Ficava engolindo o sopro dos grandes, repetindo: coincidentia oppositorum et complicatio, DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA. Então por tudo isso pensei era bom me separar. Kad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo Kadosh. (HILST, 2002, p. 39)

Sua forma híbrida parece encenar uma narrativa que não narra, mas, antes, que testa a si mesma, experimenta formas de se expressar, afirmando-se e negando-se sucessivas vezes, numa linguagem que procura libertar-se de si, de suas amarras condicionantes, tráfegando nos espaços deixados pelo enredo

rarefeito. Em “Kadosh”, a errância do narrador e a escritura do conto mostram-se fora de si, procurando a constituição existencial do Eu em confronto com o Outro, o mundo e a literatura, o que, segundo Alcir Pécora, é possível também perceber nas demais obras em prosa da autora. Há, na criação hilstiana, a subversão da relação entre o narrador e o objeto narrado, “a poesia é a meta da narrativa, e não um sujeito além ou aquém dele” (PÉCORA apud HILST, 2018, p. 410), ou seja, é a poética a medida do sujeito, não o contrário.

Em toda a literatura hilstiana, há a convergência de gêneros com esse fim último de meio de expressão da voz de seus eu-líricos, estejam eles encarnados como protagonistas dramáticos ou narrativos; diferentemente, portanto, da prosa tradicional, que se organiza a partir da criação de diversas vozes individuais que se cruzam e se influenciam mutuamente, desde o narrador até a personagem menos relevante de todas (MOISÉS, 2012, p. 110). Porém, em “Kadosh”, defrontamo-nos com uma experiência radical de hibridismo.

A confluência de gêneros literários não ocorre sem impactos, de forma homogênea, que leva a leitura a uma terceira margem, num espaço em que não se define ao certo essas fronteiras estilísticas. Ao contrário, expõe toda a sua heterogeneidade, mostrando abruptamente a “troca” de gêneros: passa-se de um contínuo prosaico à quebra da linha em versos, de uma experiência reflexiva e filosófica entrecortada por um diálogo dramático, e a prosa poética, fluida, torna-se um clamor épico a Deus.

Essas radicais transformações estilísticas intensificam a experiência da leitura, transformando o texto em um fluxo rítmico que nos conduz e obriga a nos debatermos nas margens de todas as fronteiras desses gêneros. Se, por um lado, o ritmo poético impulsiona a leitura e aumenta a velocidade desta, por meio da sonoridade das palavras, as bruscas mudanças na forma interrompem esta fluência com a mesma violência sentida pelo corpo de um peregrino errante diante de todas as questões apresentadas pelo obscurantismo do sagrado.

Assim, o limite da razão é posto em xeque enquanto o limite da linguagem é testado; o ritmo semântico e as unidades sintáticas logicamente encadeadas são encaminhados ao excesso, num virtuosismo para apreender um Deus

inapreensível. Sobre esse contínuo desmanche dos limites como busca paradoxal de cerceá-lo, Georges Bataille descreve:

Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre excede os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente. Desse movimento, geralmente não conseguimos dar conta. Por definição, ele é mesmo aquilo de que jamais nada dará conta, mas perceptivelmente vivemos em seu poder: o universo que nos carrega não corresponde a nenhum fim que a razão limite, e se tentamos fazê-la corresponder a Deus, não fazemos mais que associar irracionalmente o excesso infinito, em presença do qual está nossa razão, e essa mesma razão. Mas pelo excesso que está nele, esse Deus, de que gostaríamos de formar uma noção apreensível, não cessa, excedendo essa noção, de exceder os limites da razão. (BATAILLE, 2017, p. 63-64)

Ao transpor os limites do corpo, da linguagem e do eu, Kadosh busca fora de si um meio de se expressar, num movimento ao mesmo tempo de transporte e deportação. Este movimento é, segundo a hipótese de Michel Collot, não uma exceção da lírica moderna, mas a regra. Para o teórico francês, ao fazer a experiência de pertencer ao outro, seja ele o tempo, o mundo ou a linguagem, o sujeito lírico deixa de pertencer apenas a si, cessa de ser o sujeito soberano da palavra e torna-se sujeito a ela e tudo aquilo que o inspira. Não cabendo mais a ele cantar Deus ou o Ser ideal, criação ou criatura, este sujeito vê como único caminho precipitar-se para fora de si, e encontra um mundo e uma linguagem já desencantados, e determina que “a transcendência não era senão a máscara de uma contingência, de uma ilusão lírica” (COLLOT, 2004, p. 166).

No conto de Hilda Hilst, no momento em que o narrador é apresentado à linguagem poética, há internamente uma cisão irreversível: a palavra coloca luz sobre o desconhecido, e esta luz também o apresenta à existência da escuridão. A poética e a reflexão filosófica permeiam-se no texto de Hilst, enquanto o narrador se coloca ora emaranhado em suas experiências, ora afastado destas, procurando no Outro – a linguagem – um meio de pensar a si mesmo:

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 maravilha do homem, o dedo tão comprido apontava: PALAVRA. [...] O homem-pai falava sem falar. Karaxim, o que fui ganhando, dentro de mim foi 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. (HILST, 2002, p. 83)

O encontro com a palavra expulsa Kadosh de si, obrigando-lhe a confrontar o eu com o mundo. A ação do Outro, mística ou erótica, na interpretação de Michel Collot, sujeita o eu-lírico a se comunicar com a carne do mundo. Seguindo as vias da fenomenologia, especialmente Merleau-Ponty, que “não considera mais o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com o fora que, especialmente em sua versão existencial, o altera” (2004, p. 166), Collot afirma que a noção de carne permite pensar a existência como uma relação de inclusão recíproca Eu-Outro.

A autorreflexão de Kadosh nos indica mais os caminhos de suas perguntas e inquietações da ordem do humano diante do obscuro, da existência, do que nos faz acompanhar um enredo. A relação de encontro e confronto entre o homem sob o impacto da modernidade e seu tempo é diretamente proporcional à relação da personagem de Hilst e o corpo. O peregrino, após dez anos recluso da sociedade para se preparar para o encontro com o divino, passa a questionar um sagrado que exige a abnegação do desejo, a negação do corpo para o espírito, quando intui que esta cisão o leva ao enfraquecimento e o aproxima da morte:

Kadosh-emissário pensa agora que o tempo deve ser 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 que deve matar. [...] Kadosh deve matar a quem? O melhor dele mesmo? Todo ele ao mesmo tempo? (HILST, 2002, p. 44)

Paradoxalmente, é quando Kadosh se nega a abandonar a própria natureza humana (seus desejos, seu corpo-palavra) e rompe com sua busca de um sagrado puramente espiritual é que dá sinais de aproximação com a essência de seu sentido, consciente do percurso errante que o levou até ali, porém, encarnado no ponto em que se encontra: “Basta. Tempo de amor, o meu agora,

Cão de Pedra. Que eu viva carne e grandeza. E principalmente isto: que eu Te esqueça. Mais nada.” (HILST, 2002, p. 102)

### 3.2 Voz

Dizendo qualquer coisa, a voz se diz.  
(Paul Zumthor)

A questão da vocalidade na literatura hilstiana, como apontado nos capítulos anteriores, é um importante argumento de análise para adentrar sua leitura atentamente. Em “Kadosh”, sua linguagem poética, criadora de imagens neste espaço em que coabitam emissor e receptor, exprimida pela voz errante do protagonista, possui vários sentidos potenciais que merecem destaque no presente estudo.

Com seu enredo rarefeito e linguagem poética evidente – mesmo em trechos em que identificamos traços de outros gêneros literários –, “Kadosh” não é uma narrativa comum. Como apresentado no item anterior, não há uma história contada por seu narrador; o que existe nesta obra são fragmentos de um monólogo de uma voz autointitulada Kadosh e que ora apresenta seu fluxo de consciência rítmico a uma plateia de leitores, ora a uma plateia sagrada. Este monólogo é entrecortado pelo que parecem ser outras vozes no tempo presente, que são mencionados como personagens, como os vinte e um ministros, por lembranças de interações passadas e por diálogos dramáticos que não se mostram claramente como episódios de fato ocorridos, antes, parecem se tratar de acontecimentos supostos como um possível rumo da história, caso Kadosh tivesse tomado outras decisões.

“Kadosh” se trata de um discurso dialógico aparente: como mencionado, há nesta escritura uma voz identificável, que assume diversas máscaras, pluraliza-se, formando aparentemente outras vozes, que dialogam entre si; porém, o próprio discurso entrega que essas vozes são, na verdade, facetas diferentes da mesma voz, a de Kadosh. Para evidenciar esta importante

característica do corpus estudado, destacamos alguns trechos para uma leitura mais detalhada.

A forma com a qual Kadosh evidencia o sentido de seu nome na trama indica que o processo de cisão é iniciado por seu impulso inato de fazer perguntas: “[...] 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 mão grasnava.” (HILST, 2002, p. 43); mas é definido de vez pelo contato com a palavra poética:

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 esse poema aí de cima. Eu Kadosh-metade de um outro, não compreendia. (HILST, 2002, p. 83)

O trecho evidencia que o impulso a descobertas do mundo, ao questionamento, já existia naturalmente no protagonista, porém, este princípio de curiosidade ganhou corporeidade a partir do contato com a palavra poética. Assim, retomamos o seguinte trecho, sobre seu “auto-batismo”: “Então por tudo isso pensei era bom me separar. Kad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo Kadosh” (HILST, 2002, p. 39).

Na trama, Kadosh explica que viu a necessidade de se separar porque já se sentia cindido diante de tantos estímulos mundanos e de seu desejo por encontrar as respostas místicas. Adiante, mostra-se a questionar se essas partes não seriam possíveis inteiros, não partes:

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? (HILST, 2002, p. 44)

A palavra, por si só, já é causadora da segmentação de um todo que se comunica. A palavra define essas separações: se dizemos “mesa”, colocamos luz sobre um objeto específico, o que significa que o separamos dos demais. A

palavra poética, então, eleva essa experiência de separação, porque também tem em si o poder de atualização da linguagem. Trazendo a ela um sentido original, cria imagens, e há ali mais do que um simples compromisso com a comunicação, ou seja, também carrega o potencial de separar-se da linguagem do cotidiano, meramente funcional, mesmo quando faz uso dos mesmos recursos. Portanto, não apenas em uma perspectiva mística que o contato com a palavra teve esse impacto capaz de cindir Kadosh.

Nesta perspectiva de segmentação do mundo a partir da particularização de suas faces, representadas pelas palavras, trazida pela escritura desta obra, é interessante perceber algumas tentativas de “união dos cacos” com um grande número de expressões criadas por meio da hifenização: masmorra-ninho, alguém-coisa-alado, porta-tonelada, dissolvência-véu, asa-harpejo-flama, ser-pergunta, dentre muitos outros. Nestes exemplos, observamos que não se tratam de agrupamentos sutis, que sugerem a quem lê qualquer aspecto de unidade. Essas palavras, mesmo unidas por hífen, têm, individualmente, força imagética própria, o que aumenta a experiência de lê-las por partes, como lados inteiros desse todo agora criado.

Esse mesmo recurso é utilizado para as diversas autodenominações que Kadosh concede a si ao longo da escritura do conto: Kadosh Pergunta-Coisa (que representa a perspectiva de seu pai); Kadosh Disseca-Tripa (que representa a perspectiva de sua mãe); Kadosh-emissário (quando autor do sacrifício); Kadosh homem-mulher e Kadosh homem-mulher-cadela (durante a imaginação da posse de si mesmo); Kadosh-melindre (chamado assim enquanto vítima de abuso); Kadosh perseguidor-coragem e Kadosh-mergulho (ao questionar sua criação); Kadosh-Beliz (imaginando como Deus o chamaria); Kadosh-metade (vendo-se como metade de um outro) e Shiva-Kadosh (ao confrontar-se com o Deus cristão).

Assim, nos são apresentadas várias facetas desse narrador, sempre neste movimento de dividir-se em fragmentos e, por meio de cada uma dessas partes, mostrar-nos um novo modo de reagir aos acontecimentos ou sensações do ponto em que está cravado.

Ao se separar, criam-se outros lados inteiros deste mesmo narrador. Esses lados é que dialogam. Podemos perceber esse discurso monocórdio em alguns momentos bem expressivos, como na preparação para o rito de sacrifício de mil homens, orientado por vinte e um ministros. Depois de uma digressão a episódios de seu passado que mostram velhos questionamentos, o texto aproxima os sentidos de ritual de sacrifício e criação da linguagem, e denuncia que todas as vozes apresentadas até então são a mesma voz, a de Kadosh:

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 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. (HILST, 2002, p. 47-48)

Os espaços vazios, presentes em todo texto literário, neste enredo rarefeito, são muitos. Alguns deles têm, particularmente, relação com a voz, que expõem em cena aberta, de forma sutil ou não referenciada, digressões, lembranças e suposições de acontecimentos que nunca se realizaram em meio à narrativa do presente. A voz se pluraliza, então, tornando-se parte a atual, parte esses Kadosh's supostos, resultantes de outras decisões, outros caminhos, formando camadas de realidades paralelas que se cruzam em diálogo.

Essa segmentação dá o tom do discurso. São os vários fragmentos de Kadosh que dialogam, dando pouquíssimas pistas ao leitor sobre qual é a hierarquia desses acontecimentos, se é o tempo presente ou esses espaços-tempos paralelos, criados, os mais importantes da trama. No excerto a seguir, temos uma amostra desta experiência:

[...] 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 hein? Pra onde? (HILST, 2002, p. 63)

Aqui, temos a suposição de um fato, o que poderia ocorrer caso Kadosh aceitasse “ficar como toda a gente”, casando-se com a vizinha, levando uma vida tradicional e passível de comentários banais, como qualquer outra. Há, neste trecho, a voz que narra o suposto destino positivamente e o que aparenta ser outra voz, que questiona se esse caminho não o sufocaria; observa-se, também, a criação de uma conversa entre vizinhos comentando o “ocorrido”, com expressões corriqueiras do cotidiano, marcando as diferenças entre essas duas versões. Todas essas vozes são, na verdade, máscaras diferentes usadas como representação da mesma.

O deus também com quem Kadosh dialoga não é outro senão sua própria voz tentando intuir o que poderia ser dito, o que pode estar sendo pensado por aquele que busca. Assim como faz consigo, Kadosh concede a Deus diversas nomenclaturas, cindindo-o também em uma pluralidade de lados e formas de interpretar sua força mística, mostrando-se destas diferentes formas como meio de expressar as diferentes percepções do narrador frente à desconhecida e obscura entidade. Destacamos alguns desses nomes: Grande Obscuro, Grande Incorruptível, Máscara do Nojo, Cão de Pedra, Grande Caracol baboso aguado brilhante, Sem-Nome, Mudo Sempre, Tríplice Acrobata, O GRANDE ROSTO VIVO, Cara Cavada, Grande Corpo Rajado, Cão vultívogo e Lúteo-Rajado.

No excerto a seguir, podemos encontrar uma chave de leitura para o aparecimento de tantos nomes para Deus nesta escritura:

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 ideia 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, e eu mesmo me procuro? (HILST, 2002, p. 51)

A cada novo nome para Deus proclamado, são salientadas diferentes facetas do mesmo mito, o que corresponde com a ruptura. Ao mesmo tempo, a partir desse movimento que estilhaça Deus em diversos pedaços, proporciona-se um sentido de inteireza a cada um desses fragmentos/palavras. A criação de um Deus que se procura através da voz de um Kadosh que busca Deus se manifesta aqui como uníssono da construção literária dessa obra. Os percalços

da busca estão corporificados na voz desse narrador errante o que, portanto, torna justificável e importante acompanhar a natureza desses movimentos da voz, impressos na escritura, por meio de um estudo sobre sua performatividade.

### 3.3 Performance

[...] mergulha, Kadosh, lá embaixo a resposta, aqui vive apenas o teu ser-pergunta. (Hilda Hilst)

Seguindo as considerações feitas sobre performance, não pretendemos com esta pesquisa provar que “Kadosh” se trata ou não de uma performance, mas, partindo dos conceitos estudados até aqui, apresentar uma leitura que evidencie, em sua forma, alguns traços performáticos, que revelam a linguagem em ação, como: o ritmo vocal, a colagem, os efeitos de sentido que geram uma percepção sensorial, a narrativa articulada em cena aberta revelando o processo do fazer, a diminuição da fronteira entre a área de atuação e da área do público e os espaços de articulação para a operação da leitura.

O trajeto realizado através da leitura da voz lírica de Hilda Hilst em suas obras anteriormente escritas serve-nos como um suporte para encontrar seus ecos latentes no texto estudado e intensifica a experiência da leitura. O texto já se inicia com a expressão de um estado de espera:

Pacto que há de vir, sombra pastosa, uma coisa se impondo corrosiva, eis aqui o vestibulo desse todo-poderoso, devo ter sido guiado, a coisa do peso gigantesco sobre as omoplatas, vai vai, a lâmina do 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 carne, essa compulsiva, essa que se diz atenta, toda torcida. (HILST, 2002, p. 37)

Podemos observar que, na condução rítmica deste fluxo, as vírgulas dividem os grupos de palavras como quebras de versos poéticos, sendo possível rearranjá-los assim:

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 nas omoplatas  
vai vai

Essa musicalidade pode ser percebida em todo o conto, quando formado por linhas contínuas. Não há também quebra do parágrafo; o ritmo seguirá até a página 39, quando este monólogo será interrompido por uma mudança de estruturação na frase. Essa sonoridade ilude o leitor, que se desprende do enredo, centralizando o foco na escrita, ou seja, não mais no que se é contado, mas no como se é contado.

O trecho “eis aqui o vestíbulo desse todo-poderoso” indica que a cena está em processo, ocorrendo diante de nós, público/leitores, como se estivéssemos fisicamente presentes. Este “eis” aponta para “Pacto que há de vir/sombra pastosa/uma coisa se impondo corrosiva” como o cenário, o vestíbulo. O pacto que está por acontecer, então, faz-se lugar. E que lugar é este?

“Pacto” é uma palavra profundamente cristalizada na cultura judaico-cristã. No Antigo Testamento da Bíblia, esta aliança entre o divino e o humano é o tema principal, sendo mencionada a palavra “aliança” 275 vezes. A primeira aparição de “aliança” está em Gênesis 6:11, no momento em que, decidido a punir todos os habitantes da “terra corrompida” por meio de um grande dilúvio, o Todo-Poderoso deseja, antes, estabelecer uma aliança com Abraão, escolhido pelo divino para ser o pai das próximas gerações da humanidade. Pacto/aliança aponta, na linguagem sagrada, para este deus imenso e punitivo, dotado de grande força destrutiva.

Enquanto parece estar a postos na nossa frente, plateia, à espera do pacto que há de vir, Kadosh explica os motivos que o levaram até este momento em cena. Faz menção aos dez anos de preparação monástica e sobre o que o impulsionou a se tornar cindido:

Pensei este das tâmaras deve ser bom nas minúcias, nas legislações eclesiásticas, de diversis quaestionibus minuciosas, De misteriis, De penitentia. Eu com tudo isso? Eu mesmo me dizia salivando as tâmaras, vivo no 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, 2002, p. 38-39)

Neste excerto, é possível entrever traços da biografia da autora. No início do conto, é mencionado que há dez anos Kadosh está no ninho-masmorra, nesta preparação para o pacto. A primeira edição original de *Kadosh* foi realizada em 1973, exatamente dez anos depois de Hilda ter se mudado para a zona rural de Campinas, para viver em reclusão, dedicar-se exclusivamente à escrita e distanciar-se da atribulada vida social que levava na capital paulista. Esta decisão partiu de uma revelação ao ler *Carta a El Greco*, de Nikos Kazantzákis, obra em que o autor afirma que, para viver plenamente a criação literária – que é sagrada –, é preciso afastar-se do tumulto do mundo.

Em entrevista ao *Correio Popular*, de Campinas, em 1969, Hilst comenta esta decisão:

Eu senti que em São Paulo não iria mais poder trabalhar. Com a vida agitada demais, não iria mais ser possível, pelo menos como eu pretendia trabalhar. Acontece que, ao mesmo tempo que sentia isso, li *Carta a El Greco*, do escritor grego Kazantzákis e esse homem e esse livro modificaram a minha vida totalmente. Pensei comigo mesmo: “vou mudar de vida”. Eu tinha criado para mim uma imagem que não era real. Agora é verdade. Não foi, portanto, uma fuga. Foi só uma volta à minha verdade, à minha realidade. (HILST, 2013, p. 26-27)

A masmorra-ninho, nesta interlocução com a carreira de Hilda Hilst, em que Kadosh se aparta da sociedade, esperando o momento de conexão com o Grande Obscuro (Deus), pode ser interpretado como o processo de elaboração da obra aqui estudada:

[...] 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:

- 1) Kadosh, o que me dizes da administração do cosmos?

- 2) E o administrado sabe de que maneira deve administrar-se para chegar com sabedoria e perplexidade ao seu último estágio?
- 3) E se ele, o administrado sabe disso, que importância tem o administrador?

(HILST, 2002, p. 40)

Neste trecho, podemos destacar algumas características que mudam a cadência do texto, como a interrupção do narrar para mostrar algo ao público/leitor (“ah sim, essa aqui no centro...”); e a representação do processo criativo, com a série de perguntas numeradas, colada no meio do fluxo dialógico que seguia até aqui. A seguir, Kadosh formula a seguinte pergunta, que resultou das questões numeradas: “o meu ser pergunta é um estado imutável?” (HILST, 2002, p. 41).

A ansiedade anterior ao sacrifício que segue, para estabelecer o pacto com Deus, gera outra pergunta: “que sei eu de mim, de vós e de tudo o que digo?” (HILST, 2002, p. 41). O cenário que descreve o vestibulo de espera para o ato da aliança, elegante, é o que tem medo de manchar as paredes com suas perguntas, assim como percebeu que manchou a antiga masmorra. Um cenário que nos remete a um papel em branco em que espera escrever sem manchas geradas por perguntas racionais, e diz: “Otium, Kadosh, tibi molestum est”, em referência ao poema 51 d’O livro de Catulo, verso 13: “O ócio, Catulo, te faz tanto mal”:

Ele parece-me ser par de um deus,  
ele, se é fás dizer, supera os deuses,  
esse que todo atento o tempo todo  
contempla e ouve-te

doce rir, o que pobre de mim todo  
sentido rouba-me, pois uma vez  
que te vi, Lésbia, nada em mim sobrou  
de voz na boca

mas torpece-me a língua e leve os membros  
uma chama percorre e de seu som  
os ouvidos tintinam, gêmea noite  
cega-me os olhos.

O ócio, Catulo, te faz tanto mal.  
No ócio tu exultas, tu vibras demais.  
O ócio já reis e já ricas cidades  
antes perdeu.

Catulo, poeta da Roma Antiga, é reconhecido por pertencer ao grupo responsável pelo rompimento com a poesia épica e por tratar de assuntos considerados menores, como o amor. Neste poema, é possível perceber a cisão entre o olhar do poeta, que se direcionava aos deuses, e o olhar que se distrai com sua musa, Lésbia. Então, fala consigo mesmo, em terceira pessoa, atribuindo o sentido roubado ao ócio. Não se trata, pois, de uma intertextualidade aleatória. Kadosh se vê também cindido, desviando a atenção do sagrado pela palavra, pelos questionamentos, que “mancham” o cenário divinal.

Novamente, na página 42, o fluxo rítmico é entrecortado abruptamente, agora por um diálogo dramático entre a personagem e os vinte e um ministros que atribuem a Kadosh a missão de sacrificar mil homens. Este diálogo é muito importante, pois trará ao texto novamente reflexões sobre o fazer poético, sendo atravessado por uma espécie de negociação do procedimento, como já observado nos contos de *Fluxo-floema*. Constata-se a relação entre escritor X editor X leitor:

(os vinte e um): 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 sua própria estória mas todos ao mesmo tempo [...]

(os vinte e um): Nada se escutará se falarem ao mesmo tempo.

(Kadosh): Mas quem quer ouvi-los, excelências? E Debussy ao fundo. Indispensável.

(HILST, 2002, p. 42)

As recorrentes críticas de Hilda Hilst ao leitor indisposto ao aprofundamento da experiência literária, que prefere uma leitura mais palatável e comercial, aqui aparecem explicitamente: são suas vozes de escritora que estão sendo sacrificadas e ninguém quer escutá-las.

Depois dessa cena, Kadosh se vê deitado entre o punhal e os tratados de Plotino, entre o pacto com o sagrado e a pergunta. A autorreflexão de Kadosh nos indica mais os caminhos de suas perguntas e inquietações da ordem do humano diante do obscuro, da existência, do que nos faz acompanhar um enredo. A relação de encontro e confronto entre o homem sob o impacto da modernidade e seu tempo é diretamente proporcional à relação da personagem

de Hilst e o corpo. O peregrino, após dez anos recluso da sociedade para se preparar para o encontro com o divino, passa a questionar um sagrado que exige a abnegação das perguntas, a negação do corpo para o espírito, quando intui que esta cisão o leva ao enfraquecimento e o aproxima da morte:

Kadosh-emissário pensa agora que o tempo deve ser 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 que deve matar. [...] Kadosh deve matar a quem? O melhor dele mesmo? Todo ele ao mesmo tempo? (HILST, 2002, p. 44)

As aproximações entre o percurso errante de Kadosh e o ato de escrever, utilizando-se de reflexões da autora sobre o fazer poético encontradas em entrevistas e suas crônicas, são possíveis de se fazer em várias passagens desta obra. Não se trata de apontar traços da vida social-civil de Hilda Hilst, mas da poeta-ofício, do seu eu-criador, uma entidade que pensa o processo de elaboração, que permite se ver como o outro.

No excerto a seguir, podemos fazer uma leitura deste aspecto de paralelismo entre o que se narra e a descrição do próprio processo da escrita:

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 naquele 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. (HILST, 2002, p. 50)

Aqui, vemos polarizados os papéis de Kadosh ator e de Kadosh personagem, aquele que atua escrevendo e aquele que aponta para o próprio processo de escrita como processo de personagem, além de um eco das constantes reclamações de Hilda sobre não ser lida e do mercado editorial, sobre não ser uma obra popular. A procura pela palavra e a procura por Deus são a mesma busca sem encontro, por isso, a escrita performática é o único meio de expressão cabível: não sendo possível alcançar um enredo como fim último, só resta ao escritor mostrar a peregrinação/cena enquanto ato.

Há, no entanto, nesta escrita performática de Hilda Hilst algo que não se deixa amordaçar pelas teorias estudadas: o corpo do texto de Kadosh apresenta uma série de nuances de diagramação, de códigos sinalizantes não possíveis de se reproduzir oralmente, de efeitos visuais que escapam da performance zumthoriana como uma voz que ressoa na mente do leitor no instante de contato com o texto. Neste conto, há um corpo físico, estampado nas páginas, não possível de ser pronunciado oralmente, mas que exige decodificação e que o leitor participe intensamente da condução de seus sentidos para que a leitura seja mais amplamente experimentada em toda a sua potência literária.

Assim, no item a seguir, apresentaremos alguns desses códigos de leitura criados por Hilst, que também performam – mas nas páginas –, para um estudo mais atento deste corpus.

### 3.4 Corpo

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? (Hilda Hilst)

Para Zumthor, a performance faz passar algo reconhecível, da virtualidade à atualidade, num fenômeno emergencial, no instante em que está fundado. É possível, então, seguindo esta lógica, afirmar que, mesmo se tratando de um produto literário, há a necessidade da ação de um corpo performático, seja ele o *performer* ou a voz, para verticalizar a presença, interromper o tempo cronológico por um instante de congelamento do tempo.

Em “Kadosh”, há uma voz poética que atua em fluxo rítmico, fragmenta-se em outras vozes, outros modos de fazer literários, exigindo que o leitor abandone o tempo corrente, se entregue ao seu tempo de enunciação e participe intensamente do preenchimento dos diversos lugares vazios ali deixados sob sua responsabilidade interpretativa.

Porém, como apontado ao final do item anterior, não apenas a voz, como corpo, performatiza nesta escritura de Hilda Hilst, também há fundamental

participação na criação literária de “Kadosh” uma forma, uma estrutura estética gráfica, concretista, material do corpo do texto que se comunica e se faz em cena. Foge, entretanto, da ordem exclusiva de uma leitura passível de ser lida em voz alta: há ali também um apelo visual, a necessidade de interpretar sinais gráficos, mudanças de diagramação, espaçamentos, entrelinhas diferentes, entre outras marcas que, juntas, formam uma linguagem própria.

Esta linguagem, constituída por símbolos e modos múltiplos de diagramação, é também corpo atuante, cujo movimento remonta mais ao modo de fazer do que aquilo que se foi feito, ou seja, também é, se o considerarmos como algo mais amplo e não amordaçado à vocalização, um modo de fazer performático. Para isto, reforçemos o conceito de corpo tratado aqui, desde seu modo subjetivo até aquilo que definimos como materialidade.

Para Michel Collot, é com o corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, tocando-a e sendo por ela tocado. Assim, ele é, ao mesmo tempo, aquele que vê e aquele que é visto, corpo próprio (eu) e corpo impróprio (o outro), fazendo parte de uma intercorporeidade (corpo-sujeito e corpo-mundo) que “fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra” (COLLOT, 2004, p. 167). Collot parte de uma perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, que considera a própria linguagem um gesto do corpo. O sujeito, então, exprime-se, comunica-se também por meio de uma carne, um corpo sutil que encarna o pensamento. Nesta leitura, partimos do conceito de que a subjetividade tem corpo próprio, o que invalida – ou pelo menos torna incoerente – colocá-la contra a carne do mundo.

Sobre essa dicotomia corpo-espírito, tão rejeitada por Kadosh, Collot (2004, p. 168) afirma que colocar o objeto contra o sujeito, o corpo contra o espírito, a letra contra a significação, é perder o essencial e o mais difícil de ser pensado, que é a implicação recíproca de tais termos, como eles se retroalimentam, criando outras e diversas nuances a partir de si. É preciso, então, tentar compreender que o sujeito só pode se constituir a partir da sua relação com o objeto, uma relação que passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das

palavras; a poética moderna exige que ultrapassemos todas as definições limitantes.

Assim, é no momento em que Kadosh entende que o encontro com Deus não pode ser a abdicação do corpo, pois este é indissociável de sua alma e é por meio dele que a personagem pode se relacionar com o mundo, com a linguagem e com o próprio sagrado, que resolve abrir mão do que seria um lirismo da individualidade, o encontro com a totalidade, com o Inteiro, levando-nos, como leitores, a nos relacionar corpo a corpo com a literatura.

Há, aqui, a transgressão do interdito, quando, a despeito da ordem de banimento do corpo, Kadosh escolhe entregar-se ao desejo por outro homem, num movimento duplamente interdito: a satisfação do corpo tendo como fim o próprio gozo, não a reprodução sexual. Mantém-se na esfera do sagrado, não para destruí-lo, mas para infringi-lo, desafiá-lo, e assim manter sua potência.

Sobre a relação da transgressão do interdito do sagrado, Bataille (2017, p. 61-62) afirma que a verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana: podemos saber com exatidão que estes não são impostos de fora, quando, na angústia, transgredimos seu limite, àquilo a que ele se opunha, pois é desta maneira que temos a experiência do pecado. Ou seja, o interdito só existe porque existe a angústia causada pela experiência do pecado; é porque transgredimos o interdito que temos a consciência dele, assim o conservando. Essa linha sensível, a religiosidade, é a responsável também pelo erotismo, por ligar estreitamente desejo e pavor, prazer e angústia.

A voragem com que a escritura de “Kadosh” faz uso do ritmo e atravessa a cadência com bruscas mudanças de forma, palavras irreconhecíveis e onomatopéias exageradas, abrem-nos a possibilidade de um paralelismo com rituais rítmicos interrompidos por reflexões puramente intelectuais, como este trecho a seguir pode exemplificar:

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. oooooohhhhhhgrrrrrrcc 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. (HILST, 2002, p. 43)

Octavio Paz, em seu ensaio “Verso e Prosa”, reunido na coletânea *Signos em rotação*, traça essas similitudes entre ritmo e ritual, e assim refletimos sobre a larga utilização deste recurso estilístico na prosa ficcional de Hilda Hilst justamente para a condução de uma voz que procura tanto o sagrado quanto sua própria concretude. Hilst, entretanto, faz também uso da folha em que está impresso o texto, como um desdobramento da poética em seu aspecto visual, concreto:

Os acentos e as pausas constituem a parte mais antiga e mais puramente rítmica do metro; estão ainda próximos da pancada do tambor, da cerimônia ritual e dos calcanhares dançantes que batem no chão. O acento é dança e rito. Graças ao acento, o metro se põe em pé e é unidade dançante. A medida silábica implica um princípio de abstração, uma retórica e uma reflexão sobre a linguagem. Duração puramente linear, tende a converter-se em mecânica pura. Os acentos, as pausas, as aliterações, os choques ou uniões inesperadas de um som com outro, constituem a parte concreta e permanente do metro. As linguagens oscilam entre a prosa e o poema, o ritmo e o discurso. (PAZ, 2005, p. 15-16)

Há um aspecto dramático, neste conto, que se refere à utilização da folha como espaço cênico, espaço este de que o discurso dispõe como um ator em cena, isto é, na folha como espaço que deve ser explorado em sua máxima potência para que a expressão teatral possa existir.

São utilizadas letras maiúsculas para escrever palavras inteiras ou frases, sempre relacionadas a Deus. É importante salientar o fato de que nem sempre as nomeações de Deus estão aqui em letras garrafais, são em momentos pontuais que esse recurso é utilizado. Aqui estão alguns exemplos para suporte interpretativo:

E vêm também uns desenhos mais sóbrios, tijolo e ferrugem finamente esboçados, a corpança de um tigre, garras pelo dente vísceras o de dentro e o de fora em cortes transversais, em cima do papel-pluma um título: O GRANDE OBSCURO. Depois em pequenos traços o que eu imagino ser coisa de fera: agilidade, rapidez, olho de mãe-d'água mas voraz voraz. O GRANDE OBSCURO GORDO DE PODER NÃO DEVE SER TOCADO ANTES DA HORA. (HILST, 2002, p. 38)

Para realizar a descrição de signos dispostos em uma pequena estamperia, recebida por Kadosh como material informativo enquanto espera o momento do pacto, na masmorra em que se encontra, Hilst utiliza letras

maiúsculas em dois momentos: na reprodução do título do papel e na transcrição da informação escrita. Assim, é possível visualmente separar o que estava escrito com palavras do que está descrito com outros meios gráficos.

Em outro momento em que é usado este recurso das letras maiúsculas, ele se faz menos como representação gráfica estampada em outra folha, do que como forma de criar uma marcação de alteração de tom vocal, paralelo a mudança de impacto visual:

[...] 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. QUE TUDO MORRA DENTRO DE TI, KADOSH, E TUDO SE FAÇA E TUDO SE DESGASTE. AAAAAmmmméééémmmm. (HILST, 2002, p. 61)

Além da utilização de letras maiúsculas como ocupação da página, como volume de som e imagem, a centralização de alguns trechos também se altera, conforme a intenção de concentração de atenção dedicada a partes específicas dessa escritura. Observemos o excerto:

[...] 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 SUTILÍSSIMA  
E HARMONIOSA BALANÇA  
ele todo platafina, platina, fim-começo, primeiro dia de criação, último dia de expiação, e vai indo [...]  
(HILST, 2002, p. 82)

Percebemos a não utilização de pontuação entre o texto corrente e as três linhas em letras maiúsculas seguintes, voltando-se à diagramação de prosa logo na sequência, o que implica que, visualmente, foquemos a atenção ao que está em destaque. Há muitas interferências de poemas em versos curtos ou mais longos neste conto, porém, este não é o caso. Essas linhas destacadas seguem como continuidade da prosa, não como construção lírica: foca em um ato divino, por isso grande, e esse espaçamento nos conduz também a lê-lo lentamente, centralizado e, portanto, de importância elevada, maior que tudo ao seu redor.

Outra sinalização importante de se destacar são as diferentes formas de organizar os diálogos. É possível identificar duas: em uma delas, o nome das personagens está entre parênteses e em negrito, indicando o tempo-espaço em que Kadosh se prepara para a oficialização do pacto divino:

**(os vinte e um):** Memórias, Kadosh?

**(Kadosh):** Sim, senhores ministros, que cada um conte sua própria história.

(HILST, 2002, p. 42)

Essa forma também é utilizada em diálogos ocorridos em um tempo anterior a este do pacto/presente, o que nos dá a pista de que pertence à mesma realidade deste outro citado:

**(Ela):** Por que Kadosh?

**(Kadosh):**

**(Ela):** Por que o teu nome é Kadosh?

**(Kadosh):** Gostas?

**(Ela):** Diferente, isto é.

(HILST, 2002, p. 46)

Há, também, uma outra formatação de diálogo dramático que aparece neste conto. Nela, as personagens estão indicadas em negrito, porém sem a utilização de parênteses. Essa forma ocorre quando a cena não está no mesmo plano daquele em que Kadosh espera para cumprir o sacrifício, mas em que retrata um destino suposto, caso o peregrino optasse pela vida de homem comum:

**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)

(HILST, 2002, p. 71)

Percebemos algumas marcas que merecem destaque e que não fazem parte da linguagem corriqueiramente utilizada por textos literários – salvo poemas concretistas e outras raras exceções. Destacamos, por exemplo: o sinal matemático: “Kad = separar, na língua das delícias.” (HILST, 2002, p. 39); linhas para que se complete com uma palavra tão indiferente que nem mesmo o texto parece ter se dado ao trabalho de definir: “amigo de Kadosh: vejo mais: \_\_, \_\_, \_\_, \_\_, \_\_, \_\_... \_\_? \_\_?” (HILST, 2002, p. 73); e dados numéricos: “calcula-se

habitualmente em cento e vinte mil milhões de massas solares ou, vejam, que belíssima síntese:  $2,5 \cdot 10^{44}$ ." (HILST, 2002, p. 81).

Assim, concluímos que há em “Kadosh” uma experiência literária radicalmente experimental, que faz uso de recursos líricos, prosaicos e dramáticos, que concede à voz poética o papel de condutor do fluxo rítmico, cuja memória vocal é extremamente perceptível, mas que também se registra em cena aberta tanto em performance no momento da leitura, como em performance da página como palco das palavras e símbolos que atuam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Me desculpem as grandes perguntas pelas respostas pequenas.

(Wisława Szymborska)

Ainda que o conjunto da obra hilstiana seja formado por diversas manifestações artísticas, permeado por linguagem poética, dialogismo dramático e narração, a voz, em sua literatura, constitui-se como fundamental elemento em seu projeto estético. A partir deste conceito, esta pesquisa propôs-se a investigar como se constitui a voz do narrador-personagem do conto “Kadosh”, por meio da escrita performática de Hilda Hilst.

Para responder a esta pergunta, iniciamos a pesquisa percorrendo toda a obra criada por Hilst anteriormente ao *corpus* do presente trabalho, buscando, nessa leitura atenta, suas principais marcas textuais, a fim de que a própria poética da autora nos indicasse o trajeto para investigação. Com isto, vimos que a questão da voz, da escrita performática e da corporeidade são marcas constantes da estética literária hilstiana e, assim, as definimos como os caminhos teóricos mais funcionais para encontrar as respostas de “Kadosh” que procuramos.

Para tanto, adentramos nessas teorias, recorrendo aos conceitos de voz e performance para, enfim, identificarmos seus traços de corporeidade. A voz, como manifestação do corpo, ressoa a criação artística, é herdeira da oralidade e, por isso, ocupa um espaço físico, funda-se na presença. Vimos que a voz poética é constituída por diversos sentidos potenciais e cria imagens que proporcionam ao leitor experiências do real, desnudando, como na poética de Hilda Hilst, o luminoso e o obscuro daquilo que aponta.

Como possui plena materialidade, a voz poética hilstiana é descritível e interpretável, o que nos concedeu a possibilidade de uma leitura interpretativa de “Kadosh” por esse caminho. Na leitura do *corpus*, deparamo-nos com uma voz em fluxo, rítmica, que conduz a leitura como uma experiência de trânsito repleta de obstáculos, mudanças no percurso e errância, ou seja, uma voz poética performática.

Este termo, performance, ainda de difícil definição, devido à sua abrangência, tanto advinda das manifestações artísticas quanto dos estudos de costume, antropológicos e até mesmo de produção industrial, incide luz sobre o modo de fazer mais do que sobre o feito, rompendo com a representação e elevando a ação como signo.

Aproximando o termo à literatura, é preciso que esteja estabelecida a relação entre escritura e leitor e, a este último, que conceda alguma iniciativa interpretativa, para que possa articular e fazer parte do “espetáculo”. Sem o reconhecimento e participação ativa do leitor, o espaço poético não é criado e a obra não acontece como performance. Na obra de Hilda Hilst, esse espaço concedido ao leitor, denominado por Iser de “espaços vazios”, é levado ao extremo, e exige radicalmente a imersão deste para que se realize como objeto literário.

Ao percorrer o percurso definido como voz, performance e corpo, deparamo-nos com um enredo rarefeito, formado por fragmentos de uma voz autointitulada Kadosh, que transita entre o fluxo de consciência rítmico monológico e aquilo que aparenta representar outras vozes e outras camadas de espaço-tempo. Porém, concluímos que, apesar dos diversos diálogos apresentados na obra, “Kadosh” se trata de um discurso dialógico aparente, pois essas vozes são, na verdade, facetas diferentes da mesma voz, que se multiplica e assume posições diversas no enredo.

Esse movimento da voz, que conduz o texto e se pluraliza em máscaras rituais, ora usadas como verdade, ora apontadas como objeto de representação, é a principal marca performática de “Kadosh”. O ritmo evidentemente poético, as colagens sobrepostas de discursos, os fragmentos em gêneros literários diversos, a intertextualidade e as referências autobiográficas radicalizam a necessidade de entrega por parte do leitor à proposta.

Porém, há marcas textuais em “Kadosh” que criam uma experiência do modo de fazer que transpõe as definições teóricas de performance. Não é apenas a voz que performa neste *corpus*, mas o próprio texto, uma estrutura estética que se comunica e se faz em cena, fazendo-se também apelo visual, dotada de mudanças de diagramação, entrelinhas com diferentes espaçamentos

e outras marcas que criam uma linguagem original e concreta, onde a página é o palco das palavras.

Assim, a poética de Hilda Hilst alcança, em *Kadosh*, um novo modo de fazer literatura, e será um importante divisor estético, influenciando todo o projeto posterior da autora.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giordio. O que é o contemporâneo?, In: \_\_\_\_\_. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte, Minas Gerais: Autêntica, 2015.

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. *Deus, amor, morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst. 2002*. Tese (Doutorado em Literatura brasileira), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Padua Danesi. 2 ed. Campinas: Venus Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhida I*. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. 5 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARNEIRO, Alan Silvio Ribeiro. *Kadosh e o Sagrado de Hilda Hilst*. Dissertação de Mestrado em Teoria e História da Literatura. UNICAMP, 2009.

CATULO. *O livro de Catulo*. Trad. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

COELHO, Nelly Novaes. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD/Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989.

\_\_\_\_\_. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a metamorfose de nossa época. *Ecos*, Cáceres-MT, n. 2, p. 7-14, jul. 2004.

\_\_\_\_\_. Da poesia. *Cadernos de literatura brasileira* – Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 8, 1999.

COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem*. n 11. Rio de Janeiro, 2004, p. 165-177.

Dossiê Hilda Hilst: um unicórnio da literatura brasileira. *Revista Cult*, São Paulo, n. 233, p. 20-45, abr. 2018.

DINIZ, Cristiano. *Fortuna crítica de Hilda Hilst: levantamento bibliográfico atualizado (1949-2018)*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações; UNICAMP/IEL/CEDAE, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Filker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Fico besta quando me entendem: entrevista com Hilda Hilst*. Cristiano Diniz (org). São Paulo: Globo, 2013.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo volume 1: As aves da noite seguido de O visitante*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2018.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo volume 2: Verdugo seguido de A morte do patriarca*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2018.

\_\_\_\_\_. *Uma superfície de gelo ancorada no riso: antologia de Hilda Hilst*. Seleção, organização e apresentação de Luisa Destri. São Paulo: Globo, 2012.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol 2. Trad. Johannes Kretchmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

ITAU CULTURAL. Ocupação *Hilda Hilst: Alcir Pécora*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c02AHXw5-w0>>. Acesso em: 15/10/2016.

KASSAB, Álvaro. Pécora revisita transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva. *Jornal da Unicamp*, Campinas, São Paulo, 5 a 12 de março de 2007, Edição 350, p.5. Disponível em: <[https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/marco2007/ju350pag05.htm](https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/marco2007/ju350pag05.htm)>. Acesso em: 22/10/2016.

KEMPINSKA, O. Hilda Hilst lê Beckett. *Teresa*, (18), 2018, p. 35-47. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/127369>. Acesso em: 02/12/2018.

SEIXO, M. A. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

MAFRA, Inês da Silva. *Paixões e máscaras: interpretação de três narrativas de Hilda Hilst*. 1993. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

MALUFE, Annita Costa; JUNQUEIRA, Maria Aparecida (org). *Poesia: Entre-lugares*. São Paulo: Dobradura Editorial: 2016.

MALUFE, A.; FERRAZ, S. Música e voz para além do som. *Literatura e Sociedade*, v. 19, n. 19, p. 149-167, 13 abr. 2015.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa e poesia*. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOURA, Amanda Jéssica Ferreira. *O fora na literatura de Hilda Hilst*. 2016. Dissertação (Mestrado em LETRAS). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PÉCORA, A. (org). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (org). *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PEREIRA, Ana Paula de Oliveira. *A escritura desejanse de Hilda Hilst*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência, IN: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (orgs.). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

ROSENFELD, Anatol. A Visão grotesca. In:\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. IN: Hilst, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

SANTOS, Leandra Alves dos. *Hilda Hilst: amor, angústia e morte – passagens grotescas de uma arte desarmônica*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2006.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) . Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Estudos da performance. *Revista Percevejo*, UniRio, ano 11, n. 12, 2003.

SILVA, Lívia Carolina Alves da. *Concepções do sujeito-lírico em Cantares de Hilda Hilst*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

SOUZA, C. E. S. F. O retorno do sujeito lírico: desapossamento, dispersão e alteridade. *Fronteiras*, v. 13, p. 137-151, 2014.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.