



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**A escrita do inenarrável em *Kadosh*, de Hilda Hilst:
Alteridade e silêncio de um Deus sem nome**

Orientadora: Anna H. More
Brasília/DF
2019



Mariana Lozzi Teixeira

**A escrita do inenarrável em *Kadosh*, de Hilda Hilst:
Alteridade e silêncio de um Deus sem nome**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília - UnB, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura

Linha de Pesquisa: Poéticas e políticas do texto

Orientadora: Profa. Dra. Anna Herron More

Brasília/DF

2019

Mariana Lozzi Teixeira

**A escrita do inenarrável em Kadosh, de Hilda Hilst:
Alteridade e silêncio de um Deus sem nome**

Banca examinadora

Profª. Dra. Anna Herron More – TEL/UnB
(Orientadora e Presidente da Banca)

Profª. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard – PCL/UnB
(Membro Externo)

Prof. Dr. Henryk Siewierski – TEL/UnB
(Membro Interno)

Prof. Dr. André Luís Gomes – TEL/UnB
(Membro Suplente)

Dedico este trabalho à minha mãe, minha primeira cúmplice e quem me emprestou o olhar que cultivo até hoje, e ao meu pai, que, com a sua natureza quixotesca, nunca deixou de acreditar em seus filhos e sonhar com eles.

Agradecimentos

Recém-chegada no programa de Pós-Graduação em de Literatura e terrivelmente animada com aquele novo começo - apesar de incauta a respeito dos acontecimentos que ainda iriam se interpor no meu caminho durante os próximos dois anos -, encontrei-me na sala de aula da professora Anna More. Lembro que me intrigava o contraste entre a serenidade sóbria da sua fala e o rigor impetuoso com que ela destrinchava, parágrafo a parágrafo, a *Ética* de Baruch de Espinosa. Já nas primeiras aulas desejei que pudéssemos trabalhar juntas, completamente desavisada que esse meu querer viria a se concretizar dentro de alguns meses, quando a professora aceitaria o desafio de orientar uma mestranda com pouco tempo e muitas perguntas pela frente.

Pela ousadia de me acolher e ao meu problema de pesquisa, assim como pela investigação minuciosa e indagadora dedicada a este trabalho desde os primeiros rascunhos, meu primeiro agradecimento vai para a professora Anna More. Reconheço que fui profundamente feliz na minha escolha de orientador e não poderia deixar de agradecê-la pela coragem, seriedade, generosidade e lucidez com a qual encarou a intensidade desafiadora da escrita de Hilda Hilst e me conduziu pelos versos mais tortuosos de *Kadosh*.

Os professores Henryk Sievierski e Daniela Chatelard também foram, cada qual à sua maneira, essenciais para o amadurecimento desta dissertação. Conheci Henryk durante os primeiros semestres da minha graduação em jornalismo e tive a sorte de tê-lo como professor da disciplina *Teoria e crítica literária*. Na época me apaixonei pela literatura de Bruno Schulz e pela sua escrita sensível e engenhosa, à qual o professor me apresentou. O seu incentivo fez endossar em mim um desejo que já existia, apesar de segredo a algum custo. Quando concluí a graduação, decidi cursar literatura para estar cada vez mais perto dos livros e realizar algo que para mim existia na condição de sonho. Poderia, finalmente, estudar a prosa de Hilda Hilst, com a qual eu havia me deparado pela primeira vez aos 17 anos de idade e, desde então, nunca deixou de me tomar de arremate a cada leitura.

Uma vez que dei voz ao meu desejo de escrever sobre Hilst e ingressei no mestrado, tive a oportunidade de ser aluna da professora Daniela Chatelard na disciplina *Pesquisa em psicanálise*. Na época, eu me debruçava sozinha sobre os textos de Jacques Lacan e me encantava com o seu estilo exógeno, verdadeiramente inconfundível, apesar de pouco compreender a respeito daquele sistema de ensino exaustivamente trabalhado e capaz de um refinamento insaciável. Os comentários da professora em sala de aula me indicaram uma nova

maneira de encarar a psicanálise e acabaram por reforçar aquela curiosidade gulosa - mas ainda incipiente - que os Seminários despertavam em mim. Neste ponto, faço um parêntese para confessar que vejo esta dissertação como fruto de um processo de trabalho com todos os atributos, falhas, trunfos e com o idealismo da juventude. Justamente por isso acredito que, apesar de não ter demonstrado o tipo de domínio do escopo teórico da psicanálise que só a prática garante, encaro as páginas que estão por vir como prova da minha vontade de seguir aprendendo.

Começo a agradecer minha família ao adverti-los que os ‘obrigadas’ que eu gostaria de dedicar a eles são muitos e tão diversos que não caberiam neste trabalho, que dirá nesta breve sessão. Mesmo assim, vale a pena tentar. Começo pelo meu pai, que recebeu os primeiros rascunhos da minha escrita ainda insegura e vacilante com entusiasmo e leu tudo em um único fôlego, antes mesmo de eu pedir. Ele se mostrou, desde o primeiro capítulo, intimamente interessado pelo caminho que eu percorria aos tropeções. Não pestanejo antes de afirmar que, no curso de uma vida, esse homem fez de tudo para transmitir aos filhos uma postura curiosa e interessada diante de perguntas complexas e nos inspirou com a sua paixão e ética de trabalho incorruptíveis. Além de me incentivar com longas conversas e comentários generosos, meu pai, um eterno Don Quixote, ensinou-me a sonhar com destinos menos mesquinhos, mais decorados de mim, não importa o quão dura a realidade à nossa volta se mostrasse.

Minha mãe esteve presente em cada página deste trabalho e nas páginas dos livros que antecederam sua escrita. Sua paixão por literatura e a sensibilidade para o cinema, música e teatro me ensinaram a valorizar toda produção que, assim como o seu livro preferido, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, fosse capaz de se comunicar com um bocado nosso ao mesmo tempo íntimo e universal, singularíssimo e partilhado. Também foi ela quem me apresentou à psicanálise e às descobertas eletrizantes de Freud, e quem nunca deixou de me mostrar livros e artigos que me ajudaram a encontrar uma nova maneira de falar a respeito de Hilda Hilst. Reconheço que fui privilegiada o bastante para dividir essa paixão com alguém que amo e constatar que somos mais parecidas do que eu ousaria admitir.

Agradeço também à minha irmã, Julia, por ter se tornado a minha melhor amiga e maior confidente. Continuo a me espantar com a mulher forte, inteligente, corajosa e sensível que ela se tornou e por ter me ensinado tanta coisa, mesmo que a praxe fosse o contrário. Aos meus amigos lindos, que tornam a vida não apenas tolerável, mas terrivelmente divertida: muito obrigada!

Não poderia deixar de agradecer, também, aos meus irmãos mais velhos, Luciana e João Carlos, por todo apoio, conselhos e conversas enriquecedoras, além de seus amáveis respectivos e dos meus quatro sobrinhos, que não cansam de me surpreender, Bruno, Diogo, Manuela e Gustavo. Minha família mineira, amorosa, dramática e infinitamente criativa, propiciou-me alguns dos momentos mais divertidos da minha vida. Aos meus primos, Paulo e Thaís, à minha tia Beatriz e à Maria e Nega, minha eterna gratidão.

Agradeço também a Milton Shintaku, com quem tive a oportunidade de trabalhar e que me ensinou muita coisa para além das nossas bravatas cotidianas, como a tomar iniciativa, tratar os outros com generosidade, interesse e respeito às diferenças. Milton foi o melhor chefe que eu já tive e não vacilo antes de afirmar que sem ele este trabalho não seria possível. Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que contemplou este estudo com uma bolsa de pesquisa e cuja importância para o desenvolvimento do nosso país é indiscutível.

Resumo

Atualmente tida como um dos cânones da literatura contemporânea, Hilda Hilst escreveu sua obra à margem de reconhecimento. *Kadosh* (1973), o seu segundo livro em prosa, apresentou-se para a crítica como um dos trabalhos mais enigmáticos de uma autora cuja obra se mostrava de difícil enquadramento dentro das correntes literárias em voga na época. O texto se caracteriza por um fio narrativo fragmentado, assim como pelo amálgama entre expressões da tradição oral e referências eruditas, pelo desrespeito à gramática e pela polifonia de vozes que invadem a narrativa em momentos insuspeitos. Esta dissertação identifica o seu objeto de pesquisa no conto intitulado *Kadosh*, que inaugura o livro homônimo. Na narrativa, um homem também chamado Kadosh se isola do tecido social e parte em uma busca por Deus marcada por questionamentos presentificados no texto na forma de solilóquios. Estes, ao mesmo tempo que desafiam uma divindade anônima, polimorfa e contraditória, rogam pelo aproximar do seu sopro e almejam a transcendência. Como a etimologia do nome de origem hebraica indica, Kadosh precisa que Deus se defina para se significar, mas é frustrado na sua demanda por correspondência. Para fazer frente ao conflito com o qual se depara o protagonista do conto, ideias de Vilém Flusser, Georges Bataille, Roland Barthes, Karen Armstrong, Rudolph Otto, Friedrich Nietzsche, Claude Lévi-Strauss, Maria Rita Kehl, Sigmund Freud e Jacques Lacan são convidadas a conversar com fragmentos de *Kadosh*. Estes, por sua vez, demonstram a potência do gênio criador de Hilst, assim como a intensidade gozosa de que a sua literatura é capaz. Nesse percurso são exploradas as noções de erotismo, interdição, o inconsciente psicanalítico, a potência do simbólico, entre outras. O aparato de referências que Hilst entremeia no conto é confrontado com diferentes formas de fé e o desejo expresso por Kadosh de se unir a Deus é avaliado a partir de sua dimensão ética.

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

Abstract

Currently regarded as one of the canons of contemporary literature, Hilda Hilst produced her work on the fringes of recognition. *Kadosh* (1973), her second book in prose, presented itself as one of the most enigmatic works of an author who proved herself difficult to comprehend within the literary currents in vogue at the time. The text is characterized by a fragmented narrative, as well as by the combination between expressions originated from oral tradition and erudite references, disrespect for grammar and the polyphony of voices that invade the narrative at unsuspected moments. This work identifies its object of interest in the short story entitled *Kadosh*, which inaugurates the eponymous book. In the narrative, a man also called Kadosh isolates himself from society in a search for God marked by questionings. Those are identified in the text as soliloquies. While defying an anonymous, polymorphous and contradictory deity, Kadosh expresses the desire for transcendence. As the etymology of the hebrew name indicates, Kadosh needs God to answer his questions so he can signify himself, but the character remains frustrated in his demand for correspondence. To develop the conflict with which the protagonist of the tale is faced, ideas by Vilém Flusser, Georges Bataille, Roland Barthes, Karen Armstrong, Rudolph Otto, Friedrich Nietzsche, Claude Lévi-Strauss, Maria Rita Kehl, Sigmund Freud and Jacques Lacan dialog with fragments of *Kadosh*. Those demonstrate the power of the creative genius of Hilst, as well as the joyful intensity of her literature. This work explores eroticism, interdiction, the psychoanalytic unconscious, the power of the symbolic, among others ideas. The references with which Hilst develops the tale are confronted with different forms of faith and the desire expressed by Kadosh to be integrated into divine grace is evaluated from its ethical dimension.

Keywords: Hilda Hilst, Criticism and interpretation, Brazilian Literature, Sacred, Eroticism.

Sumário

| | |
|--|------------|
| Introdução | 10 |
| | |
| Capítulo 1 | |
| <i>Nunca entrarás no abismo esplendoroso</i> | |
| Erotismo, sacralidade, transgressão e interdição a partir de um Deus que não se permite nomear..... | 33 |
| | |
| Capítulo 2 | |
| <i>Nem por um instante foi Kadosh, foi amora madura para o teu desjejum</i> | |
| O eterno retorno de Kadosh diante do inconsciente psicanalítico e dos domínios da falta no território da linguagem | 70 |
| | |
| Capítulo 3 | |
| <i>Kadosh, o inteiro desejado</i> | |
| O tesouro simbólico do grande Outro lacaniano frente a dimensão ética do desejo em Kadosh e as suas consequências | 102 |
| | |
| Referências..... | 133 |

Introdução

Apesar de só recentemente terem ido ao encontro dos leitores que lhe escaparam, os escritos de Hilda Hilst (1930-2004) já haviam garantido um lugar ao lado da crítica literária muito antes da publicação da obra completa da autora pela Editora Globo. O movimento teve início em 2001 e contribuiu para a quebra do isolamento que marcou a carreira da escritora durante as cinco décadas de produção.

Em 1983, Hilst foi descrita pelo crítico literário Leo Gilson Ribeiro - em uma resenha para o *Jornal da Tarde*, de São Paulo - como “a mais perfeita escritora em língua portuguesa viva” que “há vários anos representa a mais abissal e deslumbrante prosa poética do Brasil posterior à genialidade de Guimarães Rosa”¹ (Pécora, 2010, p. 114). Mais de década antes do elogio proferido por Leo Gilson Ribeiro, Anatol Rosenfeld já havia constatado - no prefácio de *Fluxo-floema*, livro de estreia da autora na prosa, lançado em 1970 - que "Hilda, como poucos, escreveu notavelmente em três gêneros literários – poesia, teatro e prosa de ficção".

Hilda Hilst reuniu ao redor de si um grupo seletivo de críticos e comentadores que a tinham em conta, se não como um dos grandes nomes da literatura do século XX, como alguém cuja escrita não se confundia com o quadro de produção da época. A apreciação pela crítica, no entanto, não foi capaz de aproximá-la dos leitores, para quem Hilst permaneceu estranha durante a maior parte de sua trajetória². Na compreensão da professora Vera Queiroz, uma das grandes comentadoras do trabalho da autora, a sua marginalização se deu, em parte, devido ao emprego pouco usual da linguagem no contexto da literatura nacional:

Numa prosa que se dilata e se contrai, às vezes estufada, barroca, repleta de cintilâncias, outras se fazendo navalha, corte seco, a linguagem de Hilda Hilst avança sobre as camisas de força da sintaxe para desvendar insuspeitados espaços. O

¹ A resenha de Gilson Ribeiro foi vetada pelos editores do *Jornal da Tarde* pois o tema teria desagradado os donos do referido veículo (Trevisan, 2011, p. 255).

² As primeiras edições dos livros em prosa de Hilda Hilst foram publicados, em sua maioria, pelo editor independente Massao Ohno em tiragens pequenas que dificilmente contavam com reedição. A respeito do estranhamento do público em relação à sua literatura, ela indagou ao crítico e teórico de teatro Anatol Rosenfeld, certa vez (Diniz, p. 13, 2013): “Eu perguntava pro Anatol Rosenfeld, de quem eu gostava muito: ‘Por que as pessoas acham que eu escrevo para os eruditos? Eu falo tão claro. Eu falo até sobre a bunda’. E ele me respondia: ‘Mas tua bunda é terrivelmente intelectual, Hilda’. Este trecho foi resgatado do livro *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*, com organização e curadoria por Cristiano Diniz.

resultado é um texto que, fora de nossa literatura, ao lado de Guimarães Rosa e Clarice [Lispector], só encontraria paralelo em Joyce ou Samuel Beckett. Mais além: é vivo.³

Essas considerações - apesar de não remeterem, em um primeiro momento, a pormenores das narrativas hilstianas, e sim ao contexto em que elas foram produzidas - convidam-nos a indagar quais teriam sido os motivos que mantiveram a escritora à margem da indústria literária durante mais de cinco décadas, e, não obstante, quais seriam as possíveis razões de, passados 15 anos do falecimento da autora, o interesse por sua literatura nunca ter sido tão grande⁴.

Teria a dificuldade de acesso ao trabalho de Hilda Hilst pelo público se dado, dentre outros fatores, devido às temáticas abordadas? Se sim, como poderíamos pensar, nesse processo, o papel da linguagem? Poderíamos, ainda, atribuir o silêncio que cercou a autora a um possível desacordo com a moral da época, indicando, antes de tudo, que faria sentido pensar essa problemática como uma questão que extrapola os domínios da teoria literária e desemboca na ética? E, por último, por que, ainda hoje, falar sobre Hilst significa, também, falar sobre a marginalização de sua literatura, e não somente sobre os textos?

Trabalharemos a partir da premissa que há, na escrita de Hilst, algo de desconcertante, de insólito, capaz de afastar - não penso que seria inadequado usar, também, a palavra repelir - a grossa parte dos potenciais leitores. A respeito dos questionamentos suscitados, o crítico literário Leo Gilson Ribeiro acena uma afirmativa, e comenta que o isolamento da autora teria se dado por a prosa hilstiana se tratar, de fato, de uma escrita críptica, de difícil codificação:

Talvez o escasso número de leitores que a autora paulista encontrou em seu país e em sua própria língua se deva à mediocridade da maioria acachapante da humanidade, que opta sempre pelo fácil, senão pelo kitsch, em vez do que lhe pareça críptico e enfadonho, porque de difícil codificação (Instituto, 1999, p.81)

Em *O prazer do texto* (1973), Roland Barthes, discorre sobre um aspecto do texto literário que havia até então sido praticamente ignorado pela crítica: a sua capacidade de provocar não somente prazer, mas desconforto. Tal hipótese começou a ser formulada em *O*

³ QUEIROZ, Vera. <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/drummond.html>. Consultado em 14/08/2018.

⁴ Como exemplos que demonstram o aumento recente do interesse do público e da indústria literária pela literatura de Hilda Hilst podemos citar a publicação da obra completa da autora pela editora *Companhia das Letras* em 2017 e 2018, assim como o fato de a Festa Literária de Paraty (Flip) a ter escolhido como autora homenageada da edição de 2018 do evento.

grau zero da escrita, de 1953, quando o teórico desenvolveu dois termos que se mostrariam basilares em seu ensino e seriam objeto de revisões constantes até 1980.

Por meio da oposição dos neologismos "escrevência" e "escritura", Barthes erigiu os conceitos de escrevente e escritor, respectivamente. A diferença entre os dois modos de expressão consiste na maneira como a linguagem é trabalhada em cada um deles. Como sinaliza Salum (2016, p.30), a função da escrevência é transmitir uma mensagem ao mundo, enquanto a escritura se caracteriza pelo compromisso com a própria linguagem. Barthes (1964/2011, p.33) também estabelece que, ao passo que o escritor realiza uma função, o escrevente está ligado uma atividade, indicando que não faz sentido pensar em escrevência sem a finalidade de estabelecer uma comunicação com o mínimo de ruído possível. A escritura, por outro lado, só pode ser compreendida "não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é teatro" (Barthes, 1977/2007, p.16), ou seja, dentro do próprio processo de escrita.

Barthes identifica, portanto, a escrevência como uma função, visto que esse modo de expressão seria capaz de se voltar para o mundo e "liga(r) o escritor à sua sociedade, implicando uma mensagem transitiva e histórica" (Salum, 2016, p. 29). A escritura, por outro lado, seria de ordem intransitiva, e retornaria sobre si mesma com base nas criações do escritor, e não em uma ordem exterior, factual.

Em seus ensaios críticos (1964/2011) Barthes opõe escritor e escrevente, pois relaciona o primeiro com a escritura e o segundo com a escrevência e acrescenta que, ao passo que este seria passível de tradução ou transcrição com preservação da mensagem, aquele estaria aquém de qualquer tentativa de transposição de sentido, porque o texto, enquanto estrutura, é, justamente, o sentido do texto.

Nessa perspectiva, a impossibilidade de resumir ou traduzir uma escritura se daria pelo fato que o uso da linguagem em alguns textos não se basta no ideal comunicativo de transmissão de uma mensagem de maneira clara e inequívoca. Em Barthes, as escrituras, em sua intransitividade característica, inauguram uma ambiguidade necessária, constituída não somente pelo verbo, mas pela ausência dele. Isso se daria intencionalmente porque o escritor:

[...] sabe perfeitamente que sua palavra, intransitiva por escolha e por favor, inaugura uma ambiguidade, mesmo se ela se dá como peremptória, que ela se oferece paradoxalmente como um silêncio monumental a decifrar, que ela não pode ter outra divisão senão as palavras profundas de Jacques Rigaut: "E mesmo quando afirmo, interrogo ainda". (Barthes, 1964/2011, p. 36, grifo original)

Em *O prazer do texto*, Barthes resgata os conceitos de escrivência e escritura para determinar as características dos textos que esses dois tipos de escrita inauguram. Ao partir menos de uma perspectiva apolínea - que remete à cientificidade de um discurso - do que de uma dionisíaca⁵ - identificada com a infinidade de formas que o fazer artístico abarca -, o autor elege duas categorias textuais opostas: o texto de prazer e o texto de fruição, ou de gozo. A classificação de quaisquer obras ou fragmentos literários dentro desses grupos seria determinada pela experiência do leitor no contato com o texto.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (Barthes, 2002, p.20-21)

Mais do que convidar o leitor à compreensão por meio de uma comunicação transitiva - que comporta duplo sentido - o texto de fruição ou de gozo teria a capacidade de provocar um estado de derrelição, ou de perda, no qual o leitor se veria de súbito atormentado pela discrepância entre o modo de comunicação com o qual está acostumado e a intransitividade que marca o percurso do escritor, em oposição à transitividade do escrevente. Esse tipo de escrita seria capaz, na compreensão de Barthes, de levar o leitor a colocar em xeque uma série de esquemas pré-definidos que se identificam com as suas bases históricas, culturais e psicológicas.

O esquema proposto por Barthes se mostra uma ferramenta valiosa para a trajetória que ainda iremos percorrer, visto que aquilo que o autor de *O prazer do texto* identifica como texto de gozo ou de fruição poderia dizer respeito ao já mencionado desconforto ou, até, estranhamento associado à literatura de Hilda Hilst, por se tratar, como indicou Pécora, de uma literatura coberta de pontos de opacidade.

Ora, será que a classificação proposta por Barthes nos oferece uma nova maneira de compreender o isolamento de Hilst no panorama literário, assim como a sua rejeição pelo público? Também se mostra interessante questionar: se o texto de fruição não está ligado a uma prática confortável de leitura, mas à possibilidade de experienciar a literatura, justamente, como

⁵ Essa dicotomia encontra sua origem na antiga mitologia grega e opõe características associadas a Apolo e Dionísio, dois filhos de Zeus. O termo se popularizou na filosofia alemã, com a publicação do livro *O nascimento da tragédia* (1872), de Friedrich Nietzsche, e foi resgatado e reformulado por escritores pós modernos, como Martin Heidegger, Michel Foucault e Gilles Deleuze.

crise das instituições sociais⁶, qual seria o papel da linguagem⁷ na determinação da experiência do leitor?

Ao partir da hipótese da escrita hilstiana como uma escrita de gozo, como propõe Barthes, assumimos a capacidade da linguagem de determinar a prática de leitura não somente como agradável ou desagradável, mas de remeter a um conflito. Ao passo em que o texto de prazer se serve de um determinado sistema de signos para transmitir uma mensagem da maneira menos conflitante ou ambígua possível, o texto de gozo opera de maneira contrária, porque evidencia os construtos sociais erigidos, justamente, por essa linguagem⁸. Antes, porém, de nos aprofundarmos no suposto potencial desorganizador da obra de Hilst, mostra-se sensato voltar alguns passos no percurso para situar a produção da autora na cena cultural brasileira.

Apesar de só ter encontrado reconhecimento tardiamente, Hilst teve uma estreia precoce. Em 1950, a autora, com então 20 anos, lançava seu primeiro livro de poesia, *Presságio*, que, apesar de não ter atraído os leitores que viriam ao seu encontro somente com o desabrochar de um novo milênio, não ficou despercebido pela crítica da época. Os motivos, porém, passavam longe de admiração: "Não faltou quem dissesse novamente que menores de 25 anos não deveriam publicar seus poemas", comentou a autora quase cinquenta anos mais tarde, em 1999, em uma entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles.

Ao passo em que a autora de *A obscena senhora D* foi comparada por Ribeiro e Queiroz com Guimarães Rosa e Clarice Lispector, no que tange à inovação de seu trabalho, essa relação poderia ter se dado também devido ao fato de, assim como Hilst, os referidos autores terem produzido suas obras no contexto de um mundo que passava por acelerados processos de transformação e sofria os efeitos de uma série de descentramentos. Entre eles, Nelly Novaes Coelho frisa o descentramento⁹ em relação às práticas religiosas e à crença em um aspecto sagrado da existência (1993, p.98), com ênfase na produção artística.

⁶ Entendidas aqui como conjunto de regras e procedimentos padronizados, reconhecidos, sancionados e aceitos pela sociedade ou, simplesmente, como o conjugado de relações entre partes de um grupo.

⁷ Adotaremos, neste trabalho, a perspectiva do estruturalismo e da semiótica, que compreendem a linguagem como um sistema (ou estrutura) formal de signos regidos por regras gramaticais que é objeto de estudo da linguística.

⁸ No próximo capítulo, o papel da linguagem na construção da realidade será abordado por meio de perspectivas psicanalíticas.

⁹ Em sua argumentação, Nelly Novaes Coelho defende que Hilst trabalha em torno de noções e vivências cada vez mais pulverizadas dos modelos de vida e produção atuais: "Sua criação se tece

Na revista *Caderno de Literatura Brasileira*, o crítico Leo Gilson Ribeiro abriu um ensaio sobre a obra ficcional da escritora com a frase: "Hilda Hilst, contemporaneamente, me parece ser a mais profunda estilista da literatura brasileira ou até mesmo da literatura portuguesa" (IMS, 1999, p.80), concordando com Pécora e Rosenfeld quanto a singularidade - e qualidade - da produção da autora a partir da perspectiva da crítica literária. No ensaio, Ribeiro recorreu aos adjetivos "vivaz", "passional", "radical" e "extasiada" para descrever a prosa hilstiana. Quanto às temáticas abordadas, o crítico elencou "Deus, a solidariedade entre os humanos, o nojo, a humildade e a volúpia" (ibidem). Ele se opôs, também, à palavra "religiosidade" como forma de compreender a experiência do divino, ou do sagrado, em Hilda Hilst, visto que tratar-se-ia, antes, de um "difuso misticismo panteísta" (ibidem) que recusaria a identificação com o corpo de práticas e preceitos de uma única religião.

Apesar de inegável, o protagonismo que a morte e o sagrado assumem na produção de Hilst - verificado ainda na poesia, antes de a autora iniciar a produção em prosa - começou a dar mostras de primazia em relação a outras temáticas - como o encontro amoroso, presente nas baladas românticas que marcaram sua estreia na literatura - nas décadas de 1970/80, concomitante ao aumento da densidade da linguagem. Coelho reconhece a preocupação com o aspecto sagrado da existência como a "linha de força" mais distintiva do trabalho da autora, e a descreve como "a agônica/luminosa interrogação à Morte e ao Sagrado, em busca de novas respostas para o antigo Mistério das relações Homem/Deus que, desde a origem dos tempos, vem desafiando o conhecimento humano" (Instituto, 1999, p.76).

Esse movimento de reflexão - que se alimenta da teologia e da metafísica - provar-se-ia um ponto estruturante da literatura de Hilda Hilst, visto que estamos diante de textos que tratam do abandono do homem por uma ordem superior. Dessa forma, a escrita hilstiana assume a voz de uma humanidade frustrada na sua demanda por significado e expressa, por meio de uma prosa poética tumultuada, o estado de derrelição ou desamparo dos homens diante do esvaziamento de símbolos ligados ao culto a uma ordem superior. A mudança do lugar simbólico que Deus ocupa nos esquemas sociais, assim como a perda de contato com a prática ritualística religiosa, seria indicativa do aumento da complexidade com a qual indivíduo contemporâneo se depara para se significar dentro das estruturas.

em busca do Sagrado, do Absoluto e do Amor - noções e vivências que, como sabemos, se perdem e se deterioram em nossos tempos-em-mutação, mas, sem as quais, é bem possível que o ser humano jamais se revelará a si mesmo, em plenitude..." (Instituto, 1999, p.78)

Esse indivíduo deslocado da tradição religiosa transita por instituições de um mundo complexo. Esse é o ponto de partida dos trabalhos de Hilst, visto que, ao mesmo tempo que o personagem hilstiano conserva alguma nostalgia em relação à lembrança de um mundo mais simples, no qual a moral de Deus sobrepujava os outros saberes, ele vibra com a possibilidade de se reinventar partir de um arcabouço simbólico diverso, não raramente caótico e pulverizado. Para falar sobre esse homem fragmentado, à procura de pertencimento, mas incapaz de encontrá-lo nas antigas fórmulas, reconhecemos os nossos interesses intimamente relacionados com a produção em prosa da autora, que teve início em 1970, com a publicação de *Fluxo-Floema*, e se estendeu até 1998, com as crônicas reunidas em *Cascos e Carícias*. Mais especificamente, no volume intitulado *Kadosh*, o segundo livro em prosa de Hilst, lançado originalmente com a grafia Qadós, em 1973, pela editora Edart. Adotaremos, neste trabalho, a grafia atual do título, alterado a pedido da autora quando a editora Globo começou a publicar os títulos, em 2001.

No contexto da produção hilstiana, o nome *Kadosh* encontra três correspondências. Uma delas se reconhece no livro ao qual nos referimos acima, que contém quatro contos, sendo que o primeiro desses contos - que será objeto de nossa análise - compartilha o título *Kadosh*. Por fim, a palavra hebraica também se refere ao protagonista do conto homônimo. Vale adiantar que se trata de um texto narrado predominantemente na primeira pessoa e que, não obstante ser escrito em prosa, pode ser identificado como uma poética confessional, como avalia Goimar Dantas de Souza: “É tênue, como se vê, a forma, se em versos, se em prosa, para expressar a poesia” (2003, p. 32). Souza também atenta para a presença de repetições de palavras e de anáforas, além de aliterações que soam como brincadeiras vocálicas. Essas teriam a função de emprestar ao conto a cadência típica de poema, com registros de oralidade e ritmicidade marcante. No que tange à gramática e pontuação, é possível observar tanto conhecimento profundo da norma culta por parte da autora como o frequente desrespeito a ela, instaurando um ambiente não raramente caótico e anárquico: “As personagens de Hilst geralmente realizam profícuos diálogos internos, sem, na maioria das vezes, explicitar isso sob o ponto de vista gráfico. Não há novos parágrafos, não há travessões, não há dois pontos ou aspas que indiquem o embate entre os protagonistas das histórias e seu interlocutor mais freqüente – Deus” (Souza, 2013, p. 32).

Esse texto acentuadamente polifônico pode ser compreendido a partir da mescla de estilos, discursos e jogos temporais, em uma sobreposição de acontecimentos passado, sensações que remetem ao momento presente e projeções sobre o futuro. Na nota do

organizador da edição de *Kadosh* pela editora Globo, Pécora descreve o banquete linguístico-visual ao mesmo tempo deslumbrante e indigesto que a prosa de Hilst oferece ao leitor como um “maquinismo psíquico, arrebatamento demiúrgico e cerebralismo irônico” (2002, p.12-13). Diante de um texto que apresenta resistência à uma interpretação imediata e assertiva, em muito nos beneficiaremos de lembrar o que diz a personagem Hillé no romance *A obscena senhora D*, em uma frase que revela a centralidade que o trabalho com a linguagem assume na literatura hilstiana: “[...] sabe, às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos?” (2001, p.50); ou, até mesmo, do que é dito em *Kadosh*: “Homem, para Deus as palavras são obras e não palavras” (2002, p.181).

Não é muito o que se pode afirmar a respeito do fio narrativo de *Kadosh*, visto que se trata de um texto marcado por opacidades, mas podemos adiantar que a busca pelo sagrado funciona como um imperativo capaz de aliciar todos os elementos da prosa. Presente em passagens da Bíblia e no Novo Testamento, Hilst elegeu para si um protagonista marcado não somente pela etimologia religiosa, mas fundado em Deus da mesma maneira como, conforme a Gênese, o homem foi feito à imagem e semelhança dele.

Esse Deus - cujos múltiplos nomes o protagonista homônimo de *Kadosh*, suplicante, entoa sem cessar - tem a presença reforçada pela omissão de qualquer tipo de resposta. Ele se torna, assim, fundador de um silêncio que perdura durante toda narrativa. A tragédia que a falta de resposta de Deus infringe - ainda mais gritante diante a verborragia de *Kadosh* - adquire dimensões que extrapolam os momentos de intensa - mas infrutífera - barganha com o criador e se estendem até os limites da própria subjetividade. No trecho seguinte, um solilóquio do protagonista revela que a busca por esse "grande perseguido" não representa apenas o momento inaugural da narrativa, mas o ponto para o qual ela retorna incessantemente. Vale observar também que, no período, Deus é chamado de Sem-Nome, Mudo Sempre e Tríplice Acrobata.

És tu que procuras o Sem-Nome, o Mudo Sempre, o Tríplice Acrobata? Grande pena de ti, de mim também porque és meu mas não cabes em mim, e porque é tão necessário que eu te coloque dentro de outro peito, de um que seja extremo e descampado e livre, e não dentro do meu, porque até agora persigo a quem não vejo, persigo apenas a ideia que tenho de um grande perseguido e suspeito que ele pode estar em cada canto, que ele por alguma razão em algum momento será submisso a Um Instante, e eu devo estar lá quando esse tempo solitário e ardente se fizer, tempo de mim colado ao Sem-Nome, tempo torvelinho. (Hilst, 2002, Pág. 54)

De acordo com Karen Armstrong em *A história do mito*, os judeus usam precisamente a palavra *qaddosh* para designar o que é “separado, outro”, assim como aquilo que foi tornado “santo” (2005, p. 22). A escolha do nome por Hilst alude, desta forma, ao papel que o personagem Kadosh assume em relação aos demais membros da comunidade em que habita. Esse homem, elevado à condição de santo, não encontra, porém, garantia da dissolução de seus conflitos pela proximidade com Deus. O que procede, na verdade, é o oposto disso, visto que o radical *kad* assume, na “língua das delícias” (maneira como Hilst se refere ao idioma hebraico) o sentido de “separar”. O personagem explica que “é por isso que o seu nome fic[a] sendo Kadosh” (Hilst, 2002, p. 37), em uma indicação que a separação, materializada pelo prefixo ‘*kad*’, adquire, na narrativa, uma função tão estruturante quanto o significado sacro da palavra Kadosh. Torna-se justo questionar, portanto, se separação e santidade seriam, dessa forma, indissociáveis em *Kadosh*, remetendo, na verdade, a duas faces do mesmo problema.

Ora, deparamo-nos, por meio dessa breve análise etimológica, com dois indicativos promissores. O primeiro diz respeito à centralidade de Deus na narrativa visto que, se Kadosh é santo, ele o é em relação àquele cuja existência o santifica. A segunda pista alude ao radical “*kad*”, (que, como vimos acima, tem o sentido de corte, divisão ou separação) que revela uma relação - apesar de ainda não sermos capazes de adiantar muita coisa sobre ela - com a condição de proximidade com o sagrado. Ou seja, Kadosh carrega em si uma clivagem fundamental que pode ser compreendida, neste primeiro momento, como um conflito originado por não pertencer ao reino de Deus, tampouco ao dos homens, habitando, deste modo, um “entre” reinos.

Uma observação curiosa a respeito do idioma hebraico é que o radical “*kad*” não tem sua presença restrita à palavra *kadosh*, visto que também compõe as palavras *kadesh* (sagrado), *kidush* e *kadish*, que significam santificação ou consagração. Não é, de fato, surpreendente que palavras com significados parecidos compartilhem o mesmo radical, mas sim que esse radical represente - em um contexto religioso no qual o estado máximo de graça é obtido, justamente, por meio da comunhão com Deus - uma divisão. Esta seria inerente à condição de santo.

A hipótese advinda da constatação que existe, em Kadosh, uma clivagem que não estaria dissociada de sua busca por Deus é a de que a divisão (representada pelo radical ‘*kad*’) é marca fundamental do homem em sua condição primeira. O santo, ao almejar a comunhão com o sagrado, pretende se livrar do corte ou da divisão estruturante que caracteriza o homem, mas, como indica o próprio nome de Kadosh, não consegue suprir a carência por Deus.

Em uma entrevista concedida a Maria Aparecida Buena, Hilst falou sobre o surgimento de Kadosh em um sonho e sobre a vinculação de Deus à imagem de um tigre. Na ocasião, a escritora revela que a escolha pela palavra "Kadosh" provém, de fato, do amálgama entre separação e santidade, e que a sina do protagonista do conto seria de ficar "à parte", ou separado, visto que a condição de santo, caracterizada pela busca por Deus, não garantiria a sua integração pela ordem divina, tampouco pela humana.

O Qadós, por exemplo, foi um sonho que tive há muitos anos e me impressionou, era estranhíssimo, eu via um tigre baleado, mas como se estivessem levantando a cabeça dele, ele com a boca aberta e alguém me mostrando o palato, onde havia um furo de bala. Depois a classificação dos ossos dele, só que escrito numa língua como sânscrito ou árabe, no sonho, eu entendia, era muito bonito, e vinha uma frase no sonho: o pacto que há de vir, e toda a classificação dos ossos do tigre, vinha num papel de arroz. Esse tigre morto baleado, no palato. Ele estava como se tivesse sido fotografado com a boca aberta para se ver o palato perfurado. Fiquei muito impressionada porque aí aconteceram coisas muito extraordinárias. Mas aí é outro departamento. Tempos depois, eu li o xamanismo de Mircea Eliade, onde ele conta que os grandes xamãs curadores têm um sinal de que são xamãs dados pelos guias: eles sonham com animais ferozes de grande porte com a classificação dos ossos. Quase desmaiei e pensei "Meu Deus do céu, o que quer dizer ser um xamã curador." Daí a palavra Kadosh é uma palavra verdadeira que ouvi com K e vem dessa raiz Kad, que quer dizer separado e ao mesmo tempo, Kadosh, pode ser também um santo, e tem alguma coisa a ver com os eunucos, dançarinos prostitutos. Fui ficando muito impressionada com isso. E Deus para mim assim, era a perseguição. Aí eu entendi o pacto que há de vir. Era um pacto, alguém perseguia Deus muito. Eu mesma, claro. Então Deus estava sempre na frente como um tigre. Ele nunca conseguia alcançar. Eu sempre digo que Deus não é ético, não é? Há a necessidade de ser ético. Eu sempre pedi ética para a política e tudo mais. (BUENO, 1996, p. 37)

A relação traçada entre a busca pelo sagrado (pela qual se caracteriza o santo) e uma clivagem ou divisão nos coloca diante de dois cenários. Em um deles, aquele na condição de santo comportaria, em si, uma divisão causada por não pertencer ao domínio dos homens nem ao domínio sagrado, tratando-se de uma intersecção entre dois grupos distintos. Essa interpretação, porém, deixa subentender que tanto o homem quanto Deus se encontrariam inteiros, livres da clivagem que atormenta Kadosh. Esta seria, portanto, exclusividade do santo.

O leitor de Hilst compreenderá que essa conjectura tem fôlego curto. Ora, se é a "testar o sentido possível do sagrado na existência humana" (Pécora, 2002, p.13-4) que a obra hilstiana se propõe, como avalia Alcir Pécora, como seria Kadosh, seu protagonista, dissociado do drama

humano? Essa premissa nos convida a elaborar perguntas que tanto dizem respeito às particularidades da escrita hilstiana quanto revisam o mito cristão na tentativa de apreender o lugar do santo e do homem nesses esquemas.

O Deus de Hilst, em uma demonstração de radical alteridade, não se deixa apreender a face. Kadosh, por sua vez, se mostra incapaz de delimitar contornos para a divindade a quem adora e o presenteia com diversos atributos e anatomias, decidido a não deixar que Deus morra em significado. O santo se encontra, já no início da narrativa, torturado pela falta de algo, e identifica essa ausência com Deus. Deus precisa, portanto, definir-se para que também se defina Kadosh.

O extrato textual a seguir revela o tom inflamado e catártico dos solilóquios de Kadosh na narrativa. O protagonista do conto se refere a um "todo leitoso" que ele acusa como a "COISA QUE NUNCA EXISTIU", ou seja, a falácia de que o "grande gozo" do "Cão de Pedra" (uma das alcunhas para Deus na narrativa) estaria ao seu alcance. No trecho, Kadosh também se refere ao criador como "minha caça", e revela o desejo se sortir a Deus em um "Tempo Sintético", descrito como a "junção de todos os outros tempos". Por mais exógeno ou desafiador que o estilo de Hilst se mostre nesse contato inicial a repetição da demanda do personagem-narrador de se unir a Deus e, assim, abandonar a própria subjetividade, é um dos pontos centrais da narrativa e será presentificado em diferentes momentos deste trabalho.

Kadosh (no de dentro): a COISA QUE NUNCA EXISTIU, o todo leitoso, que grande gozo, Cão de Pedra, seres a minha caça, eu estar ali antes de ti, todo profundeza, plúmbeo, preexistindo sedento e condensado, eu Kadosh nesse Tempo Sintético, junção de todos os outros tempos, ali. (HILST, 2002, p. 89)

Hilst opõe um Deus mudo, omissivo e silenciado, à verbosidade dos homens que, diante de uma falta latente, extremamente ruidosa, imposta em um mundo de excessos, deparam-se com a necessidade de buscar significado e pertencimento. O enfraquecimento das instituições e do arcabouço simbólico que, durante séculos, assegurou os indivíduos do seu lugar no tecido social e os redimiram diante de um saber absoluto, identificado com a figura de Deus, abriria espaço para um movimento duplo: de um lado, existe a crítica a esse sistema totalizante incapaz de compreender as demandas do homem atual - portanto falho - e, de outro, prevalece a nostalgia decorrente da perda de alicerces e referenciais.

Vale pontuar que *Kadosh* não representa uma exceção dentro da literatura de Hilst no que diz respeito à busca pelo contato com o divino, visto que esse é um dos eixos centrais de

suas narrativas. A singularidade do conto, nesse aspecto, residiria no fato que poucos trabalhos em prosa da autora se debruçam sobre o conflito do homem diante de um Deus anônimo e silenciado com o mesmo fervor e intensidade com que faz *Kadosh*.

Em *O tempo e o cão*, a psicanalista Maria Rita Kehl identifica o deslocamento do lugar que o sagrado ocupa nos laços sociais das sociedades modernas como consequência das mudanças no sistema econômico observadas nos últimos séculos (Kehl, 2009, p.45). Essa complexificação das estruturas simbólicas - que teria como principais características, no plano individual, o aumento da possibilidade de mobilidade social e a liberdade de escolhas - inaugura uma série de conflitos que dizem respeito ao enfraquecimento de instituições que centralizaram poder quase ilimitado no passado, além da pulverização de saberes antes concentrado em um corpo de crenças, preceitos e práticas.

Essa série de descentramentos característicos do advento do sistema capitalista teria influenciado, na lógica de Coelho, não somente Hilst, mas seus contemporâneos no que tange a aspectos como temática e estilística. São obras que teriam se questionado, de diferentes formas e em diferentes momentos, a capacidade daquele mundo em constante mutação de responder: "às interrogações limite da condição humana: Quem somos? O que fazemos aqui? Para onde vamos nós após a morte?" (Coelho, 2002, p. 265). Tratar-se-iam, portanto, de literaturas que assumem um posicionamento ético diante de transformações que afetaram não somente a relação da sociedade com os meios de produção - em uma perspectiva mais centrada no materialismo dialético - mas a própria capacidade dos homens de continuar a entoar perguntas que a humanidade suscita desde os mais antigos registros e que, mesmo aquém de respostas, remetem a uma condição primeva.

Uma vez estabelecidas, em linhas ainda muito gerais, as questões basilares de que trata a literatura de Hilda Hilst, podemos questionar o porquê de, ainda hoje, a crítica não ter chegado a um consenso quanto a como situá-la dentro do quadro de movimentos e correntes literárias. Marginal até nesse aspecto, a prosa de Hilst resiste a encontrar um lugar junto aos grupos que perfazem a teoria literária, tanto que, ainda hoje, grossa parte da crítica se limita a reconhecê-la dentro os domínios da literatura brasileira contemporânea, um reconhecimento que se dá, devemos pontuar, mais devido à época em que a obra hilstiana foi produzida do que a uma possível relação de proximidade com os trabalhos dos demais autores naquela segunda metade do século XX. Ora, ao discorrer sobre a produção da autora voltada para a dramaturgia, Anatol Rosenfeld adiantou que qualquer tentativa de classificar a obra de Hilst será frustrada de

antemão, visto que, na visão do crítico, a autora é “uma espécie de unicórnio” dentro da literatura brasileira (1993, p. 167-168).

Hilst foi frequentemente comparada com Virginia Woolf e James Joyce, autores que foram enquadrados - junto a outros nomes, como Samuel Beckett - dentro de um modo de narrativa denominado fluxo de consciência (do inglês *stream of consciousness*). Dentre as razões para a identificação dos autores com o estilo literário, estariam, segundo Vera Queiroz, características que dizem respeito à quebra das “convenções formais da estrutura do período, no abolir das maiúsculas depois do ponto”, além da marcante ausência de "... submissão às convenções do discurso estrito, ao sobreporem-se falas distintas sem qualquer gráfico que as distinga ou ao seu emissor” (Queiroz, 2000, p. 17).

Apesar de só ter se popularizado a partir da produção de nomes como Beckett, Joyce, Woolf, além de Henry Miller e William Faulkner, o fluxo de consciência é um termo oriundo da psicologia e adaptado à literatura, área na qual se perpetuou¹⁰. Uma das premissas do estilo literário seria, de acordo com o crítico Randall Stevenson, que se dedicou às formas de narrativa ficcionais surgidas na modernidade, a concepção da consciência como um movimento contínuo, e não sequencial. Daí a analogia a uma corrente, ou fluxo (do inglês *stream*): "Consciousness, then, does not appear to itself as chopped up in bits ... it is nothing joined; it flows. A 'river' or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let's call it the stream of thought, consciousness, or subjective life"¹¹ (Lexington, 1992, p.39).

Essa modalidade narrativa surgiu a partir da hipótese da literatura como capaz de se aproximar do que seriam os movimentos da consciência e de, assim, apreender e retratar tais processos de pensamento tal qual eles se dariam na mente humana, com associações - não raramente livres - entre diferentes percepções e imagens. Tal movimento se daria de maneira a representar não uma sequência cronológica de eventos, mas a maneira subjetiva e intransferível

¹⁰ Considerado por John Anthony Cuddon, em *A Dictionary of Literary Terms*, uma modalidade de narrativa ou método que intenciona retratar a profusão de pensamentos e sentimentos que passam pela mente humana (Cuddon, 1984, p. 660-1), o termo foi empregado pela primeira vez em 1890 pelo psicólogo William James no livro *The Principles of Psychology*, e transmitiu, na ocasião de seu surgimento, uma proposta intimamente atrelada à prática clínica. Pouco menos de três décadas mais tarde, em 1918, a novelista britânica May Sinclair resgatou a invenção cunhada por James da redoma da psicologia e a aplicou pela primeira vez à literatura durante uma discussão a respeito da série autobiográfica do escritor Dorothy Richardson, intitulada *Pointed Roofs*, obra que é considerada, hoje, o primeiro trabalho na modalidade de narrativa *stream of consciousness* a ser publicado na língua inglesa.

¹¹ (I, pp.239-43) quoted in Randall Stevenson, *Modernist Fiction: An Introduction*. (Lexington, Kentucky: University of Kentucky, 1992), p. 39.

com que cada um elenca e faz falar elementos aparentemente dissociados, até formar uma cadeia contínua.

Uma vez esclarecidas as premissas básicas das narrativas de *stream of consciousness*, somos deixados com questionamentos que dizem respeito não somente à literatura de Hilst aplicada a esse modelo, mas à própria aplicabilidade da proposta de James e Sinclair dentro da teoria e crítica literária. Quais características haveria de ter uma determinada narrativa para se enquadrar nesse movimento de aproximação de uma ordem paralela - mas não totalmente dissociada - à ordem factual, ordem essa compreendida, aqui, como consciência, e marcada pela subjetividade?

De acordo com a Encyclopaedia Britannica¹², existem algumas características comuns às obras identificadas com a modalidade criada por James e Sinclair, visto que essas narrativas tenderiam a retratar um "fluxo formado por miríades de impressões - visuais, auditivas, físicas, associativas e subliminares - que invadem a consciência de um indivíduo e se integram a ela, junto com a tendência de seus pensamentos racionais"¹³. Outro aspecto subjacente ao estilo de narrativa seria a presença de um monólogo interior, estruturante e fundador de um tempo particular em que se dão os fatos, além de dominante em relação a um tempo lógico ou exterior, distinto, portanto, deste. Também se mostra interessante pontuar que, de acordo com o Oxford Dictionary of Literary Terms, o monólogo interior, enquanto dispositivo narrativo, não tem seu uso restrito ao fluxo de consciência - apesar de ser utilizado com frequência nele -, visto que pode funcionar tanto no sentido de "refletir todos os pensamentos, impressões e associações que incidem sobre a consciência do personagem" como pode estar "restrito a uma apresentação organizada dos pensamentos racionais de determinado personagem"¹⁴.

Como é praxe quando o assunto é a literatura de Hilda Hilst, não houve consenso quanto à possibilidade de compreender ou não os textos da autora como produtos do fluxo de consciência, modalidade de narrativa que, até então, havia se apresentado como uma alternativa de classificação para autores modernos cujas obras escapavam dos critérios subjacentes às suas épocas, como foi o caso dos já mencionados Joyce e Woolf.

¹² <https://www.britannica.com/art/stream-of-consciousness>. Consultado em 19/08/2018

¹³ Tradução da autora deste trabalho.

¹⁴ Tradução da autora deste trabalho. <https://www.britannica.com/art/stream-of-consciousness>. Consultado em 19/08/2018.

Alcir Pécora, crítico literário e professor especializado na literatura hilstiana, por exemplo, opôs-se ao enquadramento das narrativas da autora dentro do *stream of consciousness*. Para não dizer que a literatura de Hilda Hilst se encontra completamente aquém de classificação, porém, Pécora a identifica com a prosa poética, ou, ainda, prosa rítmica: "Não é despropositado pensar em 'prosa poética' ou talvez mais propriamente em 'prosa rítmica" (2010, p.11).

Apesar de não compreender a prosa de Hilst como um exemplo de *stream of consciousness*, Pécora não nega que se trata, de fato, de um fluxo, mas de um deveras diferente daquele descrito por William James quando criou o termo e determinou a característica de continuidade como condição base desse tipo de narrativa, e por May Sinclair, ao realocar o trabalho do antecessor dentro do campo das ciências humanas. Díspar do córrego ou do riacho que James e Sinclair elegeram como metáfora explicativa do termo, o fluxo em Hilda Hilst encontraria uma representação visual mais adequada na comparação com um rio tumultuado, tomado por correntezas de sentido cambiante, trafegado por redemoinhos, trombas d'água e lar de uma infinidade de criaturas que não deixam transver mais do que suas silhuetas através das águas baças.

Para coroar a discussão iniciada diante da possibilidade da literatura hilstiana se enquadrar dentro da modalidade de fluxo de consciência, recorreremos mais uma vez a Pécora, que compara a experiência da leitura de Hilda Hilst com a de estar diante de uma possessão na qual (2005, p. 5): "o narrador, fazendo às vezes o cavalo, é sucessivamente montado por entes pouco definidos, imediatamente aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício da escrita".

Em *Por que ler Hilda Hilst?* (2010), Pécora baseia a contestação do *stream of consciousness* como o modo de narrativa empregado pela escritora com base no argumento que, na prosa ficcional hilstiana, o fluxo não é formado por discursos encadeados, de modo a compor a ideia de uma única consciência tomada no ato, e costurada em um movimento que não dispensa continuidade e coerência (2010, p. 12). A prosa de Hilst seria, na verdade, tomada por uma polifonia de vozes sobrepostas, assim como por fragmentos textuais deslocados dos contextos originais e inseridos na narrativa em momentos insuspeitados, ocasionando em sucessivos cortes na cadeia discursiva. Os monólogos, por sua vez, são carregados de marcas de teatralidade e convidam a falar personagens periféricos que a qualquer momento podem tomar do narrador o fio discursivo de arremate, e se alternam diante do leitor, em um teatro de máscaras cambiantes. Combinadas, essas características - que, devemos admitir, não se

mostram desprovidas de originalidade dentro do contexto de seu surgimento - convidam o leitor a questionar, mesmo que com pouco espaço de leitura, se seria aquele o retrato de uma consciência individual, indivisível, ou um derramamento de discursos costurados uns aos outros, e integrados em um mosaico.

O fluxo em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral, sem deixar de se referir ao próprio texto que está sendo produzido, isto é, de denunciar-se como linguagem e como linguagem sobre linguagem. o fluxo dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária em ato, ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados como falas alternadas de diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva da narração (Pécora, 2010, p. 12)

Em nota da edição de *Kadosh* pela editora Globo (2002), o professor e crítico faz frente à questão do ritmo acelerado (ou alucinado) da narrativa, e evidencia o contraste entre os tempos de leitura e de escrita da obra. No primeiro, o leitor seria tomado pela sensação presenciar um fluxo de consciência abundante (beirando, até, a excessividade) e veloz, que avança aos borbotões e se lança como um esporro: radical, anárquico e irreversível. O segundo tempo diria respeito ao processo de escrita de Hilst, repleto de pausas, além de constantes revisões, indicando que se trata de um trabalho minucioso. As referências religiosas, filosóficas e científicas que se proliferam e pululam na prosa seriam, na visão de Pécora, fruto de dissecação exaustiva em um "laboratório erudito", antes de elementos levianamente encadeados, em um movimento febril e inspirado.

De um lado, o fluxo de consciência que, muitas vezes, toma a forma de um esporro, veloz, anárquico e transido de inspiração, a multiplicar falas e situações, tão fecundo de invenções, que não sabe conter a geração do excesso e do transbordamento. No contrapelo deste primeiro movimento, ocorre a análise minuciosa dos próprios rastros, voltados sobre si mesmos, dissecados num laboratório erudito de referências religiosas, científicas, filosóficas, linguísticas e literárias. (Pécora, 2002, p.13).

Cláudio Carvalho contribui para a discussão protagonizada pela crítica e acrescenta que não é somente no campo da classificação narrativa que a prosa hilstiana se mostra de difícil enquadramento, mas no que concerne à microestrutura textual, visto que se trata de um texto que “Incorpora registros orais populares, palavras e raciocínios mais sofisticados, palavras chulas, construções poéticas atrevidas e inusitadas, desrespeito às normas gramaticais” (1999, p. 111).

Ainda sobre o problema da falta de definição quanto a uma possível modalidade de estrutura ficcional em Hilda Hilst, Vera Queiroz recorre a uma combinação do uso de microestruturas linguísticas - como um texto em verso intercalado com uma narrativa dramática, por exemplo - e macroestruturas técnico-compositivas - que mesclam diferentes gêneros em uma mesma narrativa. Tal fusão de técnicas resultaria, de acordo com a autora de *Hilda Hilst: Três Leituras*, em um texto híbrido e único (Queiroz, 2000, p.63).

Podemos concluir, portanto, que não faz sentido compreender a prosa hilstiana - nem em seus trechos mais notadamente tumultuados - como frutos de livre associação. Pode parecer contraditório que, em um espaço marcado por descontinuidades, nenhuma escolha tenha sido aleatória, irrefletida ou desprovida de racionalidade. A leitura atenta indica, porém, que até os fragmentos que aparentam uma contingência que beira o anarquismo fazem face às problemáticas basilares que se repetem na escrita de Hilst, e foram alvo de um trabalho exaustivo de revisão, tratando-se - longe de um jogo de livre associação, como pode parecer, em um primeiro momento - de um texto criterioso, cuidadosamente trabalhado.

O trecho a seguir é uma de Hillé, a personagem mais celebrada de Hilst e protagonista de *A obscena senhora D*. Para alguns leitores - em especial os de primeira viagem - pode parecer, em um primeiro momento, que os nomes que Hillé evoca são fragmentários de um desvario. O fato que, na narrativa, a personagem se isola do convívio social e, por isso, ganha a alcunha de louca pode corroborar para a ideia de que se trata de um discurso sem nexo, repleto de associações livres. Uma investigação mais minuciosa, porém, leva o leitor a compreender que os nomes evocados na fala de Hillé são, na verdade, um amálgama de referências.

Sessenta anos. Ela Hillé, revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. O corpo dos outros. Como é que foi isso mesmo do Rimbaud carregando o ouro? Quarenta mil francos em ouro. Judiou do corpo? Ele tinha uma amante abissínia, ele era delicado e doce com ela, ele andava muito, sempre faminto. Depois não, depois tinha ouro. Por que o ouro é ouro? Por que o dinheiro é dinheiro? Por que me chamo hillé e estou na terra? [...] Revisto, repasseio, passeio novamente em nova visita paisagens e corpo, eu teria amado Franz K, riríamos, leríamos juntos com Max e Milena nossos textos bizarros, e cartas, conferências, segredos em voz alta, eu teria amado Tausk, teus maxilares, tua alma, Victor, toda tua perdição, nunca haveria respostas, nunca, anotaríamos em roxo nossas nossas irrespondíveis perguntas, tudo uma só pergunta. (Hilst, 2018, p.32)

Podemos observar, em um primeiro momento, uma referência sutil a *Point Counter Point* (1928), de Aldous Huxley. Em um momento da narrativa, um dos personagens conta a

outro que o poeta francês Rimbaud teria carregado "quarenta mil francos no cinturão. Dez quilos de outro em cima dos rins" (Huxley, 2014, p.132). Em sua fala, Hillé também faz menção ao escritor tcheco Franz Kafka (Franz K) e às cartas enviadas à jornalista e militante Milena Jesenská, reunidas e publicadas no volume *Cartas à Milena*, de 1952. Em 1986, uma nova edição alemã do livro foi publicada, restaurando as passagens que Willy Haas, que editou o volume original, havia apagado. A nova edição incluía algumas cartas para Max Brod, também referenciado na fala de Hillé. Por último, a narradora de *A obscena senhora D* evoca Victor Tausk, psicanalista e neurologista colega de Sigmund Freud e membro do círculo de Viena¹⁵. Tausk se destacou como um dos primeiros expoentes da clínica psicanalítica no tratamento de psicoses - com ênfase na esquizofrenia - e no estudo de tipos de personalidades ligadas à criação artística.

As referências observadas na fala de Hillé destacada acima indicam que, na escrita de Hilst, intervenções do tipo podem invadir a narrativa em momentos insuspeitos, como verdadeiras interrupções - ou intromissões - provenientes de uma exterioridade, capazes de fragmentar discursos e dissipar a coerência. A polifonia de vozes também é marcante e pode contribuir para outorgar ao leitor a sensação de estar diante de uma prosa tumultuada, aberta a qualquer tipo de incidência.

A diversidade de vozes que atravessam a narrativa de maneira não raramente caótica e imprevisível demonstra a força da alegoria na literatura hilstiana, visto que se trata de uma prosa na qual até os personagens periféricos ou secundários demonstram capacidade de incorporar não somente a voz do protagonista - que geralmente fala ao leitor em primeira pessoa - mas uns dos outros. Os personagens não passam, nesse sentido, de máscaras que o narrador perfila diante do próprio rosto, indicando que o nomear em Hilst seria dotado de uma falibilidade essencial.

Para dar sustentação à nossa hipótese inicial, baseada na constatação de Alcir Pécora que, apesar de a escrita de Hilst ser críptica, sua produção não repousa à margem de sentido, vamos analisar um trecho de *Kadosh*, conto sobre o qual nosso trabalho se debruça e que será examinado com minúcia nos capítulos vindouros. Podemos observar, em um primeiro momento, que estamos diante de um diálogo entre dois personagens. A presença de referências (como a Santo Benedito) e o uso irreverente da linguagem são aspectos facilmente apreensíveis.

¹⁵ O Círculo de Viena (em alemão Wiener Kreis) foi o nome como ficou conhecido um grupo de filósofos que se juntou informalmente na Universidade de Viena de 1922 a 1936 com a coordenação de Moritz Schlick.

(Entra Karaxim, o mago)

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

KADOSH: *its o.k with Chaucer, but my soul, my soul...*

KARAXIM: *Do you know why?*

KADOSH: *no.*

KARAXIM: *you ask too much.*

KADOSH: ando me devorando.

KARAXIM (voz baixa): Perder a memória, entendes? E a primeira coisa.

KADOSH: olhar pela primeira vez? Como se nunca

KARAXIM (interrompendo): No primeiro instante é isso. Depois não é mais.

KADOSH: como queres, Karaxim, que eu inteiro me consuma? Oitocentos graus Celsius, é isso?

KARAXIM: que tudo morra dentro de ti, Kadosh, que tudo morra dentro de ti, Kadosh, que tudo se desgaste, que ames além do permissível e sofra como ninguém, e só depois, Kadosh, dentro de ti O GRANDE ROSTO VIVO, que tudo morra dentro de ti, Kadosh, que tudo se faça e tudo se desgaste, que ames além do permissível e sofra como ninguém, e só depois, Kadosh, muito mais tarde, dentro de ti O GRANDE ROSTO VIVO, QUE TUDO MORRA DENTRO DE TI KADOSH, E QUE TUDO SE FAÇA E TUDO SE DESGASTE. AAAAAmmmméééémmmm. (Hilst, p. 193, 2018)

O trecho acima é fragmento de uma conversa entre *Kadosh*, protagonista do conto homônimo, e *Karaxim*, personagem sobre o qual nada se sabe, além do fato que que ganha na narrativa a alcunha de "mago". Em um breve diálogo no formato de roteiro teatral - no qual o nome de cada personagem antecede a fala -, *Karaxim* é introduzido na narrativa em um momento unsuspeito, interrompendo o monólogo de *Kadosh*. O mago impõe sua presença por meio de uma oração a *são Benedito*, presente nos *Canterbury tales*¹⁶: "*O Jesus Christ and good saint Benedict; Protect this house from all that may afflict*" (Idem). *Kadosh*, por sua vez, roga para *Karaxim* que o ajude a responder as perguntas que o afligem, ao que o mago retruca que ele pergunta demais e recomenda, em voz baixa - como se confidenciasse ao outro um segredo - que busque o esquecimento. Diante da inquietação de *Kadosh*, *Karaxim* entoa uma espécie de oração¹⁷.

¹⁶ *Canterbury tales* é uma coleção de 24 histórias que se prolongam por mais de 17.000 linhas escritas em *middle english* (o inglês vernacular escrito e falado na Inglaterra entre os anos 1100 e 1500, aproximadamente) por Geoffrey Chaucer entre 1387 e 1400.

¹⁷ A comparação tem por base a repetição dos versos na fala de *Karaxim*, assim como a predominância do modo imperativo e a finalização com a palavra hebraica *âmén* (âmén), usada para finalizar orações no cristianismo, islamismo e judaísmo.

O seguinte trecho, proveniente do romance *A obscena senhora D*, demonstra a mescla de neologismos, linguagem popular e referências eruditas verificada na prosa de Hilst:

vá depená o sabiá, senão te dou uma carovada uma muqueta
chi credo, mulher nenhuma fala assim, vade retro.
o que? Vade retro é uma coisa pros dois que estão aí, pros demônios saírem (HILST,
1986, p. 71)

Apesar de indiscutivelmente fragmentadas, as narrativas hilstianas são capazes de sustentar uma noção de continuidade, mesmo que sutil, na qual aspectos como a cronologia linear dos acontecimentos, a construção de cenários e até os nomes dos personagens não são elementos narrativos fixos, visto que ficam sujeitos a mudanças repentinas. Esse aspecto de fixidez e confiabilidade residiria, por sua vez, nos questionamentos inaugurados pelos monólogos que norteiam as narrativas. Essas problemáticas se repetem com insistência, exprimem-se de diferentes maneiras e, assim, acabam por sustentar a espinha dorsal dos discursos, mesmo que se trate de uma espinha inexoravelmente fragmentada.

Acredito que, a esta altura da nossa trajetória - mesmo se tratando de um estágio inicial no caminho que ainda iremos percorrer - podemos sugerir que a opacidade associada à literatura de Hilst (aspecto tão característico do discurso da autora, como já concluímos) poderia resultar da combinação das temáticas trabalhadas e os aspectos linguísticos e gramaticais. Enquanto o segundo remete à linguagem literária empregada - que está longe, como examinamos, de reproduzir os ecos do modelo de romance realista que ainda ressoavam na atmosfera literária brasileira na segunda metade do século XX - as temáticas abordadas nos textos se identificam com questionamentos de vigorosa reflexão filosófica que desembocam na teosofia, metafísica e se enveredam até pelas ciências exatas, como a matemática e a física, frequentemente referenciadas nos livros em prosa.

O primeiro capítulo do nosso trabalho buscará em Georges Bataille, Rudolf Otto, Vilém Flusser, Claude Lévi-Strauss e Friederich Nietzsche suporte teórico para fazer frente ao enigma que o Deus eleito por Hilst em *Kadosh* representa. A arqueologia do sagrado a que nos propomos se mostra o ponto para o qual o primeiro momento da dissertação converge, e encontra no erotismo sagrado de Bataille uma interpretação possível para o papel da interdição tanto na sexualidade humana quanto nos rituais sagrados, com focos naqueles realizados em estágios pagãos das religiões. Vale ressaltar, inclusive que, como o próximo capítulo indicará, sexo e sacralidade não são noções excludentes, mas complementares e necessárias uma à outra.

O segundo capítulo se debruça sobre o suporte teórico reunido e entremado no primeiro para tratar do desejo de Kadosh por transcendência frente a impossibilidade de união com Deus. Essa interdição será estudada com base nos conceitos de significante e significado que surgiram com a linguística estruturalista promovida por Ferdinand de Saussure e adaptada por Jacques Lacan nos termos de um campo de estudo que tem o sujeito como objeto. Os conceitos desenvolvidos por ele e por Sigmund Freud se mostram essenciais para que surja uma nova hipótese sobre a fome de Kadosh por transcendência e sobre o papel que um Deus tão volátil e abstrato, que não se fixa em um único nome, cumpre na prosa hilstiana.

A psicanálise se prova uma ferramenta indispensável aos dois últimos capítulos de nosso trabalho. Ao endereçar o desejo de Kadosh, assim como a falibilidade da atividade de nomear - ou seja, de articular o que antes se encontrava à margem de simbolização - a área inaugurada por Sigmund Freud propõe alternativas para compreender o inconsciente como estrutura, determinar a sua relação com a linguagem e fazer frente ao funcionamento da economia psíquica a partir de uma crise inaugurada por uma carência simbólica. Uma escrita de gozo, como a de Hilda Hilst - como pudemos concluir da esquematização proposta por Roland Barthes em *O prazer da escrita* - em muito se beneficiará da abordagem que a psicanálise propõe para o estudo de fenômenos de linguagem e sua aplicação ao texto literário.

Vale destacar que, em repetidas ocasiões, a psicanálise chamou atenção para a capacidade da literatura de fazer face a momentos que nunca foram - apesar de terem a presença garantida durante o curso de uma vida - esgotados em seu potencial de incógnita, como nascimento, velhice e morte, por meio de narrativas muito particulares. É justamente sobre a limitação da linguagem para fazer frente ao que de mais incognoscível há nesses momentos - que, assim como o Deus de *Kadosh*, podem se mostrar verdadeiramente impronunciáveis - que a psicanálise se debruça.

Sobre o entrelaçamento da psicanálise e literatura, a professora Ana Vicentini de Azevedo elucida, no livro *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura* (2001):

O comentário de Lévi-Strauss de que “a psicanálise já está presente no mito” (in Loraux, 1990, p. 24) pode ser expandido para o âmbito da literatura com o intuito de indicar a antecedência desta em relação a questões fundamentais da psicanálise, dentre as quais se destaca a noção de Nome-do-Pai. (de Azevedo, P. 73)

No terceiro e último capítulo do nosso trabalho as diferentes hipóteses oriundas da psicanálise - com ênfase naquelas que provém do aparato lacaniano - finalmente estarão

desenvolvidas o bastante para dialogar com os trechos de *Kadosh* analisados até o último momento. Conceitos de Freud e Lacan como o desejo, castração, recalque, angústia, fantasia e a relação entre inconsciente e linguagem irão se entremear com o aparato teórico das demais áreas. A proposta é convidar as ideias de Lacan a dialogar com o erotismo de Bataille, com o conceito de numinoso de Otto, com a compreensão de santidade de Flusser, com as considerações sobre a linguagem por parte de Claude Lévi-Strauss e Ferdinand de Saussure, com a proposta de classificação literária de Roland Barthes e com a ácida crítica ao cristianismo encabeçada por Nietzsche. Esperamos, assim, construir a respeito das passagens e elementos mais nebulosos do conto - que também são, como tivemos a chance de concluir, os mais significativos - um entendimento de múltiplas matizes, capaz não de encerrar questões, mas de descortinar novas possibilidades.

Todos os esforços deste trabalho nos conduzem até o ponto verdadeiramente revelador em que o protagonista de *Kadosh*, nos últimos - e mais decisivos - momentos da narrativa, decide se desfazer do tecido da fantasia que media sua relação com o mundo, funcionando como uma verdadeira janela para o real, e, assim, não abre mão apenas da própria subjetividade, mas do construto simbólico de Deus como um saber absoluto. Esse tesouro simbólico a que tudo abrange - mas para o qual falta um significante, como o terceiro capítulo revelará - encontra estreita correspondência com o conceito de grande Outro (A) lacaniano. Lembrando que esse 'eu' a que nos referimos passa a ser entendido, a partir do terceiro e último capítulo, a partir da inserção na linguagem e do esforço de subjetivação necessário para assegurar um lugar nas relações intrapessoais e até, em uma escala maior, no sistema político, econômico, nas narrativas históricas e, de modo geral, no tecido social.

O último aspecto que a nossa análise de *Kadosh* descortina são algumas considerações inevitáveis sobre o posicionamento ético da escrita de Hilst. Afinal, fica evidente ao leitor que uma posição mais complacente diante do mito religioso garantiria a *Kadosh* - o personagem - uma trajetória menos tortuosa, visto que adorar a Deus e governar os homens de acordo com a lei divina corresponde, na narrativa, a estar em conformidade com a ordem simbólica. Uma vez desperto para os 'furos de Deus', o protagonista da narrativa se vê incapaz de voltar à dita normalidade e se marginaliza em definitivo.

[...] ninguém mais atento do que eu, ninguém mais repasto para a Tua santa goela, guerra santa contigo de manhã à noite e a madrugada inteira, a testa empapada, (nobreza que me resta) se não queres que eu lute contigo corta-me a cabeça, que grande burrada fizeste quanto me pensaste, se não querias contínuo chamamento, se

querias viver pairando sobre os teus verdes e azuis, por que inventaste Kadosh, perseguidor-coragem, insônia sob os teus pés, desvario ao redor de ti? E agora que me sabes não me queres? (Hilst, 2002, P. 56)

O trecho acima revela que a proposta norteadora de *Kadosh* - assim como a força propulsora da narrativa - não se basta em relatar uma trajetória individual, mas em encarnar o drama de todos os homens. Esse drama se identifica na necessidade de julgar e atuar em um mundo complexo e pulverizado, no qual a polifonia de vozes e de narrativas - aliada à possibilidade de autodeterminação - se não enfraquece, expõe o discurso religioso a toda sorte de questionamentos e provocações.

Ora, não é à toa que Hilst oferece ao seu leitor um Deus omissos e fugidio, que hora se faz grandioso e perverso para Kadosh e hora se mostra fraco e suscetível à falta de sentido que contamina a experiência do narrador-personagem. Essa divindade amorfa e contraditória, profundamente panteísta, está, assim como sua criatura, à deriva de qualquer certeza, e também espera por um criador anterior e maior que ele cuja autoridade o resgate do poder e da responsabilidade tormentosa que é escrever a própria história livremente. Essa história - como nos indica Hilst - dificilmente terá início, meio e fim, e será atravessada não por uma, mas por um carnaval de vozes que, assim como o Cara Cavada a quem Kadosh persegue, provam-se capazes de destruir e de criar.

A voz de Kadosh, portanto, passa a ser uma voz plural, coletiva, visto que aquele que Deus pensou é o homem, no sentido mais abrangente da palavra. Ao dar voz ao drama "de um estranho chamado Kadosh" (Hilst, 2018, p.243), a autora também fala de si e de todos que já andaram sobre a terra, na construção de um coro evocado desde os tempos mais longínquos.

CAPÍTULO 1

"Nunca entrarás no abismo esplendoroso"

Erotismo, sacralidade, transgressão e interdição a partir de um Deus que não se permite nomear

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

(Jorge de Lima)

O Grande Obscuro, Cara Cavada, Cão de Pedra, Sumidouro, Tríplice Acrobata, Sorvete Almiscarado, Lúteo-Rajado, Grande Incorruptível, O Mudo-Sempre. Muitos são os nomes que Kadosh - personagem do romance homônimo de Hilda Hilst - dirige a seu enigmático interlocutor. Em uma nota que antecipa os contos reunidos na edição da editora Globo, Alcir Pécora avaliou que o esforço de Hilst ao "testar o sentido possível do sagrado na existência humana" (Pécora, 2002, p.13-4) havia originado em uma nova comédia que não apenas evidenciava o ridículo da existência, como submetia a fisiologia da fé a um exame rigoroso do qual ela sairia, no mínimo, fragilizada. Assim como o protagonista do conto homônimo, que testa os limites da própria subjetividade ao questionar a de Deus, o leitor de Hilda Hilst é, na visão de Pécora, tão eleito quanto chagado, porque opta por percorrer um discurso sedimentado na impossibilidade de narrar o inenarrável, de apreender o inapreensível:

Em Kadosh, creio, o jogo se compõe dos signos ambiciosos de uma nova “comédia”: trata-se efetivamente de testar o sentido possível do sagrado na existência humana, parca e ridícula. Hilda Hilst cria os textos que o compõem como narração de uma via crucis na qual o escritor “eleito” e “chagado” é testemunha de sua separação de si, de suas palavras e, naturalmente, de seu leitor. Em sua hipótese de sagrado, não há resto de cumplicidade entre companheiros de viagem, de complacência consigo mesmo ou de fisiologia na fé (Pécora, 2002, p.13-4).

Escrito entre 23 de junho de 1971 e 24 de março de 1972, *Kadosh* é um dos quatro contos de Hilst que, em 2002, foram reunidos em um único volume e relançados. Naquele ano, a autora teve a publicação do seu segundo trabalho em prosa pela editora Globo coroado por Anatol Rosenfeld como uma prova da tríplice vocação da autora, que havia se consolidado como poeta, aventurara-se pela dramaturgia no breve período entre 1967 e 1969 e dava início a uma obra ficcional cuja importância dentro do quadro da produção hilstiana ainda não se podia calcular. Em 1973, foi a vez do jornalista Nogueira Moutinho descrever Kadosh como “um texto dramático, montado numa linha metafísica e existencial, em que se revezam magia e estupor, violência e sacralidade”, em matéria publicada pelo jornal *Folha de São Paulo*.

Vinte anos após o lançamento de *Kadosh*, a professora e ensaísta Nelly Novaes Coelho viria a sugerir que o eixo central da obra de Hilst - na época ainda não esgotada, mas no estágio final de sua produção - poderia ser entendido como uma: (1993, p.98) “busca incansável do eu-lírico hilstiano pelo contato com o divino”. De acordo com Coelho, esse conflito originaria uma dupla problemática, por se tratar tanto de uma busca do eu quanto do sagrado, indicando que,

em Hilst, um passa necessariamente pelo outro. A indissociabilidade entre Deus e o homem também indicaria, na compreensão da crítica e ensaísta, uma diluição nas fronteiras entre erotismo e misticismo, tratando-se, antes de tudo, de um “desvendamento essencial” (Coelho, 1993, p.98).

Em um artigo que se propõe a convidar o Deus de Hilst a falar, Leandro Soares da Silva sugere que, ao passo que a procura por Deus é o ponto nevrálgico para o qual toda a produção hilstiana converge, a possibilidade de encontro com esse criador também é causa de medo e apreensão. O receio de estabelecer contato com aquele que é perseguido em sua mudez sepulcral pode parecer contraditória, mas se deriva, de acordo com Soares, do fato que, assim como Deus fascina, aterroriza (Soares, 2008, p.70): "Na maioria de seus livros, Hilda Hilst procura e indaga um Ser silencioso e terrível, imóvel diante das dores e prazeres humanos, cuja presença se nota através de rasgos de horror na cadeia do real".

Partimos de um ponto no qual pouco sabemos sobre esse Deus nebuloso, somente que é temido e desejado, mas que esses afetos não encontram imagem especular, ou seja, não se identificam com nenhum objeto. Esse é o criador que Hilst elegeu para si. Deus não passa, assim, de um eco, espaço vazio que garante que as perguntas de Kadosh se prolonguem indefinidamente.

Em *Kadosh*, não é forçoso reconhecer que a falta não conhece fim. Encontramo-nos, portanto, diante de um Deus sem nome, voz e imagem, diante de uma divindade que contém, em seu cerne, a alteridade, visto que a incapacidade de se fixar em qualquer tipo de significado o permite ser qualquer coisa e coisa nenhuma.

Esse ser - iremos nos aproveitar da imprecisão da palavra ‘ser’ pela vez, já que, neste momento inicial, não é forçoso reconhecer que é de imprecisão que se faz o Deus de Kadosh - abrange todas as possibilidades e não se compromete com nenhuma. Ao nomear Deus de maneira radicalmente imprevisível e banal Hilst indica, em tom debochado, que aquele a quem persegue em seus livros pode ser tudo, desde um ser transcendental munido de imensurável graça até uma bola de sorvete.

Reconhecida a posição de centralidade de Deus na narrativa de Kadosh, resta-nos tentar responder: Quem é aquele que dirige a palavra ao criador no conto homônimo de Hilst? Ou, ainda, quais elementos poderíamos destacar dentro da narrativa, mesmo que se trate de um texto

marcado pela fragmentação, para melhor compreendermos em quais cenários surge esse Deus tão caro à proposta da autora e, portanto, à nossa?

Na narrativa, Kadosh vive em embate constante com Deus, porque, ao passo em que as ações do protagonista são tomadas como exemplos do cumprimento do preceito de adoração irrestrita ao criador¹⁸, ele se encontra torturado pelo fascínio que esse mistério representa e pela inconformidade com o silêncio daquele que, frente à miséria humana, permanece omissivo. Ao mesmo tempo em que deseja Deus, Kadosh o ironiza e contesta sua autoridade sobre os homens, em um monólogo satírico que tem a súplica com característica decisiva. Apesar de reconhecer a impossibilidade de entrar em comunhão com Deus, o eu-lírico atrela a própria identidade à possibilidade do criador, mostrando que, para si, Deus não corresponde somente a um desejo, mas a uma necessidade.

“Fizeste-nos para ti, e inquieto está o nosso coração, enquanto não repousa em ti” (1984, p. 15). Com essa frase, Santo Agostinho abre suas *Confissões* e expressa o anseio dos devotos pela experiência mística. Soares (2008, p.76) pontua que Kadosh compartilha do imperativo de união com o divino descrito pelo teólogo, mas, contrária à teofania dos místicos e santos, sua experiência frente ao sagrado se encontraria barrada pela impossibilidade de transcender. A ausência de êxtase seria, nessa perspectiva, estruturante da problemática proposta por Hilst. Para Soares (Idem), a castração experienciada pelo personagem seria fundamental para o desenvolvimento da poética refinada e intensa laboração verbal características de *Kadosh*. A angústia do protagonista frente à impossibilidade de Deus funcionaria, portanto, como propulsora da força da narrativa, remetendo a uma concepção da falta (originada pela castração) como estruturante e positiva¹⁹.

Outro aspecto curioso a respeito do Deus de Kadosh é a separação radical que é estabelecida entre ele e as suas criaturas. Ao destacar o silêncio de uma divindade que opta por continuar esconso, e não se manifestar mediante o chamado de um homem torturado pela fome do sagrado, Hilst abre espaço para duas possibilidades. A primeira justificaria a incapacidade de Deus de operar milagres devido à própria inexistência, enquanto a segunda, não menos dolorosa, sustentaria a crença na existência do criador, mas em um que se encontra tão distanciado de sua obra que se fez surdo para os apelos dos homens, contrariando o princípio

¹⁸ Esses aspectos da narrativa serão explorados em outro momento.

¹⁹ Os conceitos de falta e castração serão explorados no segundo capítulo a partir da perspectiva psicanalítica.

da onipresença do divino, fundamental para a efetividade do mito religioso enquanto garantia de manutenção e cumprimento de uma série de fundamentos morais.

Podemos constatar, no livro, críticas contundentes a um Deus que, ao mesmo tempo que tem o seu mito construído em torno de uma série de regras e interdições, age livremente, e as ignora: "Kadosh pensa que o profano deve ser devorado. Kadosh acredita que a excelência moral de Deus é excessiva. Mas Kadosh também acredita que o Divino cospe pra lá e pra cá sem consultar a direção do vento" (Hilst, 2002, p. 37).

Em um artigo publicado no Caderno de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles às vésperas da chegada de um novo milênio, a professora Eliane Robert Moraes argumenta que a literatura de Hilda Hilst trabalha a favor do encurtamento da distância entre Deus e a humanidade, e que essa aproximação se daria na forma de um confronto que é representado, em *Kadosh*, pelas provocações que o protagonista do conto dirige ao criador (Instituto, 1999, p. 119)²⁰.

Em vez de enaltecer os homens para que estes se aproximem da ordem divina, Hilst trabalha a partir do rebaixamento de Deus, convidando-o a se expressar em pé de igualdade com suas criaturas. O exemplo mais sensível dessa humanização do sagrado são os múltiplos nomes com os quais Hilst se refere ao criador nas narrativas, sugerindo, também, que ele teria potencialidade de assumir infinitas anatomias - inclusive formas profanas - e conteria, em seu cerne, a alteridade.

Não há limites para as possibilidades de nomeação em Hilda Hilst, podendo ser atribuído ao pai celestial desde o nome Cão de Pedra, até Sumidouro, Grande Obscuro, Porco-Menino, Cara Cavada, Bola de Sorvete Almiscarado, Tríplice Acrobata e assim vai, indicando, também, a preferência da autora de *Kadosh* por palavras que fogem do vocábulo religioso e que, não raramente, envolvem a comparação com animais.

Ao mesmo tempo que o livre nomear de Deus por Hilst funciona como uma mostra de insubordinação e que seria identificado, dentro de um contexto religioso, com a prática de heresia, compreendemos que essa ação é motivada pelo intuito de alcançar essa divindade omissa e de testemunhar uma manifestação de sua existência. Uma resposta do Criador funcionaria, nesse sentido, como prova de que ele vê os homens e que, observados, estes

²⁰ Consultado no endereço https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_hilda_-_geral em 24/08/2018.

estariam protegidos contra a ameaça do esvaziamento de todo um sistema de valores que os assegura dos seus lugares nas trocas simbólicas e sem o qual não saberiam se significar.

Poderíamos entender as marcas de profanação presentes no texto (como as já mencionadas comparações com animais) como indicativas não somente do desejo de Kadosh por Deus, mas da necessidade de ser desejado por Ele - necessidade essa frustrada, como já observamos. Poderíamos, também, compreender que dentro dessa vontade do sagrado manifestada pelo protagonista, existe uma inconformidade com a moral religiosa e com a omissão de Deus ao chamado dos homens. Moraes indica que uma das consequências do silêncio invariável a que Kadosh é submetido seria o sentimento de desamparo por parte do protagonista, determinante na atmosfera da narrativa:

Rebaixado ao nível dos atos mais abjetos, o Deus-porco de Hilda Hilst já não é mais a medida inatingível que repousava no horizonte da humanidade. O confronto entre o alto e o baixo, além de subverter a hierarquia entre os dois planos tem portanto, como consequência última, a destituição da figura divina como modelo ideal do homem. Disso decorre uma desalentada consciência do desamparo humano, na qual é possível reconhecer os princípios de um pensamento trágico, fundado na interrogação de Deus diante de suas alteridades, que aproxima a ficção de Hilda Hilst a de Georges Bataille (Moraes, 1999, p. 119).

Compreendemos que a variedade de afetos que acometem o Deus intempestivo de Hilst curte diferenças irreconciliáveis com as passagens bíblicas dedicadas à descrição do criador. Para embasar tal afirmação tomemos, por exemplo, o evangelho de João, que parte do princípio que o amor deve imperar entre os homens, porque ambos encontram sua origem em Deus: “Amados, amemos uns aos outros, pois o amor procede de Deus. Aquele que ama é nascido de Deus e conhece a Deus. Quem não ama não conhece a Deus, porque Deus é amor” (João 4:7-8).

O mesmo argumento da generosidade do criador pode ser identificado em Jó, para quem o envio de um salvador (Cristo) foi motivado pelo amor de Deus, e é compreendido, portanto, como uma ação generosa, fruto da benevolência para com os homens, e não baseada no merecimento destes: “Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna” (Jó.3:16). Na mitologia cristã, o envio de Cristo à terra teria representado um movimento decisivo, verdadeiramente incontornável na história da humanidade, visto que abre espaço para uma a possibilidade até então negado aos homens - a de serem integrados à graça divina. A decisão de se salvarem ou

perecerem dependeria, portanto, do cumprimento de uma série de preceitos morais, decisivos na prova da correspondência do amor divino, ou da sua negação.

Em Kadosh, esse Deus misericordioso e benevolente - o Deus do cristianismo - é substituído por uma figura terrível e trágica na mesma medida em que dá mostras de um potencial incomensurável para a graça e para a beleza. Esse Deus se mostra capaz, portanto, de demonstrar generosidade infinda, mas também de submeter os homens a súbitos ataques de cólera, assemelhando-se, nesse sentido, ao Deus do Antigo Testamento. Sobre a divindade que Hilst elegeu para si, Nelly Novaes Coelho aponta para um possível parentesco com as ideias do filósofo russo Nikolai Berdiaev, que considera o ser humano, em seu potencial criativo e transformador, como a "obra do oitavo dia", indicando que, assim como Deus criou o homem, este teria potencial de recriar a ideia que fazemos do divino:

Não é um Deus luminoso, esse. É muito mais terrível e necessário que iluminado e acolhedor, mas uma nova grandeza imensa e inquietante é nele pressentida e buscada pela poeta através das forças vivas terrestres. É essa ideia básica que identifica também a produção ficcional e teatral de Hilda Hilst como a obra do oitavo dia de que fala o filósofo místico, Berdiaev, ao chamar a atenção para a obra de criação a ser feita em nosso século pelo homem, e que transformará a antiga ideia do homem nascendo em Deus na ideia de Deus nascendo no homem (Coelho, 1993, p. 89-90).

Ao retomar o célebre trecho da Gênese no qual Deus cria o homem, somos lembrados que o homem não só nasceu de Deus, mas foi espelhado na imagem deste: "Disse também Deus: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança (...) E criou Deus o homem à sua imagem: fê-lo à imagem de Deus, e criou-os macho e fêmea" (Gn 1, 26-27)²¹. Berdiaev questiona, em cima dessa relação de semelhança entre criador e criatura indicada na Gênese, por que, se o homem haveria de ser um espelho fidedigno de Deus, as representações do criador tanto haveriam de variar ao longo do tempo e de acordo com a evolução, desmembramentos e as ramificações das religiões. Dessa forma, o filósofo acusa a fé - que seria um meio de comunicação com a vontade divina, ou seja, supostamente transcendental e imune às investidas do tempo - de ir ao encontro de fins telúricos. Ou seja, no cristianismo tanto o modelo divino quanto o humano teriam sido alvo de variações radicais ao longo do tempo que remeteriam a necessidades culturalmente construídas, logo, sociais e perenes.

²¹ Speiser, E.A., 1965. *Genesis (THE ANCHOR BIBLE)*. Doubleday & Company.

Antes de avançar em nossa pesquisa, faz-se necessário justificar o porquê de considerar o cristianismo um dos alicerces simbólicos de *Kadosh*. Ora, não se mostraria precipitado ou, até, arbitrário sugerir que a narrativa é construída a partir da versão de santidade adotada pelo cristianismo, e que a ela se volta a cada vez que o protagonista se dirige a Deus? Não seria essa uma interpretação demasiado ocidentalizada para um conto que, como já avaliamos, é marcado por um misticismo panteísta, como bem apontou Leo Gilson Ribeiro (1999, p.80)? E quanto ao fato de tanto o título do texto quanto o nome do protagonista serem provenientes do idioma hebraico? Isso não seria indicativo de uma correspondência com o Deus judeu, em vez do cristão?

A primeira coisa que podemos adiantar é que, justamente por se basear em um referencial inegavelmente eclético, a escrita de Hilst está fadada a ultrapassar o escopo de uma única religião. Há, porém, indícios da importância dos textos cristãos, visto que a autora suscita passagens bíblicas e canônicas por meio de citações *ipsis litteris*. É o caso do seguinte extrato textual proveniente de *Kadosh*, no qual o personagem recita o trecho de um salmo bíblico que descreve a tristeza, identificada como um sentimento que acomete a Deus:

Confitebur tibi in cithara, Deus, Deus, meus: quare tristis es anima mea, et quare conturbas me?" (Sl 43,4: "e te darei graças na cítara, Deus, meu Deus. Por que estás triste minha alma? porque gemes dentro de mim?) (2002, p.180)

Em *O oco* - um dos contos que compõem o volume de *Kadosh* -, deparamo-nos com uma citação em latim pinçada do ordinário da missa tridentina, ou Missa a São Pio V, uma liturgia da Missa do Rito Romano publicada de 1570 a 1962: "*Ut indulgere digneris omnia peccata mea*" (2002, p. 87). O verso é traduzido para o português como: "Suplicamos que vos digneis perdoar todos os meus pecados", indicando que, dentre as referências colhidas por Hilst na criação da sua teologia filosófica, a influência do cristianismo é inegável.

Ao nos voltarmos para *Poemas malditos, gozosos e devotos*, o segundo livro de poemas de Hilst, publicado em 1984, faz-se claro que a simbologia cristã está presente na produção hilstiana desde os trabalhos iniciais. A epígrafe escolhida pela autora - "Pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo" -, de Simone Weil, aponta que esse livro de poesia, em semelhança à *Kadosh*, encontra na sacralidade o seu mote criador. O poema inaugural, por exemplo, está repleto de referências ao martírio de Jesus de Nazaré na cruz: "Pés burilados/ Luz-alabastro/ Mandou seu filho/ ser trespassado/ Nos pés de carne/ Nas mãos de carne/ No peito vivo. De carne" (2005, poema I, p. 13).

Albuquerque (2002, p. 9) acena uma afirmativa em relação à influência do mito cristão no trabalho de Hilst, que atravessa sua obra e se presentifica tanto na prosa, quanto na poesia e na dramaturgia. Para tanto, ele suscita fatos da biografia da autora como forma de compreender as frequentes interlocuções com a Bíblia, assim como o fascínio com o aparato simbólico do cristianismo:

Poder-se-á encontrar na obra de Hilda Hilst alguns sinais do espírito cristão, o que talvez se deva ao período em que a escritora, ainda menina, esteve interna no colégio Santa Marcelina, o que resultou no teatro, em muitas imagens estranhas [...], na narrativa, as constantes divagações sobre Deus [...] e, na lírica, a aparição de Deus como tema em quase todos os livros, especialmente em *Exercícios para uma idéia, Sobre tua grande face, Amavisse e Poemas malditos, gozosos e devotos*.

Por mais que a crítica literária tenha como questionável discutir a biografia do autor em um trabalho de análise textual, neste ponto é interessante lembrar que Hilda Hilst teve educação católica, em colégio de freiras. Na coletânea de entrevistas intitulada *Fico besta quando me entendem*, com organização de Cristiano Diniz, a autora de *Kadosh* fala a respeito da sua impressionabilidade diante de aspectos das narrativas cristãs, como a culpa e a expiação: “Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as vezes que as freiras falavam disso. Elas diziam: 'Não é pra vomitar!'. Eu queria demais ser santa.” (Diniz, 2013, p.111).

A fascinação de Hilst pela vida dos santos se apresenta como uma maneira de compreender as afinidades²² entre o sagrado de *Kadosh* e a poesia mística dos séculos XVI e XVII, com ênfase nas obras de São João da Cruz²³ (ou San Juan de la Cruz) e de Santa Teresa de Ávila²⁴, que, juntos, fundaram a Ordem dos Carmelitas Descalços. As obras dos dois santos quinhentistas não eram estranhas à Hilst, como revela a escritora brasileira em entrevista

²² Ao longo deste trabalho os trechos extraídos de *Kadosh* ajudarão a desvelar como se dá a experiência do sagrado no livro.

²³ Foi um místico, sacerdote e frade carmelita espanhol venerado como santo pelos católicos. É considerado um dos mais importantes expoentes da Contrarreforma. As obras literárias de San Juan de la Cruz, com destaque para a poesia, destacam-se entre as grandes obras da literatura espanhola e da literatura mística.

²⁴ Também conhecida como santa Teresa de Jesus, foi uma freira carmelita, mística e santa católica do século XVI, importante por suas obras sobre a vida contemplativa e espiritual e por sua atuação durante a Contra Reforma. É considerada co-fundadora da Ordem dos Carmelitas Descalços, juntamente a São João da Cruz.

concedida ao jornalista Cláudio Bojunga para o *Jornal da Tarde* em 1972, apenas um ano antes da publicação de *Kadosh*:

Para compreender, o homem deve estar a uma certa distância, sofrer e não sofrer. Os temas que me interessam? O tempo, o existir, o corpo... a morte, o desejo de transcendência, um delírio vivo diante da vida, a solidão, a aspereza dos contatos, a perplexidade diante do existir. Minha alienação não é sofrida, ela é provocada a fim de executar a tarefa prescrita por San Juan de la Cruz: “entremos mas adentro en la espesura” (Bojunga, 1972).

Na ocasião da entrevista, Hilst faz referência a *El Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz. O poema tem como subtítulo *Canções entre a alma e o esposo* e é estruturado a partir de uma metáfora na qual a voz lírica identificada como "Esposa" corresponde à "Alma", ou seja, àquela que ama (Amante), enquanto o "Esposo" - identificado como o "Amado" - representa o próprio Deus, a quem a voz feminina dedica devoção.

Gocémonos, amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura. (João da Cruz, 2002, p. 578-579)

Além da compreensão da busca por Deus como uma experiência que encontra paralelo com o encontro amoroso, e - vale pontuar - que não está dissociada de erotismo, para Juan Antonio Rosado a união entre Deus e homem na obra de San Juan de la Cruz se presentifica como um ideal a ser perseguido: “En la mística se busca la unión más allá del límite de fija para perderse en una continuidad impersonal y transcendente con lo otro”²⁵ (Rosado, 2001, p.10).

Assim como na obra de San Juan de la Cruz, a busca de uma união ideal com Deus está intimamente relacionado à experiência mística de *Kadosh*. Como pontua Nelly Novaes Coelho: “com a mesma avassaladora paixão com que antes a poeta se entregava ao chamamento do ‘amado’, agora ela desafia o desejado, o verdadeiro Deus, ansiando por atingir o seu ‘desvendamento’ essencial” (Coelho, 1993, p.98).

O trecho a seguir é fragmentário de um poema que interrompe as divagações de *Kadosh* logo após a frase "Ódio de ti e ao mesmo tempo", indicando que até quando a narrativa é tomada

²⁵ O trecho foi traduzido pela autora do texto para: "Na mística, busca-se a união mais além dos limites fixados para perder-se em uma continuidade impessoal e transcendente com o outro".

por revolta contra essa divindade esconsa sobrevalece o desejo de estar com Deus, mesmo em sua contradição.

Grande perseguidor
 Foge comigo
 E gozosos gozaremos
 Uma única viagem.
 O ouro de Kadosh
 Se não te sabe amigo
 Esfarela nos ares (Hilst, 2018, p.217)

O fascínio e, como nos alumiou Coelho, a paixão que Kadosh nutre por um Deus que não se permite nomear deixa marcas em toda narrativa. Podemos observar que estamos diante um desejo - e do conflito inaugurado por ele - profundamente carnal.

Sorver
 Tua rutilante intimidade
 E Kadosh prisioneiro
 Contente de seu cárcere.
 Amar meu tempo derradeiro (Idem)

Não é somente a alma de Kadosh que anseia pelo sopro do criador, mas o seu corpo. O protagonista se declara "contente de seu cárcere", e cede àquele a quem persegue, mesmo que a “rutilante intimidade” do Sem-Nome ainda não tenha sido revelada a Kadosh. Nos próximos versos do poema, o protagonista de Hilst assume a missão de reinventar Deus, como se fosse necessário criá-lo, tal qual ele criou os homens.

Reinventar o Sem Nome
 Cem mil dias debruçado
 No teu passado e travessia

E ser
 Muito mais que o vento
 A volta do teu segredo
 E ser muito mais que o mar:
 Ser inteiro chamamento
 Ser convés e marinheiro.

Dentro de ti navegar.
 Não ser livre. Repousar
 Na tua garra

E madrugada certa se saber

Parte

De tua rara medula (Hilst, 2018, p.2018)

No trecho a seguir, Kadosh, em uma fala direcionada ao criador, ou ao Cara Cavada - uma das alcunhas de Deus no conto -, acusa-o de trair os homens no seu anseio por transcendência. Aquele a quem Kadosh persegue atrai um homem para a sua "marulhosa fonte" (p.212) e o devora, pérfido. A imagem evocada por Hilst para construir essa cena é a de um homem na beira da garganta de Deus (também descrita como um poço), lugar onde residiria o "real destino de seu ouro" (Idem). A voz desse criador até então silenciado recusa-se a se fazer ouvir e, no lugar dela, o homem se depara com o aproximar de uma bocarra salivante, transformando-se, de súbito, em uma presa.

Ah sim, vai se alegrar comigo, vai dizer mais um que será recebido para sentir o aroma de minha veste dalmática, mais um para mergulhar comigo em marulhosa fonte, e sabes muito bem que não é nada disso, teu sorvedouro começa um espasmo sotoposto e o coitado espaia para certificar-se se aquela garganta é o real destino do seu ouro e aí, CARA CAVADA, é que tudo começa para a tua bocarra, salivas e vais te aproximando, duas, três lanhadas, recuas, num instante mais duas, mas nunca a tua cabeça, aflora no teu sorvedouro, apenas a tua garra, e o homem tenso, estirado sobre a linha tangente do teu poço, não percebe nada, e balbucia: então não eras luz, amenidade, não eras nobre chanceler, comedido, suave condutor? (HILST, 2018, p.212).

Ao mesmo tempo que apresenta afinidades com a narrativa cristã, a divindade de *Kadosh* se mostra capaz de assumir para os homens uma imagem profundamente avessa à do Deus de amor da práxis religiosa fundada por Jesus de Nazaré. Em um teatro de horrores, o Cara Cavada de Hilst devora sem misericórdia aqueles que o procuram e, ao revelar sua verdadeira forma, primitiva e bestial, sela o destino de suas presas, que se rendem, estupefatas. Tomado de horror, aquele estirado sob a "linha tangente do poço" diz, horrorizado: "então não eras luz, amenidade, não eras nobre chanceler, comedido, suave condutor?", indicando a distância indissolúvel entre o "nobre chanceler" prometido aos homens e a avareza do Deus que os subjuga.

Como queres o meu ser humilde e mortificado se antes, muito antes do meu reconhecimento em humilde mortificação, Tu mesmo e os outros me obrigam a ser humilde e mortificado? Como queres que eu me proponha a ser alguma coisa se a Tua voracidade Tua garganta de fogo já engoliu o melhor de mim e cuspiu as escórias, um amontoado de vazios, um nada vidrilhado, um broche de rameira diante de TI, dentro

de mim? E as gentes, Máscara de Nojo, como pensas que é possível viver entre as gentes e te esquecer? (Hilst, 2018, p. 168)

Deus é representado como uma divindade tacanha e voraz que deglute Kadosh com uma “garganta de fogo” e, depois de experimentá-lo, descarta-o. O personagem se vê, de súbito, esvaziado de si pela gula do criador, igualado a um “nada vidrilhado”. O protagonista acusa que a aproximação entre homem e Deus só poderia se dar por meio do estado de "humilde mortificação", e que a humanidade estaria diante de um pai violento e austero, para quem amor e medo seriam afetos indissociáveis.

Não convém nos contentarmos com a identificação com a divindade judaico-cristã e supor que o Deus de Hilst herda dessa figura os pontos de clareza e obscuridade. *Kadosh*, com pouco espaço de narrativa, evidencia que, apesar se valer de um referencial variado com forte presença da mitologia cristã, aquele a quem se endereça é dotado de algumas características fundamentalmente distintas da divindade do cristianismo.

Podemos considerar a hipótese de que o Deus descrito por Hilst também nutre semelhanças com a divindade violenta e castigadora descrita nas Escrituras Hebraicas, ou Antigo Testamento, epopéia religiosa que narra a história do povo hebreu. O Deus dos israelitas - fundamentalmente distinto daquele do Novo Testamento dos cristãos - teria em comum com o Cara Cavada de Kadosh - além da capacidade para a fúria - o fato de assumir mais de um nome²⁶.

Em *Resposta a Jó*, o psicanalista Carl Gustav Jung sugere que o fascínio que ronda a figura do Deus dos hebreus (para o autor, Javé) pode ser compreendido a partir do potencial para a contradição de que a divindade hebraica é dotada. Essencialmente ambivalente, Javé constituiria uma antinomia, porque não seria essencialmente bom ou mau, mas complexo e imprevisível (1986, p. 10): “Ele é, a um só tempo, perseguidor e defensor, e não se acha dividido, mas constitui uma antinomia, é uma oposição interna total, que é a condição preliminar e necessária de seu imenso dinamismo intrínseco, de seu poder e ciência infinitos”.

As particularidades do Deus que Hilst elege para si em sua literatura indicam que uma leitura aprofundada de *Kadosh* passa, necessariamente, pela aproximação de mitologias

²⁶ Elohim, Javé, Jeová, Adonai. As três são palavras que referenciam o Deus do povo hebreu. Elas compartilham, no entanto, a inexistência, pois o verdadeiro nome da divindade hebraica seria impronunciável para os homens, que se encontrariam, assim, barrados no contato com o criador.

religiosas que ultrapassam o escopo simbólico do cristianismo. Que juízo seria possível fazer da escolha da autora por uma figura semelhante a Javé em sua predileção para a fúria e natureza contraditória - como apontado por Jung - para governar os homens? E por que Kadosh desejaria se unir a um criador de caráter ambivalente, e não a um Deus perfeito e monotônico, como o do cristianismo? Por último, será que esse homem órfão de uma ordem superior diria respeito, também, ao sentimento de uma época, e não a um juízo puramente individual e intransitivo, tratando-se de uma questão política, além de assumidamente metafísica?

Diante desses questionamentos, Karen Armstrong pode se mostrar uma aliada valiosa para avaliar o desamparo exprimido por Hilda Hilst a partir de uma perspectiva histórica. Em *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo*, Armstrong indica que o sentimento de abandono do homem pelo mito divino e pelas promessas de transcendência pode ser compreendido como sintoma do desgaste que o cristianismo experimentou ao longo dos séculos e da pulverização das instituições, tão característica da modernidade.

A imagem do ser humano à deriva, à procura de significado, mas incapaz de encontrá-lo nas fórmulas tradicionais, seria, de acordo com Armstrong, signo de um tempo e sentimento compartilhado por muitos escritores do século anterior. “Ambivalência e um obscuro senso de abandono continuariam a rondar a literatura do século XX, com sua imagística de desertos e da humanidade à espera de um Godot que jamais chega” (Armstrong, 2001, p. 360). Podemos entender, portanto, que, apesar de o fluxo confessional que costura as narrativas de Hilst inaugurar uma estilística própria, inconfundível, não faz sentido pensar a autora de *Kadosh* como dissociada do tempo em que viveu e das questões que marcaram a sua época, como a laicização da realidade, na qual as crenças anímicas foram progressivamente sobrepujadas pelo conhecimento científico e tecnológico.

No Caderno de Literatura Brasileira (1999), Nelly Novaes Coelho se debruça sobre o livro de poesia *Roteiro do silêncio* (1959), escrito por uma jovem Hilda Hilst que ainda não havia se aventurado pela dramaturgia ou pela prosa. Em sua breve análise, Coelho relaciona os poemas reunidos no volume ao sentimento de nulidade diante de guerras e conflitos (alguns também silenciosos, como a Guerra Fria) que marcaram a época e teriam influenciado os poetas da segunda metade do século XX. Reconhecer a atmosfera de silêncio, frisa Coelho, não equivale a sugerir que os escritores se calaram, porque “de mil modos, falaram sobre o não falar ou sobre inutilidade da fala” (Instituto, 1999, p.69).

Em um mundo excessivamente barulhento, marcado pela instabilidade política, pelo bombardeamento incessante da publicidade com imperativos de consumo e pela voracidade da mídia, mostrava-se cada vez mais difícil fazer ouvir a voz literatura, ainda mais aquela com um tom intimista, voltada para as questões que esse novo mundo inaugurou. O silêncio surgiria, nesse contexto, como um contraponto ao estardalhaço às vozes sobrepostas, como uma maneira de se separar da massa amorfa de sons estridentes e evidenciá-la em sua incapacidade de endereçar ao indivíduo o seu lugar nessa nova ordem. *No poema Odes maiores ao pai - I²⁷*, Hilst demonstra pessimismo com uma humanidade refém dos domínios do medo:

Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto
Te empobrecem de afeto. No gesto te consomem.
Tocaram-te nas tardes, assim como tocaste
Adolescente, a superfície parada de umas águas? Tens ainda nas mãos
A pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão?
Pai, assim somos tocados sempre. Esse é um tempo de cegueira. Os homens não se
veem.
Sob as vestes um suor terrível toma corpo e na morte nosso corpo de medo
é que floresce.
Mortos nos vemos. Mortos amamos. E de olhos fechados
Uns espaços de luz rompem a treva. Meu pai: Este é um tempo de treva.” (HILST,
2001c, p. 91).

Em *O sagrado e o profano* (2010), Mircea Eliade, historiador da história das religiões e filósofo, aponta que uma das maneiras de compreender o desejo de integração com o divino é reconhecer nisso um apelo para o surgimento de um novo homem. Nessa perspectiva, a transcendência representaria abdicar da humanidade para adotar um modelo trans-humano, que teria como exemplo os deuses e heróis de mitologias. Essas considerações nos convidam a compreender o homem religioso como imperativo que, já de antemão, nega-se à realização, visto que diz respeito a um ideal, e não a uma possibilidade concreta:

É interessante notar que o homem religioso assume uma humanidade que tem um modelo trans-humano, transcendente. Ele só se reconhece verdadeiramente homem quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos. Em resumo, o homem religioso quer ser diferente do que ele acha que é no plano de sua existência profana. O homem religioso não é dado: faz-se a si próprio ao aproximar-se dos modelos divinos (Eliade, 2010, p. 88)

²⁷ Hilda Hilst, no livro “Exercícios”. São Paulo: Editora Globo, 2001.

Com a frase: “guerra santa contigo de manhã à noite e a madrugada inteira” (Hilst, 2002, p. 56), Kadosh, inflexível na demanda por transcendência, revela-se incapaz de cessar a busca por Deus. Para exprimir o conflito experienciado pelo protagonista, Hilst intercala temas considerados indecorosos pela moral cristã, como sexo e escatologia, e trechos que celebram a arte sacra e a poesia religiosa, demonstrando uma afinidade temática com o misticismo cristão dos séculos XVI e XVII, mais precisamente, com as obras de San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Ávila, como pontuamos mais cedo.

Essa mesma mescla entre sagrado e profano se estende até o plano da linguagem, visto que, na narrativa de *Kadosh*, trafegam gírias, palavrões e jargões populares, assim como termos eruditos e referências literárias. Em sua dissertação, Alan Silvio Ribeiro sugere que é justamente por unir em um só texto temáticas tidas como opostas ou excludentes (como sagrado e profano, corpo e alma, sexo e beatitude) e por expressar em ambos os modos maestria no domínio da linguagem, além de contundência latente, que a literatura de Hilst abre tantas possibilidades interpretativas (Carneiro, 2009, p. 73).

Podemos sugerir que esse amálgama entre sagrado e profano não haveria de ser percebido sem estranhamento pelo leitor, considerando que os discursos que elegem um Deus transcendente estabelecem, justamente, a cisão entre dois reinos - o de Deus e o dos homens - e, assim, demarcam a não confundibilidade entre criador e criatura. A mesma lógica hierárquica corrobora com uma separação entre corpo e alma/espírito, cisão que remeteria, no discurso religioso, não somente às diferenças entre esses dois modos da existência, mas à superioridade do espírito em relação ao corpo.

A mesma premissa de total separabilidade está presente no trabalho de Rudolf Otto (1869 – 1937), filósofo e teólogo alemão cujo título mais comentado, *Das Heilige - Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, foi publicado originalmente em 1917 e traduzido para o inglês alguns anos mais tarde, em 1923, com o título de *The Idea of the Holy*, e para o português somente em 1941, sob a alcunha de *O sagrado*. Por causa das ideias expostas no livro "Otto já foi criticado, refutado, plagiado e ampliado" (2005, p. 20), como avalia Gaarder, em *O Livro das Religiões*, quase um século após a escrita de *Das Heilige*. O trabalho de Otto também haveria de influenciar as ideias de Carl Jung e de C.S. Lewis, tratando-se de um título essencial no estudo das religiões e, portanto, necessário no nosso percurso.

Em *O Sagrado*, Otto propõe, em linhas gerais, que a experiência do contato com o divino, ou a experiência religiosa, conteria, em seu cerne, um elemento que ultrapassa as esferas éticas e morais - estas, marcadas pela racionalidade - e que diria respeito a algo aquém da razão, visto que conteria "a quite specific element or 'moment', which sets is apart from the 'rational'" (Otto, 1923, p.5).

Esse elemento, Otto denominou numinoso (do inglês *numinous*) e descreveu como "a non-rational, non-sensory experience or feeling whose primary and immediate object is outside the self", indicando, portanto, a exterioridade de um determinado objeto como condição para a experiência do numinoso. O autor de *O sagrado* reconhece, também, que Deus pode ser explicado por meio de conceitos racionais: "they can be grasped by the intellect, they can be analysed by thought; they can even admit definition" (Otto, 1923, p.1), mas que a divindade requer "comprehension of a different kind" porque, ao passo em que o sagrado funciona como uma categoria de interpretação e avaliação peculiar à esfera da religião, trata-se, sempre, de algo inteiramente outro, cujo fascínio que provoca encontra sua causa na separabilidade do homem, aludindo portanto, a uma alteridade.

Não é somente na leitura de Otto que o adjetivo numinoso adquire um significado intimamente atrelado à experiência religiosa, visto que o dicionário Aurélio (1999, p. 1423) também o descreve como: "o sentimento único vivido na experiência do sagrado, em que se confundem a fascinação, o terror e o aniquilamento". O autor usa como exemplo a sensação de estremelecimento (*shuddering*) para se aproximar desse elemento comum às religiões. Otto também adianta que o numinoso não teria lugar na ordem cotidiana, que é marcada por experiências ordinárias, visto que se trata de uma experiência reservada àqueles que desenvolveram uma predisposição mental "unique in kind and different in a definite way from any 'natural faculty':

'shuddering' is more than a 'natural', ordinary fear. It implies that the mysterious is already beginning to loom before the mind, to touch the feelings. It implies the first application of a category of valuation which has no place in the everyday natural world of ordinary experience, and is only possible to a being in whom has been awakened a mental predisposition, unique in kind and different in a definite way from any 'natural' faculty. (...) [It is] a completely new function of experience and standard of valuation, only belonging to the spirit of man. (Otto, 1923, p. 15)

Em *O Sagrado*, Otto descreve o numinoso como uma espécie de "princípio ativo" comum a todas as religiões e dissocia o termo cunhado por ele da positividade radical

frequentemente associada à experiência de graça religiosa. Tanto quanto fascina, o numinoso de Otto aterroriza, mostrando que a revelação do divino é capaz de provocar distanciamento e atração, simultaneamente.

Na visão do autor, não havia existido, até então, um termo capaz de compreender essa experiência não-racional e não-sensorial que encontra o seu objeto primário e imediato fora do indivíduo (1923, p.5). Por denotar uma positividade absoluta, unilateral, o sagrado do cristianismo não seria capaz de dar conta da universalidade da experiência mística. O filósofo, então, se lança na busca por uma palavra que não teria sido apropriada pela mitologia cristã e que se mostraria capaz de fazer frente ao contato com o divino enquanto experiência. Essa seria a origem do numinoso.

Ao passo que o numinoso erigido por Otto prescinde de religiões - essas compreendidas, aqui, enquanto sistemas de preceitos e práticas determinados pelo corpo de uma doutrina - para se concretizar enquanto experiência, não podemos esquecer que o termo diz respeito à religiosidade em seu sentido mais amplo. A crítica do filósofo ao cristianismo se estende até o questionamento do por quê a doutrina cristã - em uma prova de unilateralidade autoritária - haveria de autorizar Deus a alguns afetos e castrá-lo para outros.

De acordo com Otto, o sagrado do cristianismo seria alvo de contradição, porque estaria comprometido com o construto social de um Deus que não age por vontade do próprio beneplácito, mas responde a fins telúricos e é, portanto, submisso à vontade dos homens. Nessa perspectiva, a graça divina enquanto promessa de uma união puramente positiva com um Deus também puramente positivo corresponderia a uma instrumentalização do sagrado, e não ao choque da experiência da revelação, que é o cerne da experiência mística. Otto defende, portanto, que é preciso procurar novas palavras para fazer frente ao sagrado, visto que aquelas que constituem o vocábulo religioso estariam impregnadas por "a mistranslation and unwarranted 'rationalization' or 'moralization' of the term" (Otto, 1923, p. 6).

O 'sagrado' do cristianismo não coincide, dessa forma, com o de Rudolf Otto, que diz respeito à experiência da qual o numinoso é o princípio ativo fundamental. A divergência se baseia no argumento que o sagrado do primeiro seria determinado por uma série de imperativos morais, postulados e proibições.

Por não dizer respeito ao sentimento do numinoso - que Otto descreveu como "a unique original feeling-response" (1923, p.6) - o sagrado do cristianismo estaria menos pautado pela

superação de um estado mundano do que pelo exercício das políticas de fé como forma de controle social. Um dos argumentos que levou o autor de *O sagrado* a acusar na graça cristã uma artificialidade incompatível com a sua hipótese de numinoso teria como base o fato que um atributo decisivo para alcançar essa condição seria a predisposição mental para oferecer à divindade uma resposta que não se basta na racionalidade e é, portanto, autêntica.

A nossa leitura nos permite concluir, também, que o termo cunhado por Otto e apresentado pela primeira vez em *O sagrado* indica que a experiência do contato com Deus advém do choque entre duas ordens distintas e é, portanto, signatário de uma alteridade. Ou seja, Deus precisa se instituir enquanto outro, enquanto externalidade ou enquanto desconhecido para provocar o choque característico da experiência do numinoso no homem.

Vale pontuar que a mesma premissa de separação entre a ordem divina e a humana que Otto defende como condição para o numinoso é objeto de uma análise etimológica por Umberto Galimberti. O filósofo e psicanalista italiano analisa a palavra "sagrado" - considerada inapropriada por Otto para fazer frente à vivência mística, como observamos - e nela encontra a raiz da premissa da existência de uma alteridade indissolúvel entre Deus e homem, e estabelece que essa interdição entre os dois modos de existência seria, justamente, o que garante a possibilidade de acesso ao numinoso:

"Sagrado" é a palavra indo-européia que significa "separado". A sacralidade, portanto, não é uma condição espiritual ou moral, mas uma qualidade inerente ao que tem relação e contato com potências que o homem, não podendo dominar, percebe como superiores a si mesmo, e como tais atribuíveis a uma dimensão, em seguida denominada "divina", considerada "separada" e "outra" com relação ao mundo humano. (Galimberti, 2003, p. 11)

Não se mostra mais possível ignorar as correspondências entre a experiência mística descrita por Otto em *O Sagrado* e os moldes em que se estabelecem a relação de Kadosh com o Deus a quem ele busca. Seria, porém, precipitado, no mínimo, basear essa afirmativa exclusivamente nas semelhanças aferidas entre a definição de numinoso e a saga do personagem hilstiano diante de um Deus que não se deixa capturar minimamente, recusando-se a revelar aos homens seu nome sequer, mas que é capaz de despertar a mesma mescla de horror e fascínio a que se refere Otto.

Mircea Eliade comenta que o *mysterium tremendum* de Rudolf Otto indicaria a irreduzibilidade da distância entre sagrado e mundano e, portanto, a separação radical entre

criador e criatura, causada pela constatação da superioridade esmagadora de poder de Deus em relação aos homens (1992, p.16). Eliade acrescenta ainda que o modelo de transcendência adotado pelas religiões - em contraposição à imanência, conceito que designa, em linhas gerais, o caráter daquilo que tem em si o próprio princípio e fim - acaba por submeter a potência humana a um sentimento de nulidade e sujeição, ao passo em que autoriza indivíduos e governos a fundamentar decisões que afetam a coletividade a partir do pretexto da vontade divina, esta, inquestionável:

R. Otto designa todas essas experiências como numinosas (do latim numen, 'deus') porque elas são provocadas pela revelação de um aspecto do divino (...) o homem tem o sentimento de sua profunda nulidade, o sentimento de 'não ser mais do que uma criatura', ou seja - segundo os termos com que Abraão se dirigiu ao Senhor - de não ser 'senão cinza e pó'. (Gênesis, 18: 27); (ELIADE, 1992, p. 16)

É possível identificar, no texto de *Kadosh*, algumas passagens que fazem alusão à obra de Rudolf Otto. O mais decisivo desses exemplos se traduz no uso por Hilst da expressão *mysterium tremendum et fascinans*, cunhada pelo autor de *O sagrado* e prova de sua influência no trabalho de Hilda Hilst. Oriunda do latim, a palavra *mysterium* se refere àquilo que está escondido, que repousa além do entendimento e conceitualização, que é extraordinário e familiar ao mesmo tempo (Otto, 1923, p. 13). *Tremendum*, por sua vez, significa terrível ou aterrorizante e, *fascinans*, aquilo que desperta fascínio.

Em outro trecho, Hilst escreve que Deus "não aceita o ouro que vem facilmente" e que o "sorvedouro começa com um espasmo sotoposo" (Hilst, 2002, p.85), indicando que a via de acesso ao divino não coincide com os mandamentos e preceitos cristãos e que esse "sorvedouro", ou seja, a experiência de absorver ou se alimentar do contato com a alteridade de Deus, é sentido como um espasmo, e curte, assim, notável semelhança com o "*shuddering*" que Otto descreve como sinal que "the mysterious is already beginning to loom before the mind" (Otto, 1923, p.15). A autora de *Kadosh* também chama Deus por "Ominoso" (Hilst, 2002, p. 81), indicando que estamos diante de uma entidade que não pode ser descrita por palavras, ideia alinhada com a frase *mysterium tremendum et fascinans*.

Se, como propõe Otto, Deus curte separabilidade insuperável em relação aos homens, somente as tentativas de contato com o criador marcadas pela autenticidade da entrega teriam a chance de se submeter à experiência de algo totalmente outro, livre, portanto, de concepções pré-estabelecidas do que seria o encontro entre as ordens divina e telúrica, e que, por isso mesmo, "antes de nos causar admiração, nos arrepiam e entorpece" (Otto, 1958, p. 28). Tal

afirmação revela que a experiência religiosa - que difere de religiosidade, como já constatamos - conteria em seu cerne algum desconforto, mas que nem por isso estaria omissa de fascínio e beleza.

No trecho a seguir, ao resgatar as palavras de Otto e introduzir em *Kadosh* a mesma frase cunhada pelo filósofo para fazer frente ao caráter essencialmente enigmático do numinoso, Hilda Hilst indica que foi, no mínimo, influenciada pela compreensão da experiência mística como algo aquém de definição e que se traduz em um mistério terrífico e fascinante.

GRANDE OBSCURO, três vezes mais O SEM NOME, O SUMIDOURO, GRANDE CORPO RAJADO, CÃO DE PEDRA, MÁSCARA DO NOJO, O MUDO-SEMPRE, SORVETE ALMISCARADO, TRÍPLICE ACROBATA, querias o homem-luz mas te transformaste em trina danação, uma boa parte dos teus recursos de polimata foi usada, querias muito, querias, mas o teu sorvedouro (*mysterium tremendum*) não aceita o ouro que vem facilmente, ouro fácil é oblvio para a tua tripa fresca, então começa, alguém tenta lançar o ouro e se aproxima da tua borda maldita, e te chama MEU PAI pensando que por isso te tornarás pai amante bondoso, pai sempre triste se alegrando com um nada porque (pensa o coitado) não são muitos os filhos que depois do pecado conseguem ordenar-se (HILST, 2018, p. 212).

No trecho acima, o personagem chama Deus por diversos nomes, esperançado que, ao se identificar com algum deles, o criador, enfim, responda. O que sucede, porém, é que Kadosh realiza que não é só por chamá-lo de pai que Deus passará a agir como tal e assumirá a responsabilidade pelo destino dos homens, acusando, desse modo, a falibilidade da palavra na empreitada de organizar a realidade de modo a tornar o intragável tolerável. O esvaziamento do nome de Deus, por sua vez, ameaça a crença de Kadosh na capacidade da linguagem de atrelar uma palavra a um significado de forma inequívoca, abrindo espaço para uma discussão que será iniciada agora e desenvolvida ao longo dos dois últimos capítulos deste trabalho.

Neste ponto, faz-se justo perguntar: O que quer Kadosh com um Deus sem corpo, desprovido sequer de nome e cuja presença se acovarda ao mero aproximar do chamado dos homens? De acordo com a mitologia cristã, não deveria ser o criador fonte de superlativos e grandezas inesgotáveis? Por que, então, o personagem de Hilst presta culto a um Deus que, diante da própria omissão, torna-se, aos olhos de seus súditos, grandioso e baixio, forte e tosco, capaz de despertar os mais controversos afetos naqueles a quem governa? Não deveria essa divindade exigir irrestrita adoração? E, se Kadosh, homem escolhido dentre tantos outros para curtir proximidade com o Sumidouro, só consegue extrair da comunicação com ele o silêncio,

o que isso diz a respeito do próprio Kadosh? E dos homens a quem ele governa munido da palavra de Deus? Por último: Como seria possível dispensar a palavra e, mesmo assim, exercer governança? Não seria, em si, uma contradição?

sabes, Kadosh, às vezes há em ti alguma coisa que eu gostaria de tocar, uma coisa que eu vejo no teu olho e que parece impossível dizer o que é, espera... uma coisa em algumas noites escassa, rasa, apenas um pouco de gosma dentro de um prato e outras noites lodosa... sabes... mais corporificada (...) ... olha, penso que seria melhor dizer que é uma coisa que ainda está para se corporificar, quem sabe se é isso, talvez substância que antecede uma discreta matéria tempo de alguns segundos antes do rugido, é isso que vejo no teu olho (Hilst, 2018, p. 201-202).

A fala acima é atribuída a um personagem identificado como "amigo de Kadosh", que reconhece, ao mirar o olho do protagonista, o mesmo mistério irresoluto que identificamos como o elemento distintivo do numinoso de Rudolf Otto. Essa "coisa que eu gostaria de tocar (...) e que parece impossível dizer o que é" (Idem) apresenta-se como um expoente da busca de Kadosh por Deus, e, assim, corrobora com a hipótese da santidade assumida pelo protagonista - que nos foi indicada, não podemos nos esquecer, pela análise de passagens do texto e pela etimologia do nome 'Kadosh', que alude tanto à condição de santo (*osh*) quanto à clivagem ou separação (*kad*) tributária da proximidade de Deus.

Ao mesmo tempo que a busca inexaurível por Deus nega a Kadosh qualquer possibilidade de ser integrado à dita normalidade e o isola e marginaliza, a condição de santidade não o blinda contra o mal-estar de se saber vivo e desamparado. Muito pelo contrário, intensifica-o. Kadosh seria condenado, então, a habitar um entre-reinos, no qual ele não se mistura aos homens tampouco se funde à alteridade absoluta que ele identifica como Deus. Podemos concluir, portanto, que o amálgama de fascínio e terror, assim como de repulsa e atração que caracteriza o *mysterium tremendum et fascinans* de Rudolf Otto se aproxima da experiência vivida pelo personagem de Hilst, e que, a partir dessa perspectiva, a realização da experiência da graça cristã em sua unilateralidade positiva consiste em uma impossibilidade para o personagem.

Devemos nos atentar, neste ponto, para o fato de que o santo é originado da condição humana. Essa condição dividida e limitada - da santidade - mostrar-se-ia estruturante na narrativa de *Kadosh*, visto que indica que a sina do santo não faz face, como seria de se esperar, ao encontro com o divino, mas à busca por ele. E buscá-lo, como indica o conto, é, antes de tudo, apelar para um reencontro. Ou seja, a procura de Kadosh se reconheceria na tentativa de

recapturar um ‘algo’ sem nome nem garantia que foi alguma vez capturado, para início de conversa.

A hipótese de que existiria, no conto, uma tentativa de apreensão do sagrado que se daria na forma de reconhecimento, ou reencontro, pode ser identificada a partir de uma análise das falas do próprio personagem. Quando um homem desconhecido se aproxima de seu jardim e pede para descansar à sombra das bananeiras, Kadosh é invadido pela sensação de proximidade com o divino. Antes que possa dirigir palavra ao homem, porém, este desaparece, transformando a efemeridade da sua presença em uma possível manifestação do criador. Assim é imputada em Kadosh a ideia que Deus dá mostras de existência com discrição e, por buscá-lo em superlativos e grandezas, os homens acabam por ignorar suas verdadeiras formas de contingência.

[...] não és aquele homem que um dia olhou entre as grades do meu portão e pediu para descansar à sombra das minhas bananeiras? Era meio-dia e Kadosh molhava os pés na fonte e repensava a surpresa da água, esse esticar-se colosso, esse vidrento remurmurar-se, e afundado nessa ambiguidade, te viu. [...] Então Kadosh correu e gritou Homem! Homem! mas é claro! volta! e as mãos de Kadosh se queimaram tentando empurrar as duas lâminas do portão [...] Eras tu, Semeador, esse do meio-dia que do deserto olhou para o jardim de Kadosh? E é porisso que és Homem-Luz, porque ninguém te dá pousada, porque nunca descansas debaixo de nenhuma ramagem, porque há sempre alguém como Kadosh, sem alento, todos-alguém molhando os pés na fonte ou lavando a roupa no tanque, todos-alguém existindo sempre de olho franzido para o alto ou para o baixo? Todos-alguém vivendo suas mínimas vidas ou suas magnificentes vidas ou vida de Kadosh sempre querendo entender e porisso não vendo. (HILST, 2002, Pág. 91)

Esse “olho franzido para o alto ou para o baixo” impediria a humanidade de capturar a verdadeira imagem do criador, visto que essa se expressaria em um nível telúrico. Ao remover Deus do reino de abundância onde ele habitaria e trazê-lo para a terra, Kadosh sugere que, entre a matéria que o constitui e a que constitui os homens, não existiria diferença. Essa simples elucubração implica, sozinha, em uma negação do caráter de transcendência do Deus judaico-cristão.

Em *Da religiosidade: A literatura e o senso de realidade* (1967), Vilém Flusser comenta que a cisão da existência entre dois aspectos opostos (sagrado e profano) pelo cristianismo é imprescindível para a consolidação dessa própria narrativa, visto que a sacralidade só é possível a partir de um estado distinto dela, por meio da negação do qual ela se define e estabelece como

uma afirmativa. Essa diferenciação entre o salvável (alma) e sacrificável (corpo) seria responsável, portanto, pela própria capacidade da religiosidade de captar a dimensão sacra do mundo (Flusser, 2002, p.12), relacionando-a diretamente com a percepção que um determinado tempo histórico possui da realidade.

Flusser defende que a compreensão da religião enquanto experiência remete, necessariamente, a uma vivência interna, que: “embora tão variável e insegura, [seria] a nossa única avenida de acesso ao fenômeno religioso” (2002, p.16). A dimensão sacra do mundo, em vez de fazer repousar um coração inquieto, como exprime Santo Agostinho em suas *Confissões*, dotaria o mundo de alguma obscuridade. Este sentimento seria, por sua vez, ligado à atividade de reflexão e à profundidade que ela evoca.

Na visão de Flusser, a fé não estaria restrita à redoma das religiões e se mostraria fundamental para a construção de discursos capazes de inserir e localizar o indivíduo dentro do plano da cultura e da tradição. O filósofo entende como realidade (ou real) "aquilo no qual acreditamos" (2002, p.9), independente de essa crença se basear no culto a um ser transcendental, em misticismo, ou no discurso científico dominante em uma determinada época.

Essa realidade que contextualiza e significa os indivíduos teve, na época pré-cristã (na qual o real se identificava com a natureza) e na Idade Média (na qual ele era a transcendência do Deus do cristianismo) um lugar sedimentado em valores, crenças e práticas comuns a uma sociedade. A partir do século XX, porém, esse lugar do real se complexifica devido ao surgimento de novas narrativas para explicar o mundo e situar o homem nele com aporte do método científico. Em Flusser, a situação instável em que se encontra o sujeito moderno "é caracterizada pela sensação do irreal e pela procura de um novo senso de realidade" (2002, p.9).

O nosso tempo carregaria as marcas de uma crise consequente do processo histórico de secularização e laicização da realidade. Nesse movimento de aproximação de uma vivência mais imediata e concreta do real, o sagrado foi sendo progressivamente substituído pelo conhecimento científico, tecnológico e logocêntrico de um mundo que se recusa viver a experiência da religiosidade em moldes antiquados - moldes que, devemos acrescentar, sustentaram-se no ocidente por meio da imposição autoritária de um saber absoluto identificado com a figura do Deus cristão, tido como universal e inquestionável.

A lacuna oriunda do declínio da fé religiosa e do lugar de Deus como saber absoluto abre, em Flusser, espaço para que surja uma nova religiosidade capaz de manter o elemento

substancial, verdadeiramente medular da "velha" religiosidade: o espanto. A sensação de fascínio e, por vezes, de horror evocada diante do desvendamento de novas realidades seria consequência do movimento reflexivo do qual faz parte a fé (que não é, em Flusser, necessariamente fé religiosa). Essa realidade que ultrapassa as "coisas"²⁸ com as quais nos ocupamos ainda precisaria ser articulada para oferecer uma alternativa de religiosidade sensível às particularidades do momento atual.

Para Flusser, os primeiros a desvendar uma religiosidade compatível com o homem moderno - uma que seja sensível o bastante para capturar as questões fundamentais de uma época - seriam os poetas. Pioneiros na penetração de uma realidade espantosa, necessária e profundamente atual, a produção literária teria capacidade de prenunciar um mundo que ainda não foi articulado, mas que “vibra com o espanto do nada qual surgiu”:

É preciso desviar a atenção das coisas para descobrir todo um mundo espantoso em nosso redor, um mundo pronto a precipitar-se sobre nós, desde que nós nos abramos a ele. É difícil falar-se desse mundo porque ainda não foi articulado. Mas nossos poetas são os primeiros a mergulhar nele, e voltam, das suas expedições, com as primeiras articulações espantadas. Tudo é novo nesses versos que os poetas trazem, e tudo vibra com o espanto do nada do qual surgiu. E há um ar de aventura em redor desses versos, comparável à aventura das viagens de descoberta do século XIV (Flusser, 2002, p. 96)

Em *O erotismo* (1996), Bataille concorda com Flusser a respeito da necessidade de um estado profano de existência para a consolidação do sagrado, compreendendo, portanto, a transgressão (que consiste na violação de uma interdição), como essencial para o acesso ao sagrado. Nessa perspectiva, o profano seria, também, sagrado, e a rejeição da impureza pelo cristianismo representaria uma contradição:

No estágio pagão da religião, a transgressão fundava o sagrado, cujos aspectos impuros não eram menos sagrados que os aspectos contrários. O conjunto da esfera sagrada era composta do puro e do impuro. O cristianismo rejeitou a impureza. Ele rejeitou a culpabilidade sem a qual o sagrado não é concebível, uma vez que só a violação da interdição abre acesso ao sagrado. (Bataille, 2004, p. 188-189)

As ideias de Flusser e Bataille se mostram aptas a dialogar com Hilst quando ela escreve que Kadosh "entend(e) que era preciso unir o duro e o aguado, punhal e tripa, punhal e gosma"

²⁸ Em *Da religiosidade: A literatura e o senso de realidade*, Flusser alude ao substantivo "coisas" à relação desprovida de profundidade entre o homem moderno e as ferramentas com as quais se relaciona com o mundo à sua volta.

(Hilst, 1997, p.65). A frase indica que a conciliação de características antitéticas (assim como são o sagrado e o profano) indicaria uma busca possível pelo divino. Esse movimento - que compreende a transgressão como via de acesso ao sagrado - é indicativo da afinidade da escrita de Hilst com o pensamento de Bataille e a sua teoria dos interditos, que iremos explorar adiante.

Ao propor que o homem reinvente o Sem-Nome, assumindo o lugar de criador, ao passo em que também se reconhece como criatura, a escritora anula a hierarquia entre sagrado e profano e integra corpo e espírito, nivelando-os e deixando subentender que, assim como o divino carrega um pouco do baixo, a carne é dotada de alguma sacralidade. O trecho seguinte é capaz de demonstrar como é feita, em *Kadosh*, a conciliação entre sagrado e profano. Em um momento de prazerosa satisfação das funções corporais - cena que, devemos admitir, em nada se aproxima de narrativas religiosas - o protagonista é subitamente invadido pela ideia de Deus, invocada pela luz refratada por vitrais:

engolia licores e pudins e depois defecava, ah sim com muito prazer, mas sempre encontrei em alguma janela de algum sanitário esses vitrais-rosácea, e enquanto defecava, as calças nos joelhos, o azul e o vermelho do vitral ensolarado riscava minha coxa e isso era suficiente para que eu te evocasse e *Kadosh* começava: eu quem sou? Sou esse que se agacha e solta as tripas ou sou aquele outro que te busca? (Hilst, 2018, p.187)

No trecho, *Kadosh* deixa de ser “[d]aquele que engolia licores e pudins e depois defecava” e incorpora a profundidade obscura que Flusser identifica com a experiência religiosa. O personagem é invadido pela ideia de Deus quando se depara com a beleza provocada pela cena descrita como “o azul e o vermelho do vitral ensolarado riscava minha coxa”. O contraste entre os traços de luz colorida que cobrem seu corpo despido é motivo para que *Kadosh* evoque o criador e formule a pergunta: “eu quem sou? Sou esse que se agacha e solta as tripas ou sou aquele outro que te busca?”. A lógica excludente com a qual o questionamento é construído - indicando que o homem que defeca não pode ser o mesmo homem que busca a união com Deus - corrobora com a concepção cristã de corpo e espírito como estados distintos, opostos em uma hierarquia na qual o espírito (sagrado) prevalece e o corpo (profano), perecível e sacrificável, torna-se objeto de negação.

Justamente quando o corpo de *Kadosh*, vulnerável e despido, vira anteparo para a luz refratada do vitral o personagem se aproxima da experiência da religiosidade de Flusser, marcada não pela paz de Santo Agostinho, mas pela obscuridade espantosa que provém da

busca pelo divino. Podemos concluir, sem correr risco de cair em antecipação, que, em Hilda Hilst, falar sobre corpo e sobre Deus não representa uma contradição, já que o amor do criador, assim como sua fúria, são profundamente carnavais.

Esse "erotismo sagrado" foi fruto de muitas considerações por parte de Georges Bataille, para quem: "é fácil compreender o que quer dizer erotismo dos corpos ou dos corações, mas a ideia de erotismo sagrado é menos familiar" (1980, p.17). Essa forma de erotismo estaria na base da experiência mística e seria "a aprovação da vida até na morte" (2013, p.35), porque representa a busca pela continuidade de um estado assumidamente descontínuo, que é a vida. O impulso notadamente humano de prolongar a vida para além da continuidade da morte se apresenta, assim, como uma impossibilidade estrutural e é chave de todo o raciocínio de Bataille na compreensão da sexualidade humana e na sua relação com a tríade morte, violência e sacralidade.

Para entender as particularidades do erotismo de Bataille e a sua estreiteza com a experiência mística, mostra-se necessário, antes, atentar-nos para o fato que o escritor francês concebe o homem como um ser descontínuo (ou seja, efêmero) obcecado por uma continuidade primeira, da qual ele seria originário e para a qual a morte o devolveria. O que diferiria o homem dos demais animais seria a consciência da descontinuidade que se impõe como condição da vida em oposição à continuidade instaurada pelos domínios da morte: "Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida" (2013, p.39). Ciente da sua descontinuidade, o homem se encontraria atormentado pela "perecividade que somos" (Idem) e buscaria se aproximar, em vida, da revelação da continuidade.

Bataille inaugura a introdução da obra com o aforismo emblemático: "O erotismo é a aprovação da vida até na morte" (2013, p.35), frase que funciona como uma verdadeira síntese das elucubrações desenvolvidas durante as páginas seguintes. A primeira coisa que podemos adiantar é que todo o raciocínio do escritor francês se baseia na premissa que a atividade erótica - característica da espécie humana - só é possível porque, antes, existe a interdição, ou seja, a regulação da atividade sexual - mas não somente, visto que a interdição também opera sobre a violência - por meio de normas e tabus. Estas encontrariam o seu fundamento "na recusa que o ser opõe à natureza encarada como uma dissipação de energia viva e como uma orgia de aniquilamento" (2013, p. 86, grifo da autora). O autor acrescenta, ainda, que, como o que está em jogo no erotismo é sempre uma destituição de formas constituídas, "não podemos mais

diferenciar a morte da sexualidade" (Idem).

O autor de *O erotismo* compreende que o que caracteriza um determinado objeto como objeto erótico é a ideia de supressão dos limites associados a ele, visto que o sentido último do erotismo é, em Bataille, a fusão entre sujeito e objeto, a transformação de dois elementos em um só. Ora - somos impelidos a indagar - essa fusão a que se refere Bataille não diria respeito, também, à noção religiosa da transcendência? Neste momento, mostra-se interessante acrescentar que essa discussão não só diz respeito ao erotismo, mas testa os limites da própria subjetividade.

Em Bataille, a atividade erótica seria a mais decisiva marca da vida interior do homem, já que "o erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão" (Bataille, 2013, p. 53), e constitui, justamente, a especificidade humana. A experiência do erotismo, "dada no instante em que, quebrando a crisálida, ele [o homem] tem a consciência de dilacerar a si mesmo, não a resistência oposta de fora" (Bataille, 2013, p. 62), diria respeito, portanto, a um drama interno, e não se confundiria com a atividade sexual que tem como fim a reprodução.

Nessa perspectiva, o corpo se apresenta como elemento decisivo, porque seria ele o instaurador do abismo que separa um homem de outro e o condena à solidão irremediável da descontinuidade. Esta, por sua vez, é causa de um paradoxo, visto que, apesar de a solidão humana derivar do fato que estamos vivos e seria, portanto, superada com a morte, ansiamos pela prorrogação infinita da mesma descontinuidade que nos angustia e abisma.

A atividade sexual erótica - que é especificamente humana - é entendida por Bataille como: "A crise ao mesmo tempo mais intensa e mais insignificante que há" (2013, p.128). Ela configura um momento de instabilidade, ou de descontrole, justamente porque se mostra capaz de romper - mesmo que apenas por alguns instantes - o isolamento que é condição da descontinuidade humana. Esse "rasgo" no tecido da descontinuidade é descrito por Bataille com uma bela metáfora: "Os outros, na sexualidade, não cessam de oferecer uma possibilidade de continuidade, os outros não cessam de ameaçar, de provocar um rasgão no vestido sem costura da continuidade individual" (Bataille, 2013, p.127). A individualidade, entendida como o "sentimento de si" (Idem) seria, portanto, tributária da descontinuidade que é condição do ser e, também, causa da solidão que lhe é imposta.

É ao redor das noções de violência, sagrado e morte que o estudo de Bataille é costurado. Nesse sentido, podemos pensar *O erotismo* como o roteiro de um verdadeiro drama - ou uma epopeia - fundamentalmente humana, porque representa a tentativa de determinar, na nossa

espécie, uma universalidade fundamental, que se identificaria com o conflito - ou a crise - do erotismo. Bataille é categórico ao estabelecer que a perturbação que introduz o erotismo só é possível, por sua vez, porque no homem subsiste o desejo.

O objeto do desejo descrito por Bataille pode ser compreendido como "um objeto significativo da negação dos limites de todo objeto" (2013, p.154). Ou seja, tratar-se-ia de um objeto que não existe em si, somente enquanto possibilidade de destituição de uma suposta unidade. Esta unidade seria identificada como a individualidade humana, visto que, em Bataille, os corpos têm um papel fundamental na definição dos limites entre um ser e outro, e inauguram uma descontinuidade que deve ser superada, ou violada, pelo ato erótico. Esse encaminhamento desejante só encontraria a possibilidade de se satisfazer²⁹ por meio da transgressão dos interditos, representada pela atividade erótica.

É justamente a desordem ou a crise da atividade erótica que endereça o homem a uma individualidade que se institui como conflito: "O desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre o interdito. Ele supõe a oposição do indivíduo a si mesmo" (Bataille, 2013, p.282). Essa saga narraria a busca - malograda de antemão, mas, assim mesmo, inevitável - de apreensão da continuidade da morte dentro da descontinuidade necessária à vida. Deus - seja ele entendido como transcendente ou imanente - ou, para não nos limitarmos a uma perspectiva monoteísta, o sagrado das religiões, representa, nesse esquema, a experiência de uma continuidade que é tributária da morte.

O cerne da experiência mística seria, justamente, "a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo" (Bataille, 2013, p.39), indicando que o sagrado dos sacrifícios seria análogo ao divino do cristianismo. A partir dessa lógica, o sacrifício religioso teria um papel primordial na experiência mística - que ultrapassa o corpo de uma determinada religião e tem caráter universal - porque introduz, no mundo dominado pelo pensamento ligado à experiência dos objetos, um elemento que não tem lugar nas construções intelectuais (Idem).

Na experiência mística, o objeto surge como lacuna, como falta instituída. É justamente a ausência de objeto que indica uma ruptura na descontinuidade, na qual o sentimento de continuidade seria introduzido. Nessa perspectiva, o erotismo é, necessariamente, erotismo

²⁹ Lembrando que, quando falamos de satisfação, referimo-nos à satisfação parcial, ou incompleta, visto que somente a morte seria capaz de silenciar de maneira irreparável o desejo. No capítulo seguinte, no qual estudaremos a abordagem de Jacques Lacan sobre a questão dos interditos, a questão do objeto do desejo ficará mais clara.

sagrado, porque, assim como na experiência mística, o que está em jogo é a dissolução de formas constituídas em busca de uma continuidade experienciada em vida, e que não pode, portanto, estabelecer-se definitivamente.

A violação da individualidade definida que somos é o sentido último do ato erótico. Trata-se, portanto, de “introduzir no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que esse mundo é capaz” (Bataille, 2013, p.42).

A violação da subjetividade dos seres que se envolvem na ação erótica revela a sua continuidade, a mesma continuidade que a morte manifesta e que estaria na origem da vida. Para Bataille, essa capacidade para a destruição de que é dotado o erotismo curtiaria proximidade com os rituais sacrificiais, visto que, neles, a imolação da vítima revela um elemento que “é o que podemos nomear, com os historiadores das religiões, o sagrado” (Bataille, 2013, p.64).

Em *Kadosh*, a tentativa de contato com Deus - que em momento algum se concretiza, mas é, durante toda narrativa, causa do desejo do protagonista - é submetida à prática de rituais sacrificiais. Nestes o que entra em jogo na imolação das vítimas - ou oferendas - é, ao mesmo tempo que constitui uma prática religiosa, o exercício - de caráter intrinsecamente político - de uma força que se exprime por meio da violência. O texto apresenta uma passagem na qual o protagonista é questionado por figuras que se apresentam em uma posição subalterna e ele - mas, mesmo assim, superiores em relação à grossa parte do estrato social - a respeito de um ritual identificado como “o sacrifício dos mil”.

- 1) A que horas a execução dos mil?
- 2) Em que lugar? No pátio circular ou nas escadas da CASA?
- 3) Deve haver lua? A família deve ficar por perto?
- 4) E os herdeiros mais próximos devem rir discretamente?
- 5) Perguntem a Kadosh se já está livre para assinar a execução dos mil. (Hilst, 2018, p.180)

Esse é um dos trechos da narrativa que indicam que Kadosh goza de algum prestígio dentro do esquema social do qual ele provém, visto que é ele quem celebra e autoriza o ritual. Descrito como “ilustríssimo emissário”, Kadosh, no entendimento do povo, curte proximidade com Deus e, por isso, legisla entre os homens. A frase “O GRANDE OBSCURO vai lamber as patas de prazer” (Idem), corrobora com a ideia que a divindade que Hilst elege em sua obra seria avessa aos preceitos cristãos - visto que estes não autorizam que Deus se regozije com a dor dos homens. O fragmento dá suporte à hipótese que a divindade de *Kadosh* curte mais

proximidade com o Deus dos hebraicos no Antigo Testamento (Javé) e, até, com deidades pagãs do que com o Deus cristão, visto que se trata de uma divindade que autoriza imolações em forma elogios à sua grandeza.

Reunido com um conselho de notórios formado por vinte e um ministros - ou como são nomeados na narrativa -, Kadosh, em imitação ao Deus impiedoso a quem persegue, dá mostras de uma crueldade símia à dele para com suas criaturas:

(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, vinte e um minutos antes do fogo dos fuzis, que comecem a contar desde quando se sentiram inclinados a lutar contra si mesmos, como eram as próprias mães, harpias, vadias, gordas, prestimosas, que tipo de inclinação sentiam, eram escritores, contramestres, bombeiros?

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

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

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

(Kadosh): Perfeitamente, senhores. "Le promenoir de deux amants" e "Rêverie".

(os vinte e um): E "Le martyre de St. Sébastien"?

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

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

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

(os vinte e um): Antes ou depois de Debussy?

(Kadosh): Isso veremos.

(os vinte e um): E que tal se puséssemos confeitos, diminutas cerejas, folhinhas de hortelã nas axilas, nas tetas? Se permitires, essa que vai ser furada, que resista, que não ceda logo, é tão raro o prazer de ver, e depois... mil passam logo. (Hilst, 2018, p.180/181).

Ora, não é justamente pelo fato de o criador ignorar a voz dos homens que Kadosh declara uma "guerra santa contigo de manhã à noite e a madrugada inteira" (Hilst, 2002, p. 56), acusando Deus de ser um pai omissivo, que falta para com suas criaturas? Ao ordenar que mil homens contem a própria história simultaneamente, impedindo, assim, que sequer uma das vozes sobrepostas se torne inteligível no que de mais íntimo e particular tiver para compartilhar, Kadosh acaba por simular a surdez do Grande Obscuro.

O contraste - ou a ambivalência - ganham destaque na cena do sacrifício, visto que mil homens serão executados ao som de "Debussy ao fundo", indicando que o ritual religioso - pelo menos em *Kadosh* - é fruto de um amálgama entre brutalidade e delicadeza. Ao impedir que toquem *Le martyre de St. Sébastien*³⁰, como os ministros sugerem, - porque a música os faria lembrar que estão em vias de ir ao encontro com a morte (Hilst, 2018, p.181) - *Kadosh* indica que a experiência do sagrado pode ser entendida a partir do espanto causado por uma ruptura brusca. Esta seria, justamente, a interrupção - súbita e não desprovida de violência - da vida pela morte.

No ritual, uma mulher teria o corpo decorado como um objeto harmônico - e estritamente impessoal - em vias de ser devastado. Ela seria, assim, submetida aos mil homens em vias de serem sacrificados. A sobrepujação dessa mulher - que ocuparia o lugar não apenas de oferenda, mas oferenda da oferenda - levaria "os mil" a relevar o fato que eles também estariam vulneráveis aos apetites de terceiros, visto que seriam oferecidos a um predador maior.

O ápice do ritual se revelaria somente quando os mil fossem conduzindo ao espanto de se descobrirem tão vítimas quanto aquela a quem imolaram, encerrando o ciclo no qual um homem sobrepuja o outro e assim sucessivamente. Deus - como podemos concluir pelas passagens analisadas - sobrepujaria a todos. Uma alegoria possível para esse movimento encontra correspondência na figura de uma *matryoshka*, na qual cada boneca submerge dentro de uma maior, constituindo um único ser cuja unidade - ou harmonia - corresponde, no caso do Deus de *Kadosh*, à perversidade com a qual ele abocanha as bonecas menores.

Obstante as diversas formas de violência que o ritual descrito em *Kadosh* inaugura, trata-se de uma cerimônia não só prevista e autorizada por lei, mas necessária à manutenção das práticas sociais. Bataille nos ajuda a compreender o papel dos rituais como momentos de quebra de imperativos morais. Esses momentos de transgressão - mesmo que consistam em festas autorizadas pela cultura de um povo, como entendemos que é o caso do ritual descrito em *Kadosh* - seriam necessárias para a manutenção e fortalecimento das interdições. "A transgressão não é a negação do interdito, mas o supera e completa" (2013, p.87), escreve Bataille, em *O erotismo*, e determina, assim, a existência de dois tempos distintos cuja alternância seria responsável pela possibilidade do erotismo.

³⁰ O Martírio de São Sebastião é uma peça musical de cinco actos sobre o santo São Sebastião, com um texto escrito em 1911 pelo autor italiano Gabriele D'Annunzio e musicada pelo compositor francês Claude Debussy.

O primeiro desses momentos Bataille chama de tempo do trabalho, no qual "a sociedade acumula os recursos, o consumo é reduzido à quantidade necessária à produção" (Bataille, 2013, p.92). Trata-se de um tempo profano no qual os rituais religiosos - identificados como as festas sacrificiais - não encontram lugar. O segundo momento - o tempo da festa - apesar de notadamente mais breve que o primeiro, pode ser entendido como o ponto culminante da atividade religiosa, e é caracterizado por uma economia do desperdício, ou do gozo, na qual são consumidos os recursos acumulados durante o tempo do trabalho.

Ambos os tempos - o sagrado, da festa; e o profano, do trabalho - são momentos complementares sem os quais a atividade religiosa não seria possível. Bataille compreende, assim, a religião como um movimento que se assemelha a uma dança, no sentido que "cada recuo provoca um novo salto" (Bataille, 2013, p.92). O mundo profano se identifica, nessa lógica, com os interditos, ao passo que o sagrado - ou o tempo da festa, da abundância - é inaugurado a partir de transgressões.

Os mandamentos V e VI da Bíblia - "Não matarás" e "A obra da carne só consumarás em matrimônio" - são objeto de intensa análise por Bataille. Esses imperativos teriam sua função traduzida na necessidade de segregar o homem da violência - cujo acesso é irrestrito nas demais espécies de animais - e de submeter sua ação sexual a regras: "em todos os tempos, em todos os lugares de que temos conhecimento, o homem se define por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece 'interdito' diante da morte, e diante da união sexual." (Bataille, 2013, Pág. 74).

Esse animal interdito que é o homem encontraria no mundo do trabalho uma maneira de limitar a violência presente na reprodução sexual e de revelar uma continuidade que só se estabeleceria definitivamente na morte³¹.

Em sua arqueologia do sagrado, Bataille recorre diversas vezes a Sade, para quem a transgressão é um movimento essencial à afirmação da vida. O Marquês compreende que os mandamentos proibitivos da bíblia seriam incapazes de erradicar as ações condenadas, porque o interdito não corresponderia necessariamente à proibição, mas à prática por meio da transgressão, com é o caso dos sacrifícios. Na visão do aristocrata francês e escritor libertino desejo e proibição seriam duas faces da mesma moeda. "A verdadeira maneira de estender e

³¹ Mostra-se pertinente observar que a morte a qual se refere Bataille deve ser entendida estritamente como a morte como ideia enquanto subsiste a vida. Como define o escritor: "O que chamamos morte é em primeiro lugar a consciência do que temos dela" (Bataille, 2013, p.68).

multiplicar seus desejos é impor-lhes limites” (2013, p.72), já diria Sade, para quem o movimento da paixão, quando levado ao extremo, confunde-se ao movimento da morte.

A partir dos trechos que analisamos podemos concluir - não sem espanto - que, na perspectiva da Bataille, a religião não somente se mostra incapaz de erradicar as transgressões aos interditos como as rege e, até, incentiva. Abre-se, assim, espaço para um mundo profano, complementar ao mundo do trabalho.

A relação dinâmica entre transgressão e interdição só é possível da maneira como Bataille a caracteriza porque a violência do mundo natural que o homem recusa não é de maneira alguma extinta ou abolida, mas contemplada por “um acordo mais profundo” (p.92), no qual a festa - que é o ponto culminante da atividade religiosa - prova-se necessária para que existam novos períodos de austeridade e de observância da lei. O mundo profano se identifica, portanto, com o dos interditos, enquanto o do sagrado se abre a transgressões limitadas. “É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses” (2013, p. 91), resume o escritor francês.

As “escapadas” de uma vida espiritual ardente - identificadas com as transgressões dos interditos, como já concluímos - não é compreendida, em Bataille, como uma experiência monotônica, ou seja, temperada por somente um afeto. Muito pelo contrário, visto que o escritor compreende que o contato com o sagrado - ou, no caso do cristianismo, com o divino - seria precedida pelos sentimentos de pavor e de náusea³².

Somente a superação do desconforto inicial revelaria o êxtase da experiência religiosa, que é o sentido gozoso da festa. A interdição e a não observação (ou transgressão) das leis são, ao mesmo tempo que declaradamente contraditórias, complementares, porque dizem respeito aos dois movimentos da dança religiosa: atração e repulsa, ou salto e recuo. Bataille endereça a questão com clareza cristalina quando diz: "A náusea, depois a superação da náusea, seguida pela vertigem, tais são as fases da dança paradoxal que as atitudes religiosas ordenam" (Bataille, 2013, p.92).

³² De acordo com Bataille, essa afirmação se torna especialmente verdadeira no caso das religiões universais, como o budismo e o cristianismo: "Nas religiões universais, do tipo do cristianismo e do budismo, o pavor e a náusea prelidam as escapadas de uma vida espiritual ardente. Ora, essa vida espiritual, que se funda nos esforços dos interditos primeiros, têm, entretanto, o sentido da festa: é a transgressão, não a observação da lei. No cristianismo e no budismo, o êxtase se funda na superação do horror. O acordo com o excesso que arrebatava todas as coisas é por vezes mesmo mais agudo nas religiões em que o pavor e a náusea mais profundamente roeram o coração. Não há sentimento que lance na exuberância com mais força do que aquele do nada. Mas a exuberância não é de modo algum o aniquilamento: é a superação da atitude aterrada, é a transgressão." (Bataille, 2013, p.93).

O desejo de prolongamento de uma vida que inexoravelmente irá de encontro ao seu fim seria identificado, no discurso do cristianismo, não como algo ancorado no interior do indivíduo, mas que se origina fora dele - em Deus, precisamente. Nesse sentido, Bataille (2004, p. 45) sugere que o mote do discurso fundador da narrativa cristã inverte a relação de causalidade entre Deus e o homem e determina o criador como causa do desejo do homem de ultrapassar a finitude, e não desdobramento dele.

Na medida em que todo erotismo é sagrado, mas encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera do sagrado propriamente dito. Ao passo que a procura sistemática de uma continuidade no ser para além do mundo imediato requer um esforço essencialmente religioso, em sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente com o amor de Deus [...] (Bataille, 2004, p.26-7).

Na narrativa cristã, a continuidade perdida seria reencontrada em Deus. Essa divindade não punitiva, de amor incondicional e castrada para os afetos negativos, exigiria dos fiéis constância ao respeitar os interditos - principalmente aqueles que limitam a violência e a atividade sexual. Deparamo-nos, aqui, com a primeira diferença entre a continuidade experienciada pelo cristianismo e pelas religiões pagãs, visto que estas, por meio de rituais sacrificiais, manteriam a alternância entre os tempos do trabalho e da festa. É nesse revezamento que resulta a transgressão e é onde residiria o erotismo sagrado a que se refere Bataille: "O ápice do ser só se revela em sua totalidade no movimento da transgressão, em que o pensamento, fundado pelo trabalho, no desenvolvimento da consciência, supera por fim o trabalho, sabendo que não pode se subordinar a ele" (Bataille, 2013, p.302) . O fiel cristão, para quem a transgressão não é uma possibilidade e de quem é exigida a dedicação de um amor irrestrito, sem cálculo, encontra-se, portanto, castrado para o "ápice do ser", que é revelado no movimento de insubordinação.

Bataille defende que, no cristianismo, o espírito religioso manteve o essencial, que seria a promessa da continuidade da qual o divino é a essência: "A resolução cristã, na força de seu movimento, deu todo valor à continuidade" (2013, p.143). O grande impasse que a religião encontraria na busca por uma continuidade na qual não cabe a transgressão estaria na perda do movimento entre o que é maldito e rejeitado ao que é fausto e bendito. Produtiva, essa alternância seria capaz de minorar a solidão que é tributária da culpa relacionada ao erotismo (compreendida pelo autor como a "maldição da solidão") e introduzir um segundo tempo, da

santidade, temperado pela intensidade gozosa traduzida pela expressão *Felix culpa*³³, "cujo excesso mesmo nos redime" (Bataille, 2013. p.289).

A multidão das criaturas de acaso e o Criador individual negavam sua solidão no amor recíproco de Deus e dos eleitos - ou a afirmavam no ódio aos danados. Mas o próprio amor reservava o isolamento definitivo. O que nessa totalidade atomizada se perdia era a via que conduz o isolamento à fusão, do descontínuo ao contínuo, a vida da violência, que a transgressão traçara. (Bataille, 2013, p.145)

Não fosse o nosso estudo de Bataille, a supressão da sacralidade pelo erotismo, quiçá, apresentar-se-ia como possibilidade de encerramento do drama do protagonista de Hilst, que encontraria em uma existência profana a maneira de se desvencilhar da divindade insaciável que o devora. Kadosh seria, assim, recusado pelo divino e integrado à ordem telúrica, em um possível desfecho para a sina do santo no esquema de Hilst, sina essa revelada pela etimologia do nome "Kadosh", que é, justamente, a impossibilidade de pertencer (expressa pelo prefixo "kad", que indica separabilidade) como tributária da busca por Deus.

A leitura de *O erotismo*, porém, encerra qualquer possibilidade de seguir um caminho no qual o sagrado da religião e a atividade erótica estariam dissociados, em correspondência à concepção cristã da vivência do corpo e do espírito como opostas ou contraditórias. Esses dois modos (sagrado e profano, assim como puro e impuro) seriam, na verdade, complementares, indissociáveis como dois movimentos na mesma dança.

O caminho que percorremos teve como objetivo aclarar o conflito inaugurador de Kadosh, que se estende a todos os títulos em prosa da autora e se mostra fundamental para compreender a que Deus Hilda Hilst se dirige. Tivemos a chance de constatar que o protagonista da narrativa se reporta ao criador movido pelo desejo de superar a hierarquia entre Deus e o homem e se sortir a ele, em uma união que encontra correspondência com a noção de erotismo proposta por Bataille. Esta teria como premissa, justamente, a supressão dos limites associados ao objeto erótico e, conseqüentemente, a ameaça de aniquilamento da própria subjetividade.

Também concluímos que Kadosh se mostra frustrado na demanda de se fundir a Deus, e se depara com a própria impotência diante do desejo de ser desejado pelo criador. Torna-se

³³ *Felix culpa* é uma frase latina que vem das palavras *felix*, que significa "feliz", "sortudo" ou "abençoado" e *culpa*, cujo significado é o mesmo que em português. Na tradição católica, a frase é mais frequentemente traduzida por "culpa feliz", mas outras traduções incluem "queda abençoada" ou "queda feliz". Referência: Judd, Daniel K. (2011). "The Fortunate Fall of Adam and Eve". In Millet, Robert L. *No Weapon Shall Prosper: New Light on Sensitive Issues*.

claro que o protagonista entende que, para se unir ao criador, seria preciso que a hierarquia entre divino e profano fosse superada, a fim de que os dois níveis da existência fossem integrados. A partir dessa premissa, poderíamos entender a naturalização de Deus como a forma encontrada por Kadosh para, se não romper com a transcendência, contestá-la, em um movimento que teria como consequência tanto o rebaixamento de Deus quanto a sacralização do homem, visto que aproximaria os dois. Esse Deus, nomeado de diversas maneiras e violado nas premissas cristãs mais básicas, recusa-se, porém, a se manifestar, e funda o silêncio que garante que as perguntas de Kadosh se perpetuem indefinidamente.

Por fim, resta esclarecer que a dialética que move este capítulo foi costurada a partir e ao redor da premissa que Kadosh deseja a Deus, e que se trata de um desejo produtivo, ligado à criação poética, que mobiliza a produção de novos significados por meio do trabalho com a linguagem. Ávido por ouvir a voz do criador, Kadosh não se contenta em adorar a Deus no escuro, e exige a correspondência daquele a quem persegue. Nesse sentido, podemos compreender a fome do protagonista do conto por Deus como, na verdade, fome da fome de Deus, ou desejo de ser desejado pelo Cara Cavada, em uma relação invertida na qual Kadosh precisa que Deus se signifique para se significar.

Assim, torna-se possível concluir que o desejo de Kadosh por um estado de existência capaz de anular o mal-estar causado pela descontinuidade de que a vida é condição - em oposição à continuidade da morte -, como nos iluminou Bataille, só poderia ser saciado pela experiência do sagrado. O protagonista hilstiano estaria, dessa forma, condicionado à santidade e à procura por Deus, como nos revela a etimologia de Kadosh, assim como ao isolamento (presentificado pelo radical “kad”, de separar) do tecido social que o envolve, mas não o integra aos demais homens.

CAPÍTULO 2

"Nem por um instante foi Kadosh, foi amora madura para o teu desjejum"

Cristianismo à prova, a função do simbólico e o eterno retorno de Kadosh diante dos domínios da falta no território da linguagem

*"Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo à minha humana ladradura.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo Tomas-
 me o corpo. E que descanso me dás Depois das
 lidas. Sonhei penhascos Quando havia o
 jardim aqui ao lado. Pensei subidas onde
 não havia rastros. Extasiada, fodo contigo
 Ao invés de ganir diante do Nada."*

(Hilda Hilst)

Indicado ao prêmio Nobel de Literatura nove vezes, não foi à margem de reconhecimento que Nikos Kazantzakis escreveu e publicou sua obra. O escritor grego ainda

viria a influenciar muitos nomes da literatura moderna, entre eles, uma jovem Hilda Hilst³⁴ que encontraria no trabalho de Kazantzakis - mais especificamente em *Relatório ao Greco*³⁵, traduzido para o português como *Testamento para El Greco* - a base das principais questões abordadas em sua escrita, com destaque para uma relação com Deus que penetra as esferas da ética e da política, além da inegável presença de misticismo, traduzido no uso frequente de referências religiosas.

O questionamento de valores da moral cristã - com foco na ortodoxia grega - e a presença de forte sincretismo religioso representam, para muitos críticos, o ponto em torno do qual Kazantzákis articulou sua obra. O fascínio com as vidas dos santos também marca sua escrita, além da obsessão com uma divindade contraditória, capaz de crueldade infinda, em uma indicação que se o homem foi, de fato, feito à imagem e semelhança de Deus, não faria sentido pensar em um Deus perfeito, como indica o corpo das crenças cristãs.

O leitor de Kazantzakis é apresentado a uma divindade que, assim como os homens a quem governa, estaria sujeita à condição de tristeza, solidão, medo e ódio – em suma, a todos os afetos análogos à existência humana. Assim, o escritor inverte o jogo de poder religioso e coloca Deus como dependente dos homens para o seu louvor e adoração, visto que estes seriam o grau de ascensão da existência superior.

Por estar vulnerável às mesmas questões que atravessam a efemeridade humana sem ser, no entanto, efêmero, o Deus de Kazantzakis se torna merecedor da piedade de suas criaturas, em uma inversão radical da premissa da transcendência. Um dos argumentos que distingue o trabalho do escritor grego de seus antecessores é, justamente, sugerir que os homens existiriam independente de adorar a Deus. O criador, por outro lado, mostrar-se-ia mais frágil, porque teria sua existência atrelada à fé de suas criaturas, visto que encontraria nelas a fonte do seu poder. Assim, Deus se mostraria tanto quanto ou mais vulnerável que sua criação: “Pois só

³⁴Em *Fico besta quando me entendem*, Hilda Hilst declara, em uma entrevista, sobre a mudança para a Casa do Sol: “Quando li esse livro, Carta a El Greco, resolvi mudar para cá. Resolvi mudar minha vida. Eu tinha uma casa gostosíssima em São Paulo (...). Aí, li o livro e mudei minha vida” (Diniz, 2013, p. 197). Afirmou também: “Esse livro me deixou assim absolutamente perturbada (...), o que ele tem a dizer é tão importante que eu preferi, então, sair de lá para começar a aprender outra vez as coisas, e vim morar aqui. E aqui foi um começo de bastante solidão. Eu tinha uma vida bastante agitada e aqui fiquei numa vida mais concentrada, mais dentro de mim” (Diniz, 2013, p. 78).

³⁵Foi depois que leu *Relatório ao Greco*, em edição francesa, que Hilda Hilst decidiu se mudar para uma chácara em Campinas, que passou a ser conhecida como Casa do Sol, a fim de escrever. Lá, ela produziu grossa parte de sua obra.

tem uma esperança que era Ele, e Lhe diz: Esse exático que cria todas as coisas após havê-las usufruído, esse exático é meu filho” (Kazantzakis, 1959, p. 79).

Ou seja, na lógica de Kazantzakis Deus teria em comum com os homens a busca pela salvação, que só alcançaria por intermédio destes. A humanidade, por sua vez, encontraria a possibilidade de uma existência que independe da sacralidade, mas em um mundo puramente profano, e estaria barrada, portanto, para a graça divina, visto que somente se Deus fosse salvo ela poderia se salvar. Dessa forma, sagrado e profano se associam necessariamente - e essencialmente -, indicando que o homem é um ser de fé, mas que essa prescinde da perfeição absoluta, cuja expressão máxima coincidiria com a figura do Deus do cristianismo.

É interessante pontuar que, na concepção de Kazantzakis, Deus é, além de pai do homem, filho deste. O escritor parte da premissa que ele (Deus) precisa dos homens na mesma medida que estes precisam da divindade, indicando que a relação entre criador e criatura seria de natureza complementar, não muito diferente do amálgama entre sagrado e o profano que tivemos a chance de observar no paganismo sobre o qual Bataille se debruça em *O erotismo*.

No livro *Acese: Os salvadores de Deus (1959)*, Kazantzakis demonstra admiração por esse Deus controverso. Ao escrever: “Meu Deus não é só bondade: Ele é duro, sua justiça é selvagem, sem misericórdia; Ele só escolhe o melhor. Não tem pelos homens e animais, pelas virtudes e pelas ideias, nenhuma espécie de clemência. Ele as ama por um instante, e as esmaga para sempre, e passa” (1959, p. 86), ele indica que um Deus reativo seria mais digno de culto do que uma divindade unilateral, puramente positiva. Seria a intensidade desmesurada de um criador imperfeito e passional que o aproximaria dos humanos e o tornaria irrecusável para esses. A imperfeição da divindade de Kazantzakis consistiria, portanto, não em fraqueza, mas em força. Ora, não é justamente a um Deus demasiadamente humano, demasiadamente falho, que Hilst dedica sua escrita?

No texto, Deus³⁶ repetidas vezes, roga que Kadosh o esqueça³⁷. Essa versão da divindade, enfraquecida e incapaz de presentear o personagem com o pertencimento que este busca, revela um sagrado falho, ou vazio, em oposição aos momentos da narrativa em que o Cara Cavada de Hilst se faz forte e fulguroso, e é descrito na potencialidade de uma presença dantesca, verdadeiramente tétrica, que oprime e maravilha, fascina e horroriza, como indicou Rudolf Otto em *O sagrado* e como sustentou Nikos Kazantzakis em *Acese: Os salvadores de Deus*. Encontramo-nos, assim, diante de uma divindade que deveria, para ouvir a própria voz, silenciar as vozes da humanidade.

Por não ter salvo a si, o criador não poderia salvar aos homens, indicando que Deus seria acometido de um desamparo símio ao de suas criaturas. Este capítulo nos ajudou a compreender, enfim, que, ao nos aproximarmos do Cara Cavada de *Kadosh*, deparamo-nos com um pai-criança, que carece, ele mesmo, de um genitor e cai, portanto, em orfandade.

No primeiro capítulo de nosso trabalho, convidamos a falar o conceito de numinoso cunhado por Rudolf Otto. Referenciado em Kadosh por meio do uso da expressão *mysterium tremendum* (Hilst, 2018, p.212), o trabalho de Otto se mostrou uma ferramenta interessante na tentativa de compreender como seria possível que a relação do personagem de Hilst com o criador fosse atravessada tanto por sentimentos de alegria, graça e devoção, quanto pelo terror que esse Deus ambivalente desperta. Ao partir do princípio de total separabilidade entre criador e criatura, Otto corrobora com a hipótese que o personagem de Hilst estaria condicionado a viver uma cisão ou separação capaz de submetê-lo a um isolamento intimamente relacionado à condição de santidade, que se exprime na busca pela integração com Deus.

Iremos voltar a essa possibilidade em um momento posterior da nossa investigação, mas, antes, devemos nos lançar a mergulhos mais fundos na arqueologia do sagrado, porque

³⁶ A nossa leitura indica que a voz da fala destacada seria a de Deus. Isso não aponta, porém, para uma compreensão incompleta ou reducionista que Deus teria, de fato, falado com Kadosh na narrativa. Pelo contrário, visto que os momentos em que Deus pede à Kadosh que o esqueça dizem mais respeito à ideia ou à impressão que a autora transmite a respeito dessa divindade do que a uma resposta literal supostamente dirigida ao personagem. Faz mais sentido, inclusive, assumir que Kadosh nunca obteve contato com criador, visto que a experiência do sagrado, equivalente à graça divina dos católicos, remete, na verdade, a uma busca que assumimos como frustrada de antemão, fundada em uma impossibilidade.

³⁷ Podemos acrescentar, ainda, que não é propriamente a Deus que Kadosh se dirige, mas ao lugar ocupado pela ideia ou pelo construto de um criador responsável pelo destino da humanidade. Esta remeteria à promessa de pertencimento e amparo em um mundo cada vez mais complexo, composto por instituições fragmentadas nas quais o indivíduo tem dificuldade de se inserir e se significar.

nenhum estudo sobre *Kadosh* estará completo sem que a alteridade impenetrável a quem Hilst chama de Deus seja submetida a uma análise minuciosa.

O caminho que traçamos até este ponto - decisivo, adianto - nos força a reconhecer a segregação entre sagrado e profano como a superação do paganismo, visto que o que este tinha por impuro era formalmente reconhecido como sagrado (Bataille, 2013, p. 147). Ao rechaçar do formalismo religioso as práticas impuras, o cristianismo acabaria por torná-las profanas, e definiria para o mundo sagrado novos limites. Neste, a impureza e a mácula estariam excluídas, indicando, também, o papel central da culpa no jogo cristão, que se apresentaria como um dos alicerces fundamentais de manutenção das políticas da fé. Nada restou do mundo pagão no cristianismo que fizesse alusão ao papel fundamental da transgressão - igualada, nessa lógica, ao pecado -, sem a qual, como já observamos, o sagrado não seria possível.

O movimento de supressão do profano pelo sagrado é perfeitamente ilustrado pela versão cristã do mito de Lúcifer. De acordo com Marie-Therese Quinson no Dicionário cultural do cristianismo (1999), ao passo que, na mitologia clássica, Lúcifer é o nome hebraico do planeta Vênus³⁸ e significa, em latim, "o que leva a luz"³⁹, ele passa a ser associado pela igreja católica e pela literatura popular - a partir da aparição no capítulo 14 do *Livro de Isaiah* - com a palavra (também em hebraico) *helel*, que deriva do verbo "lamentar", fundando a versão católica do mito na qual Lúcifer se torna satan ou o diabo, que representaria a negação não apenas da santidade, mas da sacralidade (p.186).

A demonização da Vênus dos hebreus (Lúcifer) teria decorrido do fato que, de acordo com São Jerônimo, o satan dos católicos teria sido o principal anjo caído da graça divina. Transgressor, são tiradas dele as asas. Ele é cassado do paraíso, perde o seu brilho e passa a representar insubmissão e revolta. Assim se instaura uma ordem paralela à divina que, paradoxalmente, perde o lugar junto à continuidade que ela mesma funda.

Convém, por hora, resgatar o trecho de *Kadosh* que narra a cena do sacrifício, na qual o protagonista assume um papel de notável importância no ritual, ocupando uma posição de liderança com poderes de mando e desmando. Para compreender o fragmento seguinte - separado apenas por algumas páginas da cena sacrificial - em todo seu potencial interpretativo,

³⁸ De acordo com o *King James Bible-based Strong's Concordance*, a palavra hebraica original significa "um brilhante, portador da luz".

³⁹ Na tradução de Figueiredo verte Isaías 14:12: "Como caíste do céu, ó Lúcifer, tu que ao ponto do dia parecias tão brilhante?".

mostra-se necessário lembrar do que disse Alcir Pécora (2005, p.5) quando comparou a escrita de Hilst com uma possessão na qual o narrador, como que possuído por um festival de consciências, mostrar-se-ia incapaz de sustentar a coerência no que diz respeito aos acontecimentos que compõem a narrativa: “O narrador, fazendo às vezes o cavalo, é sucessivamente montado por entes pouco definidos, imediatamente aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício da escrita”. Na passagem seguinte, nota-se que Kadosh não é mais aquele que celebra rituais e que decide sobre a vida e a morte dos homens. Ele se encontra marginalizado, destituído de seu lugar no esquema social, como o trecho seguinte revela:

O som sempre rugido da garganta, as mãos sempre fechadas, se pedes com brandura no meio da noite que te indiquem o caminho roubam-te tudo, te assaltam, e se não pedes te perseguem, se ficas parado te empurram mais para a frente, pensas que vais a caminho da água que todos vão, que mais adiante refrescarás pelo menos os pés e ali não há nada, apenas se comprimem um instante, bocejam, grunhem, olham ao redor, depois saem em disparada. Andei no meio desses loucos, fiz um manto dos retalhos que me deram, alguns livros debaixo dos braços, e se via alguém mais louco do que os outros, mais aflito, abria um dos livros ao acaso, depois deixava o vento virar as folhas e aguardava. O vento parou, eis o recado para o outro: sê fiel a ti mesmo e um dia serás livre. Prendem-me. Uma série de perguntas: qual é teu nome? Kadosh. Ka o quê? Kadosh. Kadosh de quê? Isso já é bem difícil. Digo: sempre fui só Kadosh. Profissão? Não tenho não senhor, só procuro e penso. Procura e pensa o quê? Procuo uma maneira sábia de me pensar. Fora com ele, é louco, não é da nossa alçada, que se afaste da cidade, que não importune os cidadãos. Sou quase sempre esse, matéria de vileza e confusão para os outros, para os Teus olhos um nada que te persegue, um nada que se agarra às suas babas, como é difícil te perseguir, nem o rastro, nem a estria brilhante (aquela que os caracóis deixam depois da chuva) eu vejo (Hilst, 2018, p.189)

A sociedade é descrita por Kadosh como uma associação de loucos unidos por impulsos de mesquinhez e agressividade, como indica o trecho: “se pedes com brandura no meio da noite que te indiquem o caminho roubam-te tudo, te assaltam, e se não pedes te perseguem” (Hilst, p.189). Nela, o personagem se igualaria a um indigente submetido à desumanização. O isolamento de Kadosh em uma sociedade descrita como composta por “loucos” (p.189) o leva a vagar pelas ruas com livros embaixo dos braços e um manto feito de retalhos (Idem) em busca de contato com o criador, em uma imagem que remete ao messianismo. O protagonista-narrador é preso (“Prendem-me. Uma série de perguntas: qual é teu nome? Kadosh. Ka o quê? Kadosh. Kadosh de quê? Isso já é bem difícil.” [Idem]) e expulso da cidade porque, no entendimento daqueles que o repreendem, alguém cuja profissão é "procurar e pensar" (Idem) só poderia ser

louco. "Matéria de vileza e confusão" (Idem), como descreve a si mesmo, Kadosh se volta ao interlocutor mudo a quem persegue e confessa a dificuldade de buscar uma divindade que se move sem deixar rastros: "como é difícil te perseguir, nem o rastro, nem a estria brilhante" (Idem). Assim como foi rejeitado pelos homens devido ao estranhamento e, até, ao desconforto que a sua busca por sacralidade provoca em meio a um mundo absorvido por questões imediatas, a voz narradora se entrega ao desamparo de ser ver como um "nada" diante da presença de Deus.

Aquele que "sempre foi só Kadosh" (Hilst, p.189) recusa, assim, o *status* de santo (exprimido por uma suposta proximidade com o divino reconhecida pelos homens) e reaparece em uma situação de marginalização e desamparo, sem lugar entre aqueles que o celebravam como o emissário de Deus. Destituído de sobrenome e profissão, Kadosh não consegue se situar dentro da ordem simbólica - exterior e anterior a ele - e se torna ninguém, ou seja, um sujeito sem laços ou passado cuja presença, ruidosa, mesmo na mudez, destoia é sentida como uma injúria. Na cena, o protagonista finalmente se depara com a ruína de ter buscado um Deus que o rejeita, ao mesmo tempo que assume que estar com os homens que "se comprimem um instante, bocejam, grunhem, olham ao redor, depois saem em disparada" (2018, p.189) não é uma opção. Deparamo-nos, novamente, com a clivagem indicada na etimologia da palavra Kadosh, que seria, justamente, a sina do santo.

É preciso reconhecer que, mais uma vez, colocamo-nos diante do conflito inaugurador de *Kadosh*: a derrelição tributária da impossibilidade tanto de estar com Deus quanto com os homens. A intensidade do estado da busca da experiência do divino condena o protagonista à solidão e o torna um estranho à ordem do dia.

Kadosh homem-mulher, roubaram a tua alma, tiraram-na dos varais, deram-lhe um corpo, Kadosh homem-mulher-cadela, maldito, sempre que a tua cabeça vazia imaginar a posse de ti mesmo, mil estarão atrás de ti, mil lobos te invadindo, mil estrias de esperma sangue sobre a coxa o ventre a cabeça, apenas o teu coração continua batendo rosado gordo, apenas o que nomeaste Sentimento continua vivo, e sentes sentes, continuarás por toda eternidade sentindo, maldito Kadosh vou escrever com fogo sobre a tua cabeça que deves apenas sentir e jamais perguntar por que sentes, que se tivesses feito essa coisa singela, essa de te deitares tranquilamente sobre aquela de veias pequeninas, DEITAVAS-TE Kadosh, metias furiosamente, e o que é mais importante: ME ESQUECIAS (Hilst, 2018, p.186).

No trecho acima, Kadosh simula a voz de um Deus que o condena a “sentir” por toda eternidade e a viver com "mil atrás de ti, mil lobos te invadindo" (2018, p.186). A ira dessa divindade seria consequência da insubmissão de Kadosh, que "deves apenas sentir e jamais perguntar por que sente[s]". Na ânsia pelo esquecimento, Deus, atormentado pela busca de Kadosh, roga que ele se deite com uma mulher e, assim, encontre no erotismo uma maneira de se desvincular da busca pelo sagrado. Contaminada por uma obscuridade decorrente da reflexão aprofundada, esta procura (por Deus) estaria fadada ao fracasso, e em tudo iria divergir da concepção de graça da doutrina da igreja católica, compreendida como um "socorro gratuito que Deus nos dá" para sermos "capazes de agir por amor d’Ele", como define João Paulo II⁴⁰. Ora, assim como Rudolf Otto, não seria justamente como uma experiência marcada por espanto e obscuridade que Vilém Flusser compreende a graça divina, em *Da religiosidade: A literatura e o senso de realidade?*

No capítulo anterior também concluímos que o protagonista do conto é frustrado em suas tentativas de se comunicar com Deus, e que esse silêncio faz falar uma série de questões que ameaçam tanto o papel do criador quanto o do personagem no universo simbólico que os rodeia. Assim é inaugurado um monólogo que se deseja diálogo e que fomenta, em uma súplica provocativa, o conflito entre o "alto e o baixo".

Porque EU digo que deve ser assim para o homem: EU não devo estar na cabeça dos homens. Eu não devo ser chamado pelos homens. Escuta bem, Kadosh, queres interferir no meu destino? Há milênios procuro 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, se eu mesmo me procuro? (Hilst, 2002, p. 48).

A partir do trecho acima, entendemos que a voz narrativa atribui ao criador uma voz autoritária que ele identifica com a daquele a quem ele persegue. Em vez de responder à súplica de Kadosh com palavras de ordem, que apaziguem suas inquietações e o assegurem do propósito de sua existência, a possibilidade de Deus criada pelo personagem roga aos homens que parem de chamar por ele, e assume em sua fala um desespero parecido com aquele que invade Kadosh. Esse Deus convocado pelo personagem revela, também, que se deseja inteiramente esquecido por suas criaturas, porque, a cada vez que elas rogam pelo aproximar do seu sopro, ele se enfraquece, como podemos concluir pela seguinte frase, atribuída à Deus -

⁴⁰ PAULO II, J. O. Ã. O. "Catecismo da Igreja católica." São Paulo: Edições Loyola (2000).

ou, mais precisamente, à maneira que Kadosh simula a voz do criador no conto -: "cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça" (2002, p.48).

Nossa análise de *Kadosh* também pode se beneficiar de um breve retorno à Nietzsche. Em *O Anticristo* (1895) - célebre e ácida crítica ao cristianismo - o filósofo contesta a benevolência infinda atribuída ao Deus cristão e se alinha à possibilidade de sacralidade sustentada por Hilst e Kazantzakis ao defender que a metamorfose de uma divindade assertiva e autoritária em uma meramente boa representa uma castração antinatural que resultaria no enfraquecimento das práticas de fé. O raciocínio do filósofo alemão se baseia na premissa que, para não ser destituído, um Deus deve ser necessário aos homens - ou seja, uma divindade que eles não possam simplesmente descartar, noção construída em torno de um senso de utilitarismo do qual nenhuma das construções humanas estaria dispensada, nem mesmo a potência simbólica do sagrado.

Um povo orgulhoso precisa de um deus, para oferecer sacrifícios... Religião, dentro de tais pressupostos, é uma forma de gratidão. É-se grato por si mesmo: para isso se precisa de um deus. - Um tal deus tem que poder ser útil e pernicioso, tem de poder ser amigo e inimigo - é admirado no bom como no ruim. A castração antinatural de um deus em um deus meramente do bem seria aqui totalmente indesejável. Tem-se tanta necessidade do deus mau quanto do bom; aliás, não é precisamente à tolerância, à amizade aos humanos, que se deve a própria existência... De que serviria um deus que não conhecesse ira, vingança, inveja, escárnio, ardil, violência? que talvez nem sequer tivesse conhecimento das deliciosas ardeurs da vitória e do aniquilamento? Um tal deus ninguém entenderia: para que se haveria de tê-lo? (Nietzsche, 1997, p. 29-30).

Com a provocadora frase "O 'Evangelho' morreu na cruz" (Nietzsche, 1980, vol. 6. p. 211)⁴¹, o autor de *O anticristo* indica, por meio de uma refinada hermenêutica, que uma investigação filológica das relações entre texto e interpretação aponta que o único cristão a andar sobre a terra teria sido Jesus de Nazaré. A afirmação radical - e marcada pela controvérsia - é devida ao fato que Nietzsche defende que o cristianismo histórico, como o conhecemos, é tributário de uma interpretação errônea do Evangelho e não passaria de um mal entendido que se perpetuou durante milênios a serviço de interesses particulares e se mostrou capaz de

⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**. Tradução de Artur Mourão. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_o_anticristo.pdf> Acesso em: 19 de março de 2019.

sustentar, por meio das políticas da fé, mecanismos de dominação transversal, que ultrapassam a esfera religiosa e se imiscuem em todas as práticas de uma sociedade.

Nietzsche estabelece, assim, uma oposição entre *Christenthum* (que corresponde ao cristianismo histórico) e *Christlichkeit*, *Christ-sein* (respectivamente, cristianicidade e ser-cristão). O primeiro diz respeito à religiosidade da fé e seria responsável pela redução do ser-cristão a dogmas que afirmam e fundam a crença eclesiástica. O cristianismo histórico representaria, desse modo, a negação da cristianicidade. Ele encontraria sua origem não nos ensinamentos de Jesus, mas em uma leitura do Evangelho que instaura uma causalidade espiritual considerada por Nietzsche falsa e que não passaria de uma "fenomenalidade da consciência":

Reduzir o Ser-cristão, a Cristianicidade a um ter-por-verdadeiro, a uma mera fenomenalidade da consciência, significa negar a Cristianidade. De fato não houve em absoluto cristãos. O 'cristão', aquilo que há dois milênios se chama cristão, é meramente um mal entendido psicológico! (Nietzsche, 1980, p.212)

A cristianicidade (*Christlichkeit*), por sua vez, seria drasticamente distinta do cristianismo, visto que essa não se expressa por meio de estatutos ou em organizações institucionais, nem por cerimônias e rituais. Ela consiste, antes, em uma práxis, em um fazer, ou em uma forma de ser⁴². Esta forma de ser seria identificada por Nietzsche como a autêntica Boa-Nova e se apresentaria como uma condição natural de vida, e não como dádiva recebida mediante o cumprimento de preceitos e imperativos morais.

A Boa-Nova de Nietzsche corresponderia, portanto, à verdadeira vida eterna, que não é compatível com a promessa do cristianismo de erradicação da morte como fim da consciência. A eternidade seria consumada durante a própria vida, e o acesso a ela se daria por meio da entrega à intensidade de um amor que não permite subtração ou exclusão, visto que, como, para Jesus, todos são filhos de Deus, os homens se igualam aos olhos do criador. Assim, o mundo externo - profano, que prescinde da sacralidade - passa a adquirir, aos olhos do filósofo alemão, a efemeridade e nitidez de uma parábola que serve como indicativa de outra realidade. Esta seria profundamente alegórica, interior e, como não provém de artigos de fé, não admite culpa, pecado ou expiação.

⁴² Nietzsche, F. Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum. Parágrafo XXXIX. In: Nietzsche, F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA), ed. G. Colli/M. Montinari, Berlin/New York/München: de Gruyter/DTV. 1980, vol. 6. p. 211-212.

Em *O anticristo* - cujo título faz alusão àquele que seria capaz de resgatar a cristianidade - Nietzsche defende que a única maneira de determinar a série de equívocos que fundaram o corpo da doutrina cristã seria por meio de um rigoroso exame histórico dos textos, empregando-se métodos científicos para apurar a “verdade sobre o que ele (Jesus) fez, disse, sobre como ele propriamente morreu” (Id. XXIX, op. cit., p. 199).

A deturpação do Evangelho acusada por Nietzsche teria levado à fundação de uma crença que não apenas difere do cristianismo original, mas o refuta e contraria em seus princípios mais básicos. Afinal, teria sido justamente por transpor o abismo entre Deus e o homem e aproximá-los que Jesus teria sido, para o filósofo, condenado à morte. Como resume Oswaldo Giacoia Júnior em *Nietzsche e o cristianismo*⁴³: "O ‘cristão’ é aquele cuja forma de vida é pretensamente determinada pelo que se acredita, por artigos de fé, pela verdade revelada", indicando que a *Christlichkeit* se identificaria como uma condição natural de vida, e não como doutrina.

O anticristo visa, assim, resgatar a cristianidade de um mundo que a perdeu no momento em que morreu o seu primeiro e último cristão. Ambiciosa, a proposta de Nietzsche é nada menos que restaurar a autenticidade da práxis por meio de uma leitura minuciosa do Evangelho. Este texto, diga-se de passagem é, para o filósofo, um gênero literário e deve ser analisado como tal. Nietzsche chega a comparar o Evangelho com a leitura de relatos agiográficos, e afirma que o próprio texto forneceria o palimpsesto para não apenas determinar o tipo psicológico de Jesus - lembrando que não interessa para Nietzsche a verdade histórica, mas a "constituição do tipo psicológico do Redentor" (1980, vol. 6. p. 211) -, assim como reparar as mutilações que o desfiguram.

O Cristianismo é em todo instante ainda possível... Ele não está ligado a nenhum dogma insolente que se enfeitou com seu nome, não necessita da doutrina de um Deus pessoal, nem da culpa, nem da imortalidade, nem da redenção, nem da fé, ele simplesmente não tem necessidade de qualquer metafísica, menos ainda do ascetismo, menos ainda de uma ‘ciência natural’ cristã. Quem diz hoje: ‘Eu não quero ser soldado’, ‘eu não me preocupo com tribunais’, ‘os serviços, a polícia, não são exigidos por mim’, esse seria um cristão... justamente aquilo que é, em sentido eclesiástico, o cristão, é o anticristão.⁴⁴

⁴³ GIACOIA, Oswaldo. Nietzsche e o cristianismo. Disponível em:

<<https://revistacult.uol.com.br/home/nietzsche-e-o-cristianismo/>> Acesso em: 20 de março de 2019.

⁴⁴ Nietzsche, F. Nachgelassene Fragmente. In: KSA.Vol. 13, fragmento nr. 11 [365]. p. 161s.

Esse cristão original, ou verdadeiro - que se revela, em *O anticristo*, justamente, o anticristão - encontraria na liberdade de se desvincular das instituições e de agir independente dos ditames da moral o cerne de uma vivência interior que corresponderia à proximidade de Deus - ou à graça divina -, proximidade essa que o cristianismo histórico busca por meio do cumprimento de dogmas, mandamentos e axiomas que corresponderiam à palavra do redentor a respeito da vontade de Deus.

Assim como *O anticristo* de Nietzsche foi considerado uma crítica ao cristianismo, *Kadosh* compartilha da atmosfera de insubmissão que levou o filósofo alemão a afirmar que o Evangelho morreu na cruz. Averso à moral dos homens com os quais convive, desvinculado das instituições que o cercam e profanador da figura contraditória do Deus herdado pela tradição, podemos sugerir que, mais do que se aproxima do Jesus do cristianismo histórico, enquanto doutrina religiosa, o protagonista do conto de Hilst goza de afinidades com o anticristo de Nietzsche.

Em mais de uma passagem do livro, *Kadosh* se encontra diante de rituais - como o já examinado sacrifício dos mil- que não o aproximam do tão desejado Cara Cavada, mas evidenciam o seu abandono pela ordem superior e acusam o ridículo de tradições por serem incapazes de endereçar a sua fome pelo sagrado. O trecho citado logo abaixo exprime apego às tradições por parte de *Kadosh*, visto que o personagem-narrador procura na simbologia cristã do culto ao divino - representada pelos círios, assim como pelo pano de "alvura singular" e as velas - uma maneira de se aproximar do Cão de Pedra.

E sobretudo, Excelência, o pânico de cada dia, os nós se fechando diante de mim, o estupor me tomando, olha aqui, Cão de Pedra, abri dois mil livros, a ponta do dedo descarnava, folha por folha, minúcias de arrepiar, uma: veste-te de branco, ajoelha-te sobre um pano de alvura singular, acende os círios, vê, para conseguir tudo isso dia de casa em casa, pedia pano, círios, e primeiro um cão me trincava os joelhos, depois a dona da casa guinchava lá de dentro: quê? quê? que pano? que círio? Difícil explicar, ia dizendo aos borbotões que essas coisas senhora são para fazer uma limpeza na minha alma devo começar por aí não sei se a senhora entende mas o branco é demais importante para começar as orações e acendendo as velas fica visível para a Excelência que sou eu mesmo que me acendo, matéria de amor etc etc. A maioria revirava os olhos, torcia a boca, umas coçavam os cotovelos, a cintura, diziam: homem, se queres comida eu entendo, mas não tenho, o resto é confusão, despachate. Às vezes me davam panos pretos, ou alaranjados, ou com listas ou vermelhos com florzinhas, Excelência, e como último recurso para conseguir os círios eu entrava numa loja aos solavancos, o olho girassol e gritava: duas velas por favor, a mãe

agoniza, em nome do vosso nosso Deus duas velas para as duas mãos de mamãe.
(Hilst, 2018, p.188)

A cena narrada inaugura a possibilidade que o contato com Deus se daria por meio de uma obediência dócil, acrítica e submissa, adequada, portanto, à ideia da vivência da fé como religiosidade. Kadosh, porém, logo se depara com uma série de impedimentos que o levam a questionar o papel do culto a Deus como escada para a transcendência. Os dois mil livros que o protagonista abre não fazem mais do que ferir as pontas dos seus dedos, e não erradicam a condição descrita como "pânico de cada dia, os nós se fechando diante de mim, o estupor me tomando" (Hilst, 2018, p.188).

Frustrado na tentativa aplacar a angústia com os ensinamentos das escrituras, Kadosh decide se vestir de branco, ajoelhar-se sobre um pano de alvura singular (em alusão ao papel central da penitência na mitologia cristã) e acender círios, em uma abordagem de aproximação menos intelectual e mais corpórea de Deus. Para tanto ele compreende, porém, que deve bater de porta em porta a fim de conseguir as indumentárias requeridas para o culto ao sagrado.

Esse consiste em um momento desolador para o personagem, que se entende incompreendido na fome por transcendência. No contato com os outros, Kadosh se vê diante de um mundo completamente absorvido pela ordem do dia, mergulhado no imediatismo das preocupações cotidianas e esquecido da força dos símbolos religiosos. A passagem indica nostalgia em relação a um passado no qual o saber divino se sobrepunha aos outros, marca de um mundo menos complexo, mais acessível, no qual o cumprimento dos mandamentos e das tradições era validado como a única via de aproximação com Deus e como possibilidade de vivência do sagrado.

Em *A eficácia simbólica*, Claude Lévi-Strauss endereça o desamparo do homem moderno diante das práticas de fé ao constatar a importância do ritual e dos mitos para a delimitação de narrativas capazes de significar questões demasiado abstratas ou irresolúveis, como a origem da vida e a condição finita do homem. O antropólogo aponta que, na civilização mecânica - como Lévi-Strauss se refere à dita modernidade - o tempo mítico, ou dos rituais, teria perdido o seu lugar nas práticas sociais.

É por meio da análise de um ritual xamanístico praticado por índios panamenhos que Lévi-Strauss mescla conceitos do trabalho realizado por Ferdinand de Saussure na linguística estrutural (sobre a qual nos dedicaremos no próximo capítulo) à obra de Marcel Mauss, que se

esforçou para estabelecer o estatuto da magia e do sistema das trocas a partir de noções da linguagem e, assim, alterou de forma definitiva o tom das investigações etnológicas no campo.

Em *A eficácia simbólica*, o antropólogo sugere que o mito teria a função de fornecer um enredo coerente para experiências que se encontram aquém da significação. Essa seria a raiz do pensamento mágico, que difere da explicação científica no sentido em que a segunda liga, necessariamente, o acontecimento a uma causa exterior, enquanto a primeira opera de maneira a organizar e integrar elementos caóticos ou dissociados dentro de um sistema coerente que seja, também, capaz de incorporar traços de uma herança simbólica compartilhada por todos, portanto, comum e familiar.

A análise de rituais xamanísticos leva o autor de *A eficácia simbólica* a concluir que a cura xamânica seria oriunda da capacidade da narrativa mítica de articular o que de outro modo se encontrava desarticulado e expressar verbalmente questões vividas de maneira fisiológica para as quais até então não existia uma significação possível. Dessa forma, a cura corresponderia a: “tornar pensável uma situação dada inicialmente em termos afetivos e aceitável, para o espírito, as dores que o corpo se recusa a tolerar” (Lévi-Strauss, 1949, p. 228). Assim, o antropólogo acusa que a técnica narrativa estabeleceria a homologia entre corpo e psiquismo ao expressar em forma de linguagem uma experiência que, reconstituída, mostrar-se-ia capaz de transformar o inaceitável em tolerável.

A eficácia do simbólico é, portanto, aferida por Lévi-Strauss por meio do estudo do mito como uma forma de narrativa a que se submete ao que antes era vivido de maneira desordenada. A suposta capacidade da narrativa mítica de conduzir um indivíduo ou uma coletividade à cura se definiria, antes que por uma causalidade hermética, por meio das leis estruturais que transformam em discurso aquilo que se encontrava desordenado e entregue ao puro arbítrio.

Ao incorporar um método de investigação que caracterizou o projeto estruturalista e contribuiu para o campo da linguística, o trabalho de Lévi-Strauss em *A eficácia simbólica* se mostrou indispensável para o desenvolvimento da psicanálise. Em *A ciência e a verdade*, Jacques Lacan, ao mesmo tempo que reconhece a atualidade da leitura de Lévi-Strauss e a inovação de suas propostas, acusa a antropologia estrutural de operar por meio de uma redução formalista que privilegiaria as relações travadas dentro de um determinado meio em detrimento ao estudo do sujeito como o lugar onde a estrutura da linguagem opera: "ao reduzir o inconsciente a leis formais, Lévi-Strauss procede conforme a exigência do método científico e, para isso, tem de rechaçar o que é relativo ao sujeito" (Lacan, 1965, p. 871).

O registro inconsciente - que é, para a psicanálise, a via de acesso para o sujeito - foi fruto de muitas considerações por parte de Lévi-Strauss. Ao mesmo tempo que é compreendido como uma função transubjetiva - ou seja, que se define e se desenvolve na relação entre sujeitos - o inconsciente também é, para o antropólogo, o léxico individual em que cada um de nós acumula e organiza o vocabulário de uma história pessoal. Ele adianta, porém, que se trata de um "vocabulário só adquire significação para nós próprios e para outros à medida que o inconsciente o organiza segundo suas leis, e faz dele, assim, um discurso" (Lévi-Strauss, p.235). Esse inconsciente que se estabelece enquanto estrutura e se organiza como discurso encontra paralelo com as narrativas míticas cuja função é articular experiências à margem de articulação para que elas possam se integrar a um escopo simbólico pré existente e encaminhar o sujeito a um estado identificado pelo antropólogo como a cura, que corresponderia, longe de um proselitismo dogmático, ao fim do mal-estar ou da inquietação tributária da atividade de nomear o desconhecido (Lévi-Strauss, 1949, p. 184).

Em *O Tempo e o cão*, a psicanalista Maria Rita Kehl sugere que, à maneira do inconsciente psicanalítico, o mito nas curas xamânicas opera no sentido de capturar um tempo perdido. Esse tempo seria instituído como uma hiância, porque para ele falta escopo simbólico, ou seja, uma narrativa que o organize e delimite. No livro, Kehl promove um ensaio aprofundado sobre as particularidades dos fenômenos de depressão clínica observados na sociedade pós-moderna e frisa a existência de transformação nos tempos sociais concomitantes às mudanças políticas e econômicas que marcaram o advento do capitalismo.

Existe, para a psicanalista, o tempo das sociedades míticas e o tempo das civilizações mecânicas. O advento da modernidade - caracterizado pela mobilidade social e pela crescente liberdade nas escolhas individuais - haveria inaugurado um movimento no qual os mitos progressivamente abandonaram o status de tradição coletiva e se transformaram em tesouro individual. Nesse cenário, a preservação de uma vivência temporal que se aproxima daquela instituída nas sociedades míticas dependeria exclusivamente do desejo do indivíduo de resgatar rituais e narrativas mágicas em um mundo no qual o saber científico prescindia delas para se estabelecer como verdade.

Podemos identificar o desejo de restaurar um tempo ou uma ordem perdida ao qual alude Maria Rita Kehl no trecho de *Kadosh* no qual o personagem, diante do "pânico de cada dia" (Hilst, 2018, p.188) procura nos livros religiosos uma narrativa capaz de articular o mal-estar

que o toma. A busca de um tempo perdido - tempo da sacralidade - leva o protagonista a empreender um mergulho a tradições que resgatam a simbologia religiosa.

Notamos, ainda, que, na tentativa de explicar que "para começar as orações e acendendo as velas fica visível para a Excelência que sou eu mesmo que me acendo" (Hilst, 2018, p.188), o protagonista se depara com o escárnio ao qual a marginalização - sina de um homem deslocado de seu tempo e das práticas sociais celebradas nele - o submete. Ao mendigar indumentárias de culto que corresponde à promessa cristã de transcendência, Kadosh demonstra ao leitor mais uma vez que não pertence ao reino dos homens - pois estes não compreendem o que mais poderia um homem na condição de miséria querer além de água, comida e abrigo - tampouco ao reino de Deus.

gosto muito daquele e seus doze discípulos, gosto muito, ele também te suplicava: afasta de mim esse cálice. Suou sangue, Cara Cavada, era homem sem mácula, e te buscou mais limpo que qualquer outro, apenas uma vez te interrogou mas nem por um instante foi Kadosh, foi amora madura pronta para o teu desjejum, quanto ganhaste devorando o homem-luz, que olho teu se fez mais flamejante? Não sei não se o homem-luz não levantou o punho para o alto naqueles quarenta dias no meio de chacais, hienas, lobos, ele mesmo homem-luz entranhado de ti e ao mesmo tempo guloso, não sei se te deglutiou mansamente esperando o trabalho da víscera, dulcíssimo cordeiro, a cabeça pronta para o teu assado, ah, não creio, Cara Cavada, que te foi tão fácil transformá-lo em amora polpuda e pontilhada (Hilst, 2018, p.212)

O "homem sem mácula" ou "homem-luz" a que se refere Kadosh encontra correspondência com a figura de Jesus Cristo, que - como o trecho indica - em um episódio relatado nos evangelhos sinóticos (Mateus 4:1-11, Marcos 1:12,13 e Lucas 4:1-13) conhecido como Tentação de Cristo, jejuou por quarenta dias e noites no deserto da Judéia após ter sido batizado por João Batista. "Aquele e seus doze discípulos" - como Kadosh se refere a Jesus - teria sido devorado por Deus como "dulcíssimo cordeiro", ou uma "amora polpuda e pontilhada", indicando crítica à postura supostamente dócil e complacente adotada pelo filho de Deus em relação às contradições e arbitrariedades que o pai celestial assume no conto de Hilst. O protagonista diz que Jesus "nem por um instante foi Kadosh, foi amora madura pronta para o teu desjejum" (Hilst, 2018, p.212), indicando que, diferente de Jesus, nesse sentido, Kadosh seria um santo ou profeta malquisto por Deus, porque carregaria a sina da insubmissão, e, por isso, seria dispensado como refeição do divino.

Em um momento posterior à cena suscitada acima, Kadosh se regozija com a possibilidade de ser escolhido por Deus para trazer “brandura” (Hilst, 2018, p.215) aos homens, cujo rosto não seria mais um “rosto enlouquecido procurando em orfandade o antigo rosto” (Idem). Esse antigo rosto a que se refere a voz narrativa corresponderia ao rosto da tradição, ou seja, de uma religiosidade histórica, que se mostra incapaz - como acusa o próprio Kadosh - de se comunicar com uma humanidade à deriva de significado e inserida em um mundo complexo, aberto à todo tipo de incidência. Quando Kadosh constata que, diferente do “Homem-Cristo” (Idem), Deus não o escolhe como “estandarte do Semeador” (Idem), e, portanto, o rejeita, o protagonista do conto descreve a si mesmo como um “corpo encarcerado no infinito” (Idem).

Kadosh, estandarte do Semeador, dando a notícia ao mundo, regozijo! regozijo! eis que se fez o reino da brandura, o rosto dos homens não será mais um rosto enlouquecido procurando em orfandade o antigo rosto, e entraria vivo no mar-morto de antes, Shiva-Kadosh gozando temperança, Shiva-Kadosh de rosto replantado, e a tua semelhança, Homem-Cristo, andaria rigoroso sobre as águas. Para isso não me escolheste, Sorverdouro, nada desse delicioso aprendizado, nada de rubro dardo sobre o coração gozoso, ó não, para Kadosh nunca esse alimento de rei, essa rosa amaciado nos teus dedos, esse bolo licoroso feito de lírio e framboesa, bolo que vai subindo, incorporando-se à matéria cinzenta, e o cinza fica rosado, e o corpo fica jungido a um cordel preciso, cordel feito daquela fibra brilhante de algodão, gosto que algema, corpo encarcerado no infinito. Para Kadosh um outro gosto hirto. (Hilst, 2018, p.215)

O período acima pode ser compreendido como uma demonstração de como se dá o sincretismo religioso em Kadosh. Não apenas a voz narrativa suscita Jesus de Nazaré por meio da expressão “Homem-Cristo” (Idem) como diz que entraria vivo no “mar-morto” (Idem), referindo-se ao lago de água alimentado pelo rio Jordão, no Oriente Médio, famoso pela ausência de vida devido à concentração de sal. Esse “Shiva-Kadosh” (Idem) citado promove a fusão entre a tradição hebraica da qual é proveniente o nome Kadosh e o deus do hinduísmo Shiva (ou Xiva) chamado de "o Destruidor", ou "o Transformador", e conhecido pela benevolência (Samuel, 1997, p.97).

Uma vez que analisamos alguns trechos selecionados do conto, podemos fazer frente à hipótese que a narrativa é marcada pela repetição, e que essa vai desde o uso recorrente de algumas expressões e frases até a reincidência das temáticas abordadas e a variação - também repetitiva - no tom ou na intensidade que o discurso do protagonista assume.

A voz que Kadosh dirige a Deus realiza um movimento cíclico, que passa por estados e revolta e insubmissão, de fascínio e devoção que se encaminham para o desamparo diante da

ordem superior e pela tentativa de rompimento com o sagrado. O divórcio de Deus, ensaiado em alguns trechos, nunca se concretiza e apenas encaminha um Kadosh cada vez mais ávido para os mesmos ímpetos de súplica, barganha infrutífera e provocações que ele dirige ao criador, sem, no entanto, obter qualquer tipo de resposta.

Deus - enquanto promessa de sentido e ancoragem meio ao caos - não se apresentaria, desse modo, como uma escolha ou até como vocação, mas como a própria condição da subjetividade. Ora, se o Criador é causa do homem, nada mais justo que ele seja - como postulam a Bíblia e a Torá - causa consciente, e não arbitrária. Logo, o homem, produto dessa consciência infinita, está condicionado a buscá-la, esperançado que, ao alcançar a fonte, alcançaria a si. Tal raciocínio, tão caro às religiões enquanto mitos (na condição de narrativas), indica que nada mais justo que, em suplência de uma falta originária, surja, em um único significante⁴⁵, a promessa de abranger a todos e situá-los dentro de um saber que se supõe infalível. Esse saber seria identificado com a palavra de Deus.

O trecho seguinte exhibe as refinadas construções poéticas de Hilda Hilst em seu potencial de aludir a uma escrita de gozo a partir dos critérios que Roland Barthes estabelece em *O prazer do texto*, como já foi apurado. O momento da narrativa destacado também revela que a união com Deus que o protagonista busca é profundamente carnal, não dispensa o erotismo e se mostra, portanto, avessa à versão cristã da graça divina.

Ai Grande Corpo Rajado, inteiro lunular no lúcido salto lúpulo desiderato (que bonito que és lúpulo desiderato) desidério desejo quero teu brilho teu pelo, fulgor sobre tuas patas, sobre sob, passas inteiro penumbra quando queres, inteiro solar se me quiseres, ando pensando por que não me carregas no teu dorso, roteiro-um só rugido fofoso, caminharemos os dois tão delicados, tão assassinos, bocarra aquosa, lambidona, língua lavada entre os nossos caninos, e vamos os dois rasgando os fragilíssimos que encontrarmos, esses montados sobre duas pernas, esses que acreditam que tu, Corpo Rajado, és um sopro do alto, que és brisa, que passeias no teu verdelongo paraíso espiando primeiro as ameixeiras, depois rememorando o coito assustado de um instante sob a macieira, coito-pecado dos dois coito-Adão Eva sim, e teu dedo em riste, coito que já sabias, que desde sempre soubeste o que seria, ai fragilíssimos esses sobre duas pernas montados (Hilst, 2018, p.200)

⁴⁵ Exploraremos a noção de significante logo adiante, mas podemos tomá-lo, por hora, como a parcela material do signo linguístico que, em sua relação com outros significantes, é capaz de compor cadeias. Estas se formariam por meio de ligações associativas e combinatórias capazes de expressar, de acordo com Jacques Lacan, a atividade inconsciente do desejo, além dos desenhos e tramas do tecido psíquico do sujeito falante.

Ao fazer frente ao "verdelongo paraíso" (Idem), a fala de Kadosh se refere à passagem bíblica que narra a expulsão de Adão e Eva da graça divina devido à transgressão do interdito que erige a maçã como símbolo de uma atividade erótica proibida por Deus. O protagonista do conto descreve "esses montados sobre duas pernas" (Idem) como "fragilíssimos" (Idem), em indicação de vulnerabilidade da raça humana, e acusa o engodo do mito de um Deus que não teria previsto a transgressão de Adão e Eva. A possibilidade examinada no primeiro capítulo do nosso trabalho - de o texto de *Kadosh* se reportar a um criador que, assemelhado à Javé, mostra-se capaz de fúria infinita, e, pérfido, arma arapucas para devorar os "fragilíssimos" - encontra, desta forma, sustentação na passagem destacada.

No delírio do personagem, ele e o Corpo Rajado, fundidos em uma simbiose homem-Deus, devoram a humanidade e, assim, fortalecem um ao outro: "os homens são muitos mas a carne de todos não nos basta, nada que nos estufe a barriga, é preciso devorar milhares para que um dia percebas, GRANDE CORPO RAJADO, que a tua garra apenas dois milímetros mais navalha, que a tua língua um quase nada mais crua e mais sedenta" (Hilst, 2018, p.200).

A melancolia de uma súplica suspirosa é inserida em um discurso até então imponente e triunfante por meio da frase (Hilst, 2018, p.200): "Lamúria do que não se vê, mas eu sim te vejo, Tríplice-Acrobata, eu sim te vejo, Lúteo-Rajado, e enquanto espreitas para o salto perfeito eu ando no teu rastro, piso sobre o teu passeio, incendeio-me, às vezes sei que me sabes e me procura exibindo as presas...", indicando que a ideia de rejeição por Deus presentificada pela não correspondência da fome que o personagem nutre pelo criador se mostra não apenas dolorosa, mas verdadeiramente insuportável para Kadosh.

Concordamos, há muito, que a procura por uma voz que seja capaz de silenciar todas as vozes da humanidade funciona como uma constante na narrativa e corresponde à força propulsora do texto. Vale pontuar que a espera de Kadosh por um Deus que nunca se entrega e que se recusa a tomá-lo como a um amante também é expressa na frase: "Pacto que há de vir" (Hilst, 2018, p.177), que inaugura o conto, indicando que o personagem, já no primeiro contato do leitor com o texto, exprime que a busca pela presença de Deus é medular na narrativa. Busca essa que se dá, como já observamos, mas vale lembrar, com uma devoção comparável com a que o eu-lírico de baladas medievais anseia pelo encontro amoroso.

Submetido à alternância dos afetos mencionados, o leitor não tarda a compreender que a superação do conflito estruturador de *Kadosh* não é sequer possível, visto que o protagonista foi, como a etimologia do seu nome indica, fundado pela cisão que caracteriza a condição do

santo. A repetição se apresenta, nessa lógica, não como estagnação ou ruptura, mas como um elemento extremamente valioso para o desafio de empreender a leitura de um texto reconhecidamente encriptado. Afinal, existe sinalização mais cristalina da relevância de algo do que a sua insistente presentificação?

Impossível, diante da repetição observada em *Kadosh*, não lembrar do eterno retorno de Nietzsche (termo oriundo do alemão *ewige wiederkunft*) que, em *A gaia ciência* (1882), levanta a hipótese verdadeiramente aterrorizante que, depois da morte, o homem - enquanto consciência de si - seria submetido a reviver todos os momentos da existência que findou exatamente da mesma maneira que eles transcorreram de primeira vez. A frase "a eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez" (Nietzsche, 2001, p.341), exprime uma nova versão da eternidade que, em vez de desvincular o homem da promessa de vida terrena, implica-o nela com um radicalismo que beira a literariedade. No eterno retorno do filósofo vida e morte se igualam e se anulam, visto que ambas passam a corresponder à vida.

O eterno retorno de Nietzsche foi fruto de muitas considerações por Walter Kaufmann, Martin Heidegger e Gilles Deleuze, que identificaram a repetição exprimida em *A gaia ciência* com o conceito de vontade de potência sustentado pelo filósofo em outros trabalhos. A hipótese da vida eterna como sendo, na verdade, a vida terrena experienciada na forma de repetição durante a eternidade teria como consequência a valorização do momento presente em detrimento a uma suposta vida espiritual. Esta assumiria, na mitologia cristã, primazia absoluta sobre o estado que, em Bataille, é definido como a descontinuidade da vida que antecede a continuidade definitiva e irrevogável da morte. Nessa lógica, a alegoria que Nietzsche constrói a partir do mito do eterno retorno acabaria por intimar o homem a assumir uma postura mais afirmativa diante da vida.

O caráter repetitivo com que algumas ideias voltam a se exprimir de diferentes maneiras em diferentes contextos e momentos da história - indicando o caráter universal de algumas narrativas, como se provou o caso da hipótese de um eterno retorno, não sem ironia - foi objeto de estudo por Freud. Em *Mal estar na civilização* (1930) o psicanalista teorizou a respeito da capacidade humana para o trágico e apresentou às ciências humanas uma contribuição que ultrapassa a redoma da prática clínica e desemboca na filosofia.

A partir deste momento iniciaremos o não apenas recomendável - como eu não hesitaria antes de afirmar -, inevitável diálogo com Sigmund Freud ao resgatar as ideias centrais que moveram alguns de seus trabalhos mais relevantes.

Para o pai da psicanálise, uma suposta capacidade - quiçá, vocação - da espécie humana para a tragédia seria garantida. A maior prova disso consistiria na reincidência com que elementos de diferentes dramas se repetem ao longo da história, indicando a universalidade de alguns conflitos e temas, como seria o caso do incesto⁴⁶, que, como observa Freud em *Totem e tabu*⁴⁷, é fruto de interdição em todas as culturas. Na visão do psicanalista, elementos de narrativas cunhadas em temporalidades distintas teriam a sua repetição garantida por aludir a um mal-estar estrutural, e não conjuntural ou circunstancial.

Em Freud e Nietzsche: tragicidade e poesia, Ana Maria Loffredo⁴⁸ comenta brilhantemente que, no âmbito da literatura, o eterno retorno nunca consiste em uma repetição fidelíssima, como a metáfora apresentada por Nietzsche em *Gaia ciência* leva a entender. Muito pelo contrário, essa repetição representaria (Loffredo, 2007): "uma aceitação da 'crueldade' do tempo, da duração, dessa 'dura' realidade". A autora concorda com o filósofo, porém, que, ao enaltecer a transitoriedade da vida, a teoria do eterno retorno exprime a inexorabilidade da perda quaisquer que sejam as circunstâncias em que ela se daria, visto que a morte seria a única universalidade - e garantia - possível.

Dessa forma, podemos sugerir que as narrativas literárias - justamente por funcionarem como produtos da vida enquanto iminência da morte e fazerem frente a esse encontro verdadeiramente inenarrável - não poderiam deixar de exprimir a tensão causada pela inexorabilidade de uma perda anunciada. Essa, por sua vez, funcionaria, justamente, como a característica medular dos mitos que se mostraram capazes de interferir, ou até, determinar o destino de um povo, como as narrativas religiosas. A ideia da vida como complementar e indissociável da morte representaria, na lógica de Loffredo, antes de uma antecipação da segunda, a força propulsora da primeira: "Assim, da hostilidade contra o tempo, passa-se a

⁴⁶ Sobre o caráter universal da interdição à prática de incesto, Roudinesco esclarece: "O fato de o incesto sempre ter sido proibido na maioria das sociedades, quer por um castigo corporal, quer por uma proibição legal, evidencia claramente o caráter universal do tabu." (Roudinesco, 1997, p.373). Dessa forma, podemos compreender os discursos baseados na prática mais como uma reflexão sobre a sua proibição e sobre os fundamentos éticos desta, a fim de compreender a passagem da natureza para a cultura, do que sobre o fenômeno em si.

⁴⁷ Em *Totem e tabu*, Freud contradisse todos os trabalhos antropológicos vigentes na época ao mostrar que a proibição da prática tinha origem não no horror inspirado pelo incesto, mas no desejo que ela suscita. Assim, o psicanalista funda a compreensão (com a qual, como observamos, Bataille concorda) que a proibição estaria inscrita no cerne da cultura e que ela molda a relação do sujeito com a lei - e com a transgressão desta.

⁴⁸ Loffredo, A. Freud e Nietzsche: Tragicidade e poesia. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-666X2007000100004>. Acesso em: 31 março. 2019.

enaltecer o viver cada instante como se fosse a eternidade, pois o que retorna é o próprio retorno, isto é, a transitoriedade" (Loffredo, 2007).

A ideia de uma repetição inexorável, passível de ser assimilada à fatalidade anunciada do destino do herói nas tragédias gregas, esteve presente em vários trabalhos de Freud, que começou a associar a compulsão (*zwang*) à repetição (*wiederholung*) para oferecer à clínica uma nova abordagem para o tratamento da histeria⁴⁹. Tratar-se-ia de um processo inconsciente que leva o sujeito a reproduzir sequências de atos, ideias, pensamentos ou sonhos que, em sua origem - ou seja, em sua primeira incidência - geraram sofrimento e se mostraram capaz de conservar o caráter doloroso.

O estudo da tendência à compulsão culminou com a descoberta do Édipo, que Freud confidenciou a Fliess em outubro de 1897, por meio de uma carta na qual disse: "Encontrei em mim, como em toda parte, sentimentos amorosos em relação à minha mãe e de ciúme a respeito de meu pai", e concluiu, assim, a universalidade do complexo de Édipo⁵⁰, visto que "(...) A lenda grega apoderou-se de uma compulsão que todos reconhecem, porque todos a sentiram" (Roudinesco, 1997, p.657).

Foi somente em *Mais-além do princípio do prazer* que Freud passou não somente a compreender a compulsão à repetição como o recalque presentificado, mas a sugerir que o fenômeno que passou a ser conhecido como o "retorno do recalçado" não corresponderia unicamente à busca pelo prazer. Daí o título do trabalho, que alude a uma espécie de resíduo (mais-além) que se manifestaria por meio de uma força de natureza pulsional. Esta, por sua vez, demonstraria a inexorabilidade da regressão como uma tendência de retorno à origem do recalque, quer ele tenha sido ocasionado por uma experiência prazerosa, quer não.

Esse retorno a um estado inorgânico ao qual alude Freud diria respeito ao repouso absoluto, marcado pelo silenciamento de todas as pulsões e identificado com uma não-vida, ou seja, com um suposto estado anterior à vida que pressupõe a passagem pela morte (Roudinesco,

⁴⁹ Nas conversas entre Freud e Josef Breuer iniciadas em 1883 e publicadas em *Comunicação preliminar*, surge a possibilidade de endereçar os casos de histeria como rememoração de um sofrimento moral ligado a um trauma antigo. Daí o célebre aforismo: "É sobretudo de reminiscências que sofre a histérica", como nos lembra Roudinesco (1997, p.656).

⁵⁰ Correlato ao complexo de castração, é ligado ao personagem Édipo, criado por Sófocles na tragédia Édipo rei, que se tornou o mito fundador sobre o qual repousa a doutrina psicanalítica como elucidação das relações do ser humano com suas origens e sua genealogia familiar e histórica. Trata-se, segundo Roudinesco (1997, p.166), da representação inconsciente pela qual se exprime o desejo sexual ou amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto, assim como aversão ou ódio pelo genitor do mesmo sexo. De acordo com Freud, esse complexo se manifesta na criança entre a idade de 3 e 5 anos e a sua resolução concretiza a escolha de um novo objeto como depósito do desejo sexual.

1997, p.657). A busca pela eliminação completa da tensão pulsional contém o gérmen do conceito de pulsão de morte, cujos contornos gerais foram desenvolvidos por Freud em *Mais-além do princípio do prazer* e que causou controvérsia infinda entre teóricos da psicologia pelo caráter elucubrativo.

As cartas trocadas entre Freud e o pastor Oskar Pfister inauguraram um longo diálogo a respeito do sentido da religião e sobre os trabalhos do psicanalista na época do seu desenvolvimento. Em fevereiro de 1930, com a publicação de *Mal-estar na cultura*, Pfister escreve uma carta à Freud na qual discorda ferrenhamente da proposta de pulsão de morte, com o argumento que esta deveria dizer respeito ao "declínio da força vital, e não a uma pulsão propriamente dita" (Freud, 1997, p.146). Apenas três dias depois, Freud já havia respondido o colega:

novamente um caso da luta entre ilusão (realização do desejo) e reconhecimento. Não se trata de modo algum de aceitar o que seja mais agradável ou mais cômodo e vantajoso para a vida, e sim o que mais se aproxima da enigmática realidade que existe fora de nós. A pulsão de morte não me é um anseio de coração ela me surge somente como uma hipótese inevitável a partir de razões biológicas e psicológicas. (Freud, 1997, p.170)

Ao estabelecer um dualismo pulsional no qual opõe as pulsões de vida⁵¹ e as de morte, Freud concluiu que se trata de um fenômeno de origem inconsciente presente em todos os processos da vida. Por meio da compulsão à repetição, essa força pulsional levaria o sujeito a se colocar repetitivamente em situações dolorosas, na reprodução de experiências traumáticas. Essa compulsão de caráter demoníaco (como o próprio Freud avaliou) foi relacionada às tendências destrutivas e autodestrutivas observadas em estudos sobre o masoquismo e teria como base a constatação de caráter filosófico que "a vida é inevitavelmente precedida por um estado de não vida", como exprime Roudinesco (1997, p.631). Em *Esboço de psicanálise*, a finalidade dessa pulsão foi descrita pelo próprio Freud como a de "reconduzir o que está vivo ao estado inorgânico" (1940/1996, p.407).

Não foi somente na redoma da psicologia que a pulsão de morte de Freud encontrou ecos. Para George Bataille, por exemplo, a leitura de *Mais-além do princípio do prazer*, *Psicologia das massas e análise do eu* e *Totem e tabu* se mostrou decisiva, visto que a

⁵¹ Essas podem ser compreendidas a partir da força criadora representada por Eros e se apresentam na tópica freudiana como o conjunto das pulsões sexuais e das pulsões outrora agregadas sob o rótulo de pulsões do eu.

abordagem que o pai da psicanálise propôs para a pulsão de morte e para a questão do sagrado baseada na premissa de identificação das massas com o líder (além da origem das sociedades e das religiões) influenciou o escritor francês irremediavelmente. Tanto que, em 1933, Bataille publicou um texto intitulado *A estrutura psíquica do fascismo*, no qual ele distinguiu dois pólos estruturais: de um lado, o homogêneo, ou o campo da sociedade útil e produtiva, e do outro, o heterogêneo, que seria um lugar de irrupção do impossível de simbolizar (Roudinesco, 1997, p.645), noção, vale observar, intimamente relacionada com o "real" de Lacan, apesar de, na época, essa tópica ainda não ter tomado forma.

Foi na companhia de Lacan, curiosamente, que, em 1935 e 1936, Bataille acompanhou o famoso seminário de Alexandre Kojève sobre *A fenomenologia do espírito*, de Hegel. Vale observar que na ocasião do seminário e da leitura dos trabalhos mencionados de Freud se encontra o gérmen da heterologia de Bataille, descrita como a ciência do irrecuperável. Esta teria por objeto o improdutivo, ou seja, os excrementos, restos, sujeira, dejetos - tudo aquilo, basicamente, que é descartado. Ou seja, o escritor propõe fundar uma área do saber destinada exclusivamente ao estudo da alteridade, daquilo que é considerado inteiramente "outro", como a loucura e o delírio, exemplifica o próprio Bataille. Justamente por aludir a uma exterioridade e sinalizar a diferença e, portanto, a não conformidade, a marginalização seria a sina imposta ao irrecuperável de Bataille, conclui Roudinesco (1997, p.645).

Um breve resgate se faz necessário. Já na introdução do nosso trabalho, Roland Barthes, em *O prazer da escrita*, diferencia a escrita de gozo, ou fruição, da escrita de prazer, e explica que, enquanto a segunda está relacionada a uma prática confortável de leitura, a primeira seria experienciada como crise, porque seria capaz de evidenciar a falibilidade da linguagem na produção da realidade (Barthes, 2002, p.20-21). Ora, será que não poderíamos compreender a escrita de gozo, portanto, como uma expressão da heterologia de Bataille, por se mostrar capaz de deflagrar uma crise que indica a presença de alteridade?

Mostra-se imperativo reconhecer, diante das propostas provocativas de Bataille e de Barthes, que a narrativa de *Kadosh* está contaminada tanto pelo estado de perda característico da crise das instituições que a escrita de gozo é capaz de deflagrar, como pela marginalização e descartabilidade a que Bataille se refere com a sua heterologia. O momento em que o personagem se compreende "matéria de vileza e confusão" (Hilst, 2018, p.189) e entra em conflito com a lei por alegar que não tem profissão ("Profissão? Só procuro e penso. Procura e

pensa o quê? Procuo uma maneira sábia de me pensar." [Idem]) é sintomático da força da alteridade na narrativa.

A repetição de situações nas quais Kadosh se mostra - como indica a etimologia do nome - marcado por uma cisão fundamental, exprime-se na forma da segregação dos outros homens e do seu isolamento no tecido social. A frase "pertencer, ser parte de, caber", que é repetida na narrativa como um verdadeiro mantra ("E o que vem a ser pertencer, ser parte de, caber? [Hilst, 2018, p.197]), indica não apenas a inconformidade com o imperativo de integração às instituições vigentes, mas acusa a incompetência do dito pertencimento para aplacar a angústia que levou Kadosh a perseguir "esse alguém imoldável", como indica a passagem seguinte:

Kadosh, fazes parte? Pertences? Cabes? Cabes agora que és homem casado? Teus amigos interrompem teu monólogo-pergunta de várias horas quando sentas no sofá depois de um faisão de ameixa e salsa-crespa? Interrompem? Tomam parte, acrescentando às tuas perguntas outras tantas, e te sentes por isso enriquecido? Ou és alguém que incomoda durante os licores falando de outro sem nome, de uma luta entre dois ninguéns, um, tu mesmo, Kadosh soturno delirante, inapreensível, outro esse alguém imoldável, centro de um círculo que apenas tu desenhaste, círculo de uma folha gigantesca que desdobras, e levantam-se sonolentos, dizem onde? onde? ah sim, esse centro rubro, muito bem Kadosh, esse então é aquele de que falas, muito bem, está muito bem, bem-feito, e onde arranjaste o compasso-gigante para uma circunferência tão perfeita, ah aqui está a cara e o corpo de um tigre em cortes transversais, muito bem, então te interessas pela anatomia espantosa das feras? (Hilst, 2018, p. 199)

O trecho acima indica que, por buscar esse "outro sem nome" (Idem), Kadosh se torna "soturno delirante, inapreensível" e não faz mais que incomodar aqueles que sorvem licores, e que rapidamente se enfastiam da tragédia do abandono do homem por uma ordem superior e, por isso, optam por se dedicar somente ao prazer hedonista - e indiscutivelmente burguês - representado pelo "faisão de ameixa e salsa-crespa". A personagem a quem pertence a voz que toma de arremate o fio da narrativa permanece desconhecida para os leitores, mas assume a postura de um terceiro que critica a presunção de Kadosh por julgar que possui um "compasso-gigante para uma circunferência tão perfeita" (Idem), defendendo que Deus e o homem não devem se misturar jamais por serem radicalmente distintos. A voz também defende que o protagonista não faz mais do que importunar os outros com relatos entre uma luta entre dois

ninguéns, e que, por isso, mostra-se repetidamente malquisto, marginal e aquém de pertencimento.

Agora que adentramos um pouco mais a problemática irresolúvel que inaugura o fôlego anárquico e impetuoso de Kadosh, mostra-se interessante investigar o que a psicanálise tem a dizer sobre a repetição de situações que colocam em xeque a marginalização do personagem na narrativa.

Por considerar de extrema importância as possibilidades que Freud levantou a partir do estudo da repetição compulsiva como sintoma do recalque, Lacan fez dela um dos *Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, título de um seminário ministrado em 1964. Em seu trabalho, o psicanalista francês observou que a repetição inconsciente não se manifesta a partir da reprodução idêntica, mas diz respeito à busca de um objeto, ou de uma coisa (posteriormente identificada por ele com o termo *das Ding*⁵²) que se mostra verdadeiramente inatingível, porque se situa além de qualquer possibilidade de reencontro ou de apreensão. Como o próprio Freud explica em *Mais-além do princípio do prazer*, trata-se de um objeto que não pode ser capturado, visto que a novidade seria sempre a condição do gozo.

Ora, não seria justamente a tentativa de apreensão de um Deus inatingível e abstrato, que não se fixa em um único nome, ou em uma única mitologia, que caracteriza a narrativa de *Kadosh*? Esse objeto - que, no conto, é identificado com o criador - que o protagonista almeja reencontrar, mas que, inapreensível, remete a um furo simbólico para o qual falta representação, seria compatível com o *das Ding* lacaniano? Por último, poderíamos estabelecer, a partir do diálogo firmado entre a escrita hilstiana e o endereçamento por Lacan dos caminhos percorridos pela falta e pelo desejo, que a psicanálise - com foco no estudo da linguagem e do estilo -

⁵² A noção que Lacan desenvolveu do *das Ding* teve origem no texto freudiano *Projeto de uma psicologia*, publicado em 1895. De forma simplificada, o psicanalista francês compreende *das Ding* como um elemento que é originalmente isolado pelo sujeito em sua experiência do Outro (A) - conceito que vamos explorar no terceiro capítulo de nosso trabalho - como sendo, por sua natureza, estranho (*Fremde*), ou seja, algo que remete a uma exterioridade, a uma alteridade. "O *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito" (Lacan, [1959-1960] 1997, p. 69). Inapreensível, *das Ding* representa, portanto, um furo na subjetividade para o qual falta representação. Ele serve, também, como referência para o desejo e funciona como índice de exterioridade. Lacan ([1959-1960] 1997) propõe que tomemos *das Ding* como o que é, originalmente, fora-do-significado. Por último, *das Ding* é o objeto que se almeja reencontrar, visto que funciona como o "Outro absoluto do sujeito" (Lacan, [1959-1960] 1997: 69). Trata-se, porém, de reencontrar algo que nunca foi, em primeiro lugar, encontrado, e portanto está, desde o início, perdido. Ou seja, o *das Ding* vai de encontro a uma impossibilidade estrutural porque trata-se de reaver o que não pode ser reencontrado.

mostrar-se-ia capaz de contribuir com uma nova perspectiva para o drama incorporado por esse herói hilstiano?

Para fazer frente a essas hipóteses - apesar de correr o risco de cair em tautologia - devemos lembrar que o encaminhamento desejante de Kadosh funciona no sentido de ser desejado por Deus, e que esse último, como já constatamos, é pura alteridade, e, por nunca ter sido encontrado, não comporta a possibilidade de um reencontro.

Senhores, senhoras
Límpidas crianças
esta seria a estória
muito bem contada
do homem Kadosh
que com Deus conversava.
Nasceu empelicado
(a mãe sussurrava)
e isso quer dizer
que uma pele fina
o envolvia, e que apesar
de lhe ter sido arrancada
nunca mais o homem Kadosh
pôde ao seu modo se mover,
ou melhor, movia-se
muito desconjuntado.
Nunca chegou a saber
por que tais desarmonias
nele se sabia
movido e movimentado
pelo dedo do Alto.
E o homem-Kadosh pergunta
para a criança aqui ao lado:
por que é Kadosh desengonço
se o gigante lá de cima
não tem nada de sonso?
Senhores, senhoras,
límpidas crianças
esta seria a estória
do homem Kadosh
se ele de fato entendesse
o que não entendia. (Hilst, 2018, p.214)

O poema acima é narrado por Kadosh que, com pontadas de humor, compartilha sua história com uma platéia formada por "Senhores, senhoras/límpidas crianças" (Idem). Esse homem chamado Kadosh "que com Deus conversava" haveria "nascido empelicado", ou seja, haveria nascido com uma membrana que o separaria do resto do mundo e o levaria, mais tarde, a se saber "movido e movimentado pelo dedo do Alto" (Idem). A condição de criança empelicada, portanto, singular e predestinada, teria chegado até Kadosh por um terceiro - no caso, a mãe.

Podemos sugerir que essa mitologia pessoal seria fundamental para a constituição da ideia que Kadosh teria passado a alimentar a respeito de si mesmo como separado dos outros devido à proximidade com um estado exterior, de pura alteridade, identificado com o sagrado. Desse modo, reconhecemo-nos diante de uma simples palavra que se mostrou chave para a compreensão de uma narrativa pessoal que estaria intimamente associada ao construto simbólico de Deus. Também podemos sugerir que esse Kadosh "empelicado" seria atormentado pela angústia causada pela frustração oriunda da tentativa de reaver um estado idealizado de proximidade com Deus, estado esse que ele teria experienciado enquanto bebê, e que se mostraria fugidio, ou perdido, desde então, tal qual o *das Ding* de Lacan.

Não temos dúvidas que a literatura ocupou um lugar verdadeiramente axial no desenvolvimento da psicanálise ao atravessar toda obra de Freud, de Sófocles a Shakespeare - a quem ele denominou "o grande psicólogo". Com Lacan não poderia ser diferente, afinal, ele também enxerga entre ciência e arte uma complementaridade necessária ao passo em que afirma que a cientificidade que a psicanálise almeja não é incompatível como o fazer artístico. Assim como Freud sublinhou a existência de um saber na criação literária, Lacan foi ainda mais longe e afirmou que os poetas são os primeiros a prenunciar aquilo que ainda não se faz claro às outras áreas. Ao convocar os psicanalistas a um retorno ao mundo do saber que perfaz a criação literária - mundo do qual eles haveriam se afastado a partir do momento em que os pós-freudianos reduziram a área a uma técnica de adaptação ligada à medicina, como aponta Marco Antonio Coutinho Jorge em *Lacan, o grande freudiano* (2005, p.11) -, a proposta de Lacan se mostra não só interessante, mas verdadeiramente irrecusável em nossa trajetória.

Mas vamos por partes. Já em 1908, Freud indicava a capacidade da literatura de antecipar temas que ainda não eram completamente acessíveis para a ciência:

Os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas, entre o céu

e a terra, com as quais a nossa filosofia ainda não deixou de sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (Freud, 1976, p. 18).

Aquela não seria a primeira tampouco a última ocasião na qual o pai da psicanálise buscaria na literatura insumos para suas teorias e a possibilidade de validar métodos analíticos. Ora, é conhecido o trabalho que ele desenvolveu desde Sófocles a Goethe, passando por Jensen e Dostoiévski, aproximando as obras artísticas e literárias de sintomas, atos falhos e sonhos. Freud teria sido o primeiro a sugerir que, assim como obras de ficção, as produções do inconsciente não estariam completamente aquém de interpretação.

Jacques Lacan - que se considerou freudiano até o fim da vida - discordou do antecessor quanto à aplicação na literatura dos métodos e princípios da psicanálise voltada para a prática clínica com base na premissa dos textos literários como produtos do inconsciente. Nesse sentido, Lacan era da opinião que o trabalho do autor tanto se presta quanto resiste à interpretação, representando um enigma, no sentido em que o texto literário muito omitirá. Ele não recusou, porém, a literatura como ferramenta, muito pelo contrário. Ao se valer de uma análise estritamente linguística, o psicanalista encontrou na área (com ênfase para o estruturalismo de Ferdinand de Saussure, sobre o qual nos demoraremos mais tarde) uma maneira de repensar o processo de significação e de aproximar inconsciente e linguagem, culminando na criação do aforismo "O inconsciente é estruturado como uma linguagem" (1985 p. 27), indicando que se trata de um saber que emerge das mais variadas produções humanas.

Apesar de Lacan não considerar os registros literários tão passíveis de análise quanto a fala e os sonhos, por exemplo, sua obra está repleta de referências à literatura, sejam elas pontuais ou verdadeiras teses, como foi o caso do texto *Otelo*, de Shakespeare, foco das principais considerações do seu sexto seminário, intitulado *O desejo*, e da obra *Ulysses*, de James Joyce, objeto de pesquisa que norteou o Seminário 23, *O Sinthoma*, em sua integralidade. Em *A psicanálise na civilização*, Colette Soler investiga se o uso literário da linguagem poderia ser considerado um sintoma⁵³ e, se sim, de quais formas esse fenômeno se apresentaria. A autora adota um posicionamento favorável à hipótese, baseada na premissa que, na psicanálise, o sintoma é, assim como a obra literária, uma invenção, no sentido que alicia todo a psique na sua produção:

⁵³ O sintoma é entendido neste contexto em sua denotação clínica dentro do campo da psicologia.

Em psicanálise a linguagem opera sobre o sintoma e a questão que se nos defronta é a de saber como o uso literário da linguagem pode ser denominado um sintoma. Basta deixar de lado a fala em favor da escrita? E como pode a criação literária - o tempero da civilização, como frequentemente se pensa - ser colocada no mesmo patamar do sintoma, quando por sua própria definição um sintoma é aquilo que é um tanto "inusitado" (fishy) ou não "se ajusta" (fit in) bem? Inicialmente, gostaria de indicar o encaminhamento geral da solução: a criação literária pode ser um sintoma porque o sintoma é por si só uma invenção. O que significa criar? A resposta é: trazer algo à luz lá onde antes havia nada. Entretanto ao dizer "lá onde não havia nada", eu já implico um lugar. E não há tal coisa como um lugar sem o simbólico e com suas marcas, toda marca simbólica engendrando como vazio o lugar que ele cria (create). (Soler, 1998, p.15).

Em *Linguagem e psicanálise, lingüística e inconsciente*, Michel Arrivé discorre sobre o papel decisivo do estilo (elemento identificado por ele como *traços de linguagem*) na análise textual. Segundo o autor: “Não se poderia supor que entre esse conjunto de traços de linguagem que constitui o estilo e esse objeto estruturado como uma linguagem que é o inconsciente se tenham estreitas relações?” (Arrivé, 1999, p.200). A indagação de Arrivé, que considera as marcas de narrativa como um dos elementos por meio do qual o desejo encontra possibilidade de, se não falar, sinalizar existência, é validado diante da releitura de Freud por Lacan, que considera o homem como sujeito tomado e torturado pela linguagem (Seminário 3, p. 276).

Não é à toa que Lacan escolheu, com algumas variações, a frase do pensador naturalista George-Luis Buffon "*L'style c'est l'homme même*" - traduzida para português como "O estilo é o próprio homem" - para abrir os seus *Escritos*. Ora, o papel que a análise metódica de traços de linguagem em sua relação com os elementos do texto cumpre na obra de Lacan é indiscutível, seja na metapsicologia guiada pelo estudo da tópica inconsciente que foi desenvolvida por seu grande antecessor e retomada por ele, seja nos aforismos, conceitos e matemas que marcaram a sua atuação na área. Curiosamente, os seus textos e Seminários não eram considerados pelo próprio psicanalista - conhecido pelo estilo barroco e erudito de sua escrita e discurso - uma simples leitura, mas registros que, como as formações do inconsciente, resistem à interpretação (Jorge, 2005, p.11).

Ora - somos levados a indagar - não é justamente o uso incomum ou inusitado da linguagem em Hilda Hilst que representa, até hoje, uma das facetas mais insondáveis de sua produção? Como poderíamos chamar esse conjunto de traços compostos por escolhas gramaticais, figuras de linguagem - com ênfase no uso de metáforas - e composição rítmica

senão por estilo? A psicanálise não disponibilizaria, portanto, ferramentas valiosas para a leitura de *Kadosh*?

Em *O erotismo*, Bataille já havia sinalizado que a linguagem - e a escrita, conseqüentemente - seriam constituintes do homem. Para o escritor francês - cuja visão se aproxima da perspectiva psicanalítica - tratar-se-ia de uma estrutura viva - e em constante mutação - criada para articular o que antes se encontrava à margem de significado. A capacidade - ou vocação - para a linguagem, que é exclusiva da nossa espécie, sinalizaria, portanto, a existência de uma falta de natureza estrutural, que pode ser resumida da seguinte maneira: o homem só fala porque a ele falta algo.

Na visão de Bataille, ao se comunicar e, assim, articular incessantemente o próprio universo simbólico, o ser-humano não faria mais do que revelar a sua impotência diante daquilo que não pode ser articulado, e que consistiria, justamente, na continuidade da morte, que insiste em se inscrever como incógnita - ou como hiância a ser preenchida - nas mais variadas produções culturais. Por isso, o interdito e a transgressão, que representam dois movimentos sincrônicos da dança religiosa, como observamos no primeiro capítulo, só seriam possíveis dentro e a partir das práticas de linguagem. Essas se estabelecem como uma maneira de situar e significar narrativas pessoais dentro de um universo simbólico que não apenas permeia todas as relações intersubjetivas, mas é fundador da própria subjetividade enquanto móbil de uma produção incessante. A linguagem, nessa perspectiva, seria capaz de revelar um "momento soberano em que não tem mais curso" (Bataille, 2014, p.302), e que encontraria o seu ápice na transgressão filosófica:

Que seríamos nós sem a linguagem? Ela fez de nós o que somos. Só ela revela, no limite, o momento soberano em que não tem mais curso. Mas, no fim, aquele que fala revela sua impotência. A linguagem não é dada independentemente do jogo do interdito e da transgressão. É por isso que a filosofia, para dar conta, se possível, do conjunto dos problemas, deve retomá-los a partir de uma análise histórica do interdito e da transgressão. É na contestação, fundada na crítica das origens, que a filosofia, transformando-se numa transgressão da filosofia, chega ao ápice do ser. O ápice do ser só se revela em sua totalidade no movimento da transgressão, em que o pensamento fundado, pelo trabalho, no desenvolvimento da consciência, supera por fim o trabalho, sabendo que não pode se subordinar a ele. (Bataille, 2014, p.302)

Território aberto à plasticidade de significados, a literatura tem na incompletude do sujeito uma força distintiva de discurso. Ao reconhecer os domínios da falta no território da

linguagem, a área passa a funcionar como um registro tão rico e diverso quanto são os sujeitos que o escrevem incessantemente. Ao passo que toda escolha diz respeito a uma não escolha, todo livro escrito representa uma série de livros inexistentes, à medida que traz a tona inesgotáveis possibilidades negadas. Nos domínios da literatura, o desejo é convidado a falar, e a psicanálise se dispõe a ouvi-lo.

CAPÍTULO 3

"Kadosh, o inteiro desejado"

O tesouro simbólico do grande Outro lacaniano frente a dimensão ética do desejo em Kadosh e as suas consequências

"E o fim de todas as nossas explorações será chegar ao lugar de onde partimos e conhecê-lo então pela primeira vez."

Roland Barthes

Foi em 1985, em *Projeto para uma Psicologia Científica*, que Freud abordou a possibilidade da existência de diferentes formas de realidade pela primeira vez, apesar de, na ocasião, ter usado os termos “realidade de pensamento” e “realidade externa” para diferir a percepção daquilo que seria tido como factual e irrefutável. Cinco anos mais tarde, em *A interpretação dos sonhos*, a hipótese voltou a despontar, dessa vez com menos timidez, e o inconsciente entrou em cena para mediar a construção da realidade pelo sujeito, até daquela considerada objetiva e material: “O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica; em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo.” (Freud, 1900/1996d, p. 637). Tratar-se-ia, portanto, de uma realidade característica do inconsciente. Esta é definida por Elizabeth Roudinesco e Michel Plon em *Dicionário de Psicanálise* como uma forma de realidade (Roudinesco, 1997, p.646): “dominada pelo império da fantasia e do desejo”.

Tal constatação nos afasta do entendimento que, para corroborar a noção de não confundibilidade entre o sujeito e uma realidade factual exterior a ele, a percepção desta realidade bastaria como prova irrefutável não só que ela existe de fato, mas que existe de determinada maneira. A questão da apreensão da realidade não é um problema recente no rol de conhecimento da humanidade - apesar de ter sido um ponto central na metodologia do racionalismo, cartesianismo, e positivismo -, visto que Platão e Aristóteles já defendiam que a percepção, ao contrário do intelecto, seria capaz de designar uma relação verdadeira entre a ‘coisa real’ e o modo pelo qual ela nos é dada (Aristóteles, Livro IV, 1957).

A respeito dessa metafísica, Lacan contraria a ideia de realidade como algo materialmente aferível e afirma que “a percepção em si mesma não diz precisamente nada. Ela não diz, somos nós que a fazemos dizer: falamos sozinhos” (Lacan, 1974-1975, p. 66). A percepção estaria, desta forma, completamente contaminada pelo sujeito, que dota de significado uma realidade impossível de ser apreendida. Podemos concluir, portanto, que a realidade que adotaremos neste trabalho se refere a uma forma de existência produzida pelo sujeito.

Uma vez estabelecido que não é o conceito de realidade em sua materialidade que nos interessa, não seria precipitado sugerir que, se existe realidade psíquica é porque antes existe o sujeito. Este, por sua vez, é entendido aqui, em linhas gerais, como: “[...] alguém que é simultaneamente observador dos outros e observado por eles, ora uma instância com a qual é relacionado um predicado ou um atributo” (Roudinesco, 1998, Pág. 742).

Aludimos, portanto, a uma busca que se inicia tão cedo nasce o sujeito. Adotaremos aqui a noção de sujeito do desejo, conceito delineado por Jacques Lacan sobre o qual nos debruçaremos com a devida cautela adiante. É possível adiantar, de forma ainda preliminar, que essa noção de sujeito se distingue das leituras da área biológica (baseadas no desenvolvimento cognitivo e fisiológico) e que também não encontra correspondência no sujeito da consciência filosófica⁵⁴, fortemente influenciada por René Descartes, que funda uma tradição de pensamento que toma como base a inconfundibilidade entre sujeito e objeto, assim como entre o pensamento e a extensão. Adotaremos, portanto, a perspectiva psicanalítica para aclarar a questão, visto que, na área, a falta é tida como o principal móbil de um processo de inserção em uma ordem simbólica (construída e delimitada pela linguagem) que nos antecede e funda em nossa subjetividade.

A inovação toma como base a teoria saussuriana (proveniente do linguista Ferdinand de Saussure) do signo linguístico, na qual Lacan se inspirou para desenvolver o conceito de significante, que exploraremos logo adiante. Podemos adiantar, porém, que a descoberta da categoria significante tanto representou uma aproximação entre psicanálise e linguística como indicou o caminho que a primeira seguiria dali em diante. Em *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (1960), Lacan apoia sua concepção de sujeito na de significante, formulando a frase que mais tarde ganharia o status de aforismo: “Um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante”. A definição, apesar de sucinta, permite-nos sugerir que esse sujeito, tomado e torturado pela linguagem, teria sua existência condicionada à representação.

Precisamos lembrar, antes de mais nada, que “sujeito” é um conceito subvertido pela psicanálise. Segundo a trilha freudiana, Lacan afirmará que o sujeito é dividido pelo fato de ingressar no universo da linguagem, que afasta completamente qualquer possibilidade de pensarmos em um sujeito natural. (Seganfredo, Marcus, 2007, pág. 23)⁵⁵

Ora, se o que constitui a subjetividade é a entrada no domínio simbólico por meio do advento da linguagem, não seria forçoso admitir que, assim como Kadosh se reconhece detido

⁵⁴ Roudinesco comenta que, se em René Descartes (1596-1650), Immanuel Kant (1724-1804) e Edmund Husserl (1859-1938) o sujeito era tido como o substantivo do conhecimento, do direito ou da consciência, visto que ele seria definido no homem enquanto fundamento de seus próprios pensamentos e atos, essa noção se tornaria alvo de adaptações por Freud e, posteriormente, por Jacques Lacan entre os anos de 1950 e 1965. Basicamente, aquele que era tido como sujeito da consciência se torna sujeito do inconsciente e do desejo.

⁵⁵ Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1618/1/2007_MarcusSeganfredo.pdf. Consultado pela última vez em 10 de abril de 2019.

entre o sagrado e o profano - ou seja, dividido -, como que preso em um ‘entre reinos’, a subjetividade se constrói em torno de um conflito parecido. Ou seja, o sujeito comporta uma clivagem fundamental e é, antes de um lugar fixo, assegurado, tão esquivo e efêmero quanto os significantes elencados na cadeia que constitui aquilo que entendemos por linguagem. Maria Cristina Ricotta Bruder e Jussara Falek Brauer⁵⁶ atentam para o papel do significante na estruturação do sujeito:

Falar na primazia do significante remete a uma contingência especificamente humana: trata-se do homem como um ser falante, mergulhado em uma cultura antes mesmo de seu nascimento; ele sofre determinações desse sistema simbólico que é a linguagem, e ingressará nessa ordem simbólica a partir da relação com o Outro – num primeiro momento, presentificado pela mãe – que vai falar com ele, oferecendo-lhe significantes que o constituirão. (Bruder, 2007, P. 516)

Diferente da noção heideggeriana da linguagem como morada do homem, ou seja, como construção deste, Lacan parte do pressuposto que é o homem que habita a linguagem. Nessa perspectiva, o psicanalista conclui, com um despojamento inusual - como aqueles que estão familiarizados com o estilo da sua escrita são capazes de confirmar -, que “a psicanálise devia ser a ciência da linguagem habitada pelo sujeito” (Lacan, 1955-1956/1981, p. 276). Essa frase toca no cerne da proposta lacaniana, visto que o psicanalista francês compreende o sujeito como um ser de linguagem. Desse modo, o homem seria fundado e - não determinado, visto que não se trata de uma relação de simples causalidade, mas, certamente, atravessado - por ela (a linguagem) em todas as suas produções.

Como confirma Miller em *O percurso de Lacan*, não seria mais possível endereçar o inconsciente sem antes considerar que se trata de um registro fundado e estruturado como uma linguagem:

Lacan não traçou como seu objetivo reinventar a psicanálise. Pôs o começo de seu ensino sob o signo de um retorno a Freud. Apenas formulou, a propósito da psicanálise, uma pergunta fundamentalmente crítica: quais são suas condições de possibilidade? E qual foi a resposta? A psicanálise só é possível se, e somente se, o inconsciente está estruturado como uma linguagem. O que se chama o ensino de Lacan é o desenvolvimento dessa hipótese até suas últimas consequências. (Miller, 1988, p. 12)

⁵⁶ Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v12n3/v12n3a08.pdf>. Consultado pela última vez em 10 de abril de 2019.

Ora, se a realidade é tomada aqui como realidade psíquica, ou seja, subjetiva, em vez de material, Deus só existe enquanto significado. Isso é apenas uma forma de dizer que a existência de Deus como tal depende do reconhecimento de Kadosh sobre ela. Ou seja, se Kadosh morre como sujeito, Deus morre como significado, porque Ele também é um corpo de significantes, e perece. Marco Antonio Coutinho Jorge, com apenas uma frase aclaradora, define o lugar de Deus neste processo (2010, p. 221): “Aliás, Deus não tem nome: conserva o anonimato perfeito: não há língua que pronuncie o seu nome verdadeiro”.

Não seria essa a condição do Deus de Kadosh, que não se fixa em apenas um nome, em apenas uma imagem? Esse Deus híbrido, anônimo, polimorfo, abriga todos os nomes de todas as línguas, indicando que, como concluímos acima, tanto faz chamá-lo por ‘pai celestial’ ou por ‘bola de sorvete’, ele é o que é e resiste à significação aludindo, portanto, a uma falta que o sujeito deseja tamponar ou, ao menos, limitar em seu potencial desorganizador.

Poderia Kadosh - que persegue Deus, quando, na realidade, deseja-se perseguido por Ele - esquecer o criador? Esse mesmo criador que, como o nome que Hilst designou para o personagem indica, funda-o em sua subjetividade? A clivagem fundamental à qual nos referimos não seria, desta forma, condição para a existência de Kadosh como sujeito, visto que ele só encontra voz diante do conflito entre os lugares do sagrado e do profano?

Para começar a tentar responder a essas perguntas, será preciso empreendermos um retorno ao ano de 1953, quando Jacques Lacan introduz com insistência os conceitos de significado e significante na ocasião que ficaria conhecida como *Discurso de Roma*. Com a frase: “[...] a psicanálise deve mostrar-se um advento no acesso ao significante, e de tal modo que possa repensar sua própria fenomenologia”, Lacan indicou a tomada de uma direção decisiva para a área, que começava a traçar, ali, relações com a linguística e semiologia, em um retorno à Freud não desprovido de inovações.

Esse movimento não teve seu móbil, porém, restrito a Lacan que, atento aos movimentos da linguística, encontrou no *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure, a base teórica de que a psicanálise necessitava. Michel Arrivé traça, em *Linguagem e psicanálise, linguística e inconsciente*, relações de parentesco entre as reflexões de Saussure e Lacan, e esclarece que os dois sistemas, apesar de distintos, estão intimamente relacionados (p. 115): “Acontece que, cada um do seu lado, Saussure e Lacan nos oferecem uma especulação que mostra, mais além das diferenças que subsistem necessariamente, o profundo parentesco - no sentido forte da palavra - das suas reflexões”.

O livro de Saussure, lançado em 1916, propôs-se a definir a língua como sistema de signos por meio da semiologia. A área foi descrita já em 1901 pelo linguista Adrien Naville, como “uma ciência muito geral [...] cujo objeto seriam as leis da criação e da transformação dos signos e de seus sentidos”. Entendida por Naville como “parte essencial da sociologia”, a semiologia produziria conhecimentos que desembocariam na área de linguística. Saussure, por sua vez, definiu a semiologia como “uma ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social” e a admitiu como parte integrante da psicologia social, em vez de sociologia.

Ora, do que se trata, então, o signo, objeto central da semiologia e, por conseguinte, elemento caro à linguística? De acordo com o próprio Saussure no *Curso de Linguística Geral*: “O signo linguístico une não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica” (P. 98). Essa concepção representa uma subversão do saber da época, visto que exclui a “coisa”, ou o “objeto designado”, que mais tarde se delimitaria com o advento do conceito de referente. Ou seja, Saussure apela para a não correspondência imediata entre o referente e aquilo que se intenciona designar, sugerindo que estariam presentes no processo de representação o conceito (significado) e a imagem acústica (significante). Esses dois componentes, associados, formariam o signo linguístico.

Saussure também definiu os dois princípios do signo: a arbitrariedade e o caráter linear do significante. O primeiro princípio afeta o signo em sua totalidade, e diz respeito à relação arbitrária entre imagem acústica e conceito ou entre significado e significante. Tomemos esse argumento a partir da pergunta: Seria possível afirmar que existe algo na palavra ‘cadeira’ que faz uma referência inequívoca à função desse objeto? Ou estariam eles dissociados? Quanto à questão da arbitrariedade, Saussure comentou, no CLG:

O vínculo que liga o significante ao significado é arbitrário, ou ainda, já que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo linguístico é arbitrário (de Saussure, p. 100)

Em uma discussão que envolveu teóricos de diversas áreas, visto que a proposta de Saussure não se bastava na linguística - pois afetava a maneira de pensar a comunicação humana em seus contornos mais básicos - Jacques Lacan deu suporte à teoria do signo como constituído por elementos que se associam de maneira arbitrária. Em um retorno à Santo Agostinho empreendido em seu primeiro *Seminário*, o psicanalista elucida:

O fundamento mesmo da estrutura da linguagem é o significante, que é sempre material e que reconhecemos em Santo Agostinho no *verbum*, e o significado. Tomados um a um, estão numa relação que parece estritamente arbitrária. Não há mais razão para chamar a girafa de girafa e o elefante de elefante, do que para chamar a girafa de elefante e o elefante de girafa. Não há nenhuma razão para não dizer que a girafa tem uma tromba e o elefante tem um pescoço muito longo. Se é um erro do sistema geralmente recebido, não é possível de ser detectado, como observa Santo Agostinho, enquanto as definições não estão colocadas. E o que é mais difícil que colocar as justas definições? (Lacan, p. 300)

No trecho acima já se torna possível averiguar o papel de primazia que Lacan confere ao significante na relação com o significado. Essa observação nos leva ao segundo princípio de Saussure, que diz respeito ao caráter linear do significante. A noção de temporalidade restringiria o aspecto do significante - com ênfase para o significante acústico, que é pronunciado e se faz ouvir - a uma única dimensão, e descarta qualquer possibilidade de pensar em diacronia ou simultaneidade: "O significante, sendo de natureza auditiva, se desenrola apenas no tempo e tem os caracteres que ele tira do tempo: *a) representa uma extensão, b) essa extensão é mensurável em uma só dimensão: é uma linha*" (Saussure, p. 103).

Esse caráter material do significante, porém, não foi compreendido por Lacan a partir de um aspecto puramente auditivo - dos significantes acústicos, que necessitam da evocação para se materializar -, mas na sua relação com o aparelho psíquico como um todo. Para fazer face ao aspecto linear dos significantes, basta compreender que estamos nos referindo, antes de tudo, a uma propriedade da fala.

Ora - o leitor tem razão ao indagar - quer dizer que a noção de diacronia não encontra lugar no sistema de Saussure? Pelo contrário. Ao passo em que o significante representa uma extensão que é passível de ser medida em uma única dimensão - que é representada pela linha - também é possível pensar em um eixo que diz respeito a relações simultâneas. Essa diacronia, Saussure identificou como uma propriedade da língua, ao passo em que a linearidade ou sucessividade corresponderia a uma característica da fala. A diferença consistiria no fato de que, para o precursor de Lacan, a língua é concebida como um sistema fechado, ao passo que a fala se apresenta como uma estrutura hiante, ou aberta, na qual os significantes só podem ser interpretados (percebam que não cabe usar aqui a palavra apreensão, visto que já reconhecemos a relação entre significado e significante como arbitrária, ou puramente convencional) mediante a sua relação com os demais significantes na cadeia do discurso. Esta, por sua vez, é estabelecida linearmente, em uma única dimensão.

A ciência linguística, de acordo com Saussure, teria seu objeto de estudo limitado às propriedades da língua, excluindo, portanto, a fala. Definida como “social em sua essência e independente do indivíduo” (de Saussure, 1978, p.27), a fala só se apresentaria na coletividade, visto que não estaria completa em nenhum falante, apesar de o seu uso individual ser revelador da estrutura gramatical.

Contrariando o esquema proposto por Saussure, Lacan lançou mão da divisão entre língua e fala, e passou a se referir à fala como o elemento material que o analista deve manejar no tratamento. O conceito de língua de Saussure, por sua vez, foi fundador da “linguagem” de Lacan, visto que esta se trata de uma estrutura que “preexiste à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental” (1957/1998, p.498).

Para Lacan, o processo de significação não se revelaria nas relações entre significante e significado (estas, arbitrárias), mas na própria cadeia significante tomada em seu todo. Ou seja, em vez de se tratar de uma produção consolidada par por par, a significação só seria possível uma vez que fossem revelados todos os significantes da cadeia, indicando um deslizamento linear, no sentido da extensão. Sobre o processo, Eduardo Vicenzi esclarece:

Mais do que pensar na cadeia discursiva de forma linear, tal como Saussure propunha, Lacan, diz necessário entendê-la como um conjunto de linhas sobrepostas, nas quais a “polifonia” do discurso pode ser representada. Segundo este esquema, a significação se dá a partir de um deslizamento no sentido da extensão da cadeia significante. (Vicenzi, 2009, p.10)

Apesar de ser reconhecido como um dos conceitos chave para adentrar a psicanálise de Lacan e fazer frente à versão do inconsciente proposta por Freud, o significante pode se mostrar de veras esquivo ou efêmero. Quiçá a dificuldade de definição se dê devido a ampla gama de conceitos que se desenvolveram a partir dele ou nele encontraram possibilidade de se redefinir, ou até a abordagem ‘pouco convencional’ do próprio Lacan, que traça um percurso tortuoso e fragmentado que, ao mesmo tempo em que reconhece o conceito do significante como emblemático e de difícil apreensão, retorna a ele com insistência e, em ritmo moroso, dá ao leitor as pistas que ele precisa para esquematizar essa proposta em um quadro metodológico. De qualquer forma, não é prudente nos atermos à noção inicial de significante, que se restringe à fala, visto que sua concepção sofrerá gradativos ajustes até que ela passe a designar, de acordo com Jorge:

[...] não apenas as palavras verbalizadas, mas tudo aquilo que pode se estruturar segundo o significante, desde o fonema até as locuções compostas: o significante pode se referir à palavra, à frase, ao fonema e a tudo mais que possa se estruturar sob o mesmo modo que o significante linguístico (Jorge, 2000, p. 81).

A língua, considerada por Saussure em seu aspecto de forma (ou seja, composta por um sistema de regras e diretrizes previamente estabelecidos), e não de substância, equivaleria às diferenças entre todos os signos e significantes do sistema. Referimo-nos, portanto, a um sistema de valores no qual não é possível falar de termos positivos, apenas negativos, visto que estes se afirmam pela diferença. Marco Antonio Coutinho Jorge, porém, faz uma ressalva e nos atenta para o fato de que a premissa da negatividade radical da língua só se preserva quando considerados os significados e significantes, mas mantém alguma positividade nos signos:

Contudo, como não seria possível haver qualquer comunicação sem alguma positividade, Saussure preserva a ideia de positividade no que diz respeito ao “signo considerado em sua totalidade” e postula que a negatividade da língua é percebida quando se considera o significado e significante separadamente. Nesse sentido, ele distingue as “diferenças”, que funcionam para os significantes e significados, das “oposições”, que funcionam para os signos. (Jorge, 2000, p. 77)

Para Lacan, por sua vez, o sistema de regras que perfaz a língua teria duas funções primordiais: a de evocação - marcada pela intra-subjetividade, da qual a psicanálise mais se beneficiaria - e a de comunicação, intersubjetiva, ou entre sujeitos. Essa valorização da evocação - que se difere, aqui, de comunicação, pois a segunda se vale da apreensão de sentido por um destinatário - evidencia o lugar de destaque do simbólico na dialética do sujeito, que, como vimos, torna-se sujeito do inconsciente ou do desejo. Ora, o aforismo “O inconsciente é estruturado como uma linguagem” não equivaleria a dizer que ele é “estruturado em função do simbólico”? (Lacan, 1986, p. 22). Posto ainda de outro modo, “o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem. E não somente o significante desempenha ali um papel tão grande quanto o significado, mas desempenha ali um papel fundamental” (Lacan, 2002, p. 139). Como o próprio Lacan indicou, trata-se, portanto, de um pleonasma, visto que a linguagem é, em si, definida como estrutura, o que equivale - de maneira ainda mais sucinta - a dizer que o inconsciente é estruturado.

Movido pela necessidade de “demonstrar o caráter ilusório da consistência do sujeito cartesiano” (1985, p. 119), como Annie Radzinski indica em *Lacan/Saussure: les contours théoriques d'une rencontre*, Lacan se apoia no signo saussuriano para elaborar a própria teoria,

e erige para a psicanálise uma definição de significante que se diferencia da de Saussure justamente pela inclusão do sujeito nela. Ou seja, se, para Saussure, o sentido de uma enunciação provém da oposição entre os signos, para Lacan se trata, antes de qualquer outra coisa, do advento do sujeito, que é representado entre significantes, ou seja, na relação entre eles. “O que com efeito caracteriza a linguagem enquanto tal é o sistema do significante enquanto tal” (Lacan, 1981, p. 135).

No entendimento posterior de Lacan sobre o trabalho de Freud com os pares antitéticos⁵⁷, esse agrupamento de opostos faria alusão ao caráter faltoso do significante, que não seria capaz de atender ao significado, tratando-se, portanto, de uma ilusão acreditar que o significante “atende à função de representar o significado” (Outros Escritos, p. 501). Ora, não é por evocar a palavra “dia” que o sujeito faz frente àquilo que intenciona transmitir, visto que uma enunciação pode dizer respeito a qualquer aspecto presente em um dia específico de sua vida e, outra, pode aludir a algo completamente diferente, ou até a conceitos que não se relacionam de maneira direta ou lógica com a noção de dia, determinada por convenção. No *Seminário 3*, que examina a questão da estruturação das psicoses a partir de fenômenos da linguagem, Lacan indica:

O significante pode estender-se a muitos elementos do domínio do sinal. Mas o significante é um sinal que não remete a um objeto, mesmo sob a forma de rasto, embora o rasto anuncie, no entanto, o seu caráter essencial. Ele também é o sinal de uma ausência. Mas, na medida em que ele não faz parte da linguagem, o significante é um sinal que remete a um outro sinal, que é como tal estruturado para significar a ausência de um outro sinal, em outros termos, para se opor a ele em um par. (Lacan, 1981, p. 192)

Esse não é um problema, porém, que se esgotaria por meio do aumento da especificidade daquilo que se deseja designar, visto que, muitas vezes, o significante ‘correto’ para aquela enunciação se mostra fugidio para o próprio sujeito. O significado, dessa forma, indicaria que não é somente o referente que está ausente nesse processo, como insistiu Saussure, mas o outro significante que viria em suplência da insuficiência do primeiro. Por isso se torna possível sugerir que, assim como Saussure entende a significação como essencialmente negativa - feita

⁵⁷ A possibilidade de o sujeito dar mostras de existência por meio do processo de significação também diz respeito ao caráter binário do significante. Essa ideia foi exposta inicialmente por Freud em *A significação antitética das palavras primitivas*. O trabalho, que traça comparações etimológicas entre as mesmas palavras em línguas distintas, indica que pares como homem/mulher, alto/baixo, dia/noite apontam para uma tendência específica de combinar significados contrários em uma unidade e, portanto, representá-los como uma única e mesma coisa.

a partir de diferenças, e não semelhanças - Lacan enfatiza o caráter puramente diferencial do significante, revelando, em seu *Seminário*, livro 20, que o significante, enquanto tal, não é: “jamais senão um-entre-outros, referido a esses outros, não [é] senão a diferença para com os outros” (p. 195).

Torna-se justo perguntar, neste ponto, o que as particularidades do significante são capazes de adiantar sobre a escrita literária ou, mais especificamente, sobre a escrita de *Kadosh*. No conto, Hilst faz face ao impronunciável, ao incognoscível, àquilo que não pode ser simbolizado e, talvez pela falta de um conceito mais específico, ela o denomina Deus.

És tu que procuras o Sem-Nome, o Mudo Sempre, o Tríplice Acrobata? Grande pena de ti, de mim também porque és meu mas não cabes em mim, e porque és tão necessário que eu te coloque dentro de outro peito, de um que seja extremo e descampado e livre, e não dentro do meu, porque até agora persigo a quem não vejo, persigo apenas a ideia que tenho de um grande perseguido e suspeito que ele pode estar em cada canto, que ele por alguma razão, em algum momento, será submisso a UM INSTANTE, e eu devo estar lá quando esse tempo solitário e ardente se fizer, tempo de mim colado ao Sem-Nome, tempo torvelinho. (Hilst, 2002, p. 54)

Deus se torna, assim, antes de um conceito ou uma ideia, uma vontade. Ele não opera, desse modo, nem pela afirmação, nem pela negação, visto que o Criador nada reivindica para si, tampouco nega. Ora, não daria na mesma dizer que Hilst compreende que há algo que precisa ser dito, mas não sabe o quê, apenas sabe que o sabe? Algo de valioso pode ser apreendido a partir desta problemática, visto que a nossa definição do Deus de *Kadosh* como ‘um saber que não se sabe’ é a mesma com a qual Lacan insistentemente se aproximou do conceito freudiano de inconsciente.

Em *Wilhelm Fliess, 1858-1928 - L’analyste de Freud?* (1984), André, S. sugere que esse saber muito “particular” que é o inconsciente não está aquém da interpretação: “O que Freud suporta como o inconsciente supõe sempre um saber, e um saber falado. O mínimo que supõe o fato de que o inconsciente possa ser interpretado, é que ele seja redutível a um saber” (p. 156). Fundamental para a teoria lacaniana, essa interpretação do inconsciente freudiano como “[...] o testemunho de um saber, no que em grande parte ele escapa ao ser falante” nos traz de volta à questão de sua estruturação como uma linguagem. Essa estrutura operaria, de acordo com Lacan, em função do recalçamento do desejo inconsciente.

O sintoma - por meio do qual esse saber que não se sabe fala, e insiste em falar - também seria, desse modo, estruturado como uma linguagem, e nada mais indicativo da existência do

sujeito do inconsciente do que o próprio discurso. Essa é uma das razões pela qual devemos nos demorar na definição de significante, na esperança que esses conceitos nos indiquem um significante possível para o Deus de Hilda Hilst.

A partir do que foi discutido, não se torna surpreendente constatar o interesse que Lacan demonstrou pela teoria do signo linguístico proposta por Saussure no *CLG*. O psicanalista se deparava, até então, com a problemática de situar no esquema de conhecimento da época o sujeito do inconsciente ou do desejo proposto por Freud em oposição ao sujeito racional da filosofia clássica. A única maneira de fazê-lo com legitimidade seria, no entendimento de Lacan, por meio do aporte do método científico, que foi introduzido na psicanálise pelo campo da linguística.

Nesse contexto, a semiologia de Saussure serviu como uma luva, pois, ao colocar o problema da produção de sentido no quadro de uma teoria do valor (problema representado pelo princípio da arbitrariedade do signo, como vimos acima), o linguista eliminou o referente enquanto garantia externa da correlação entre objeto e conceito. Ora, essa suposta ‘falha’ na produção de sentido - apontada por Saussure - foi de encontro com o conceito de realidade psíquica erigido por Freud, que diferia, por sua vez, do entendimento racionalista do sujeito pleno do humanismo filosófico da época, que compreende a realidade como inequívoca e materialmente determinada.

Assim foi instaurada a primazia do significante sobre o significado e a conseqüente subversão do esquema de Saussure por meio da inversão do algoritmo do signo linguístico (significado/significante) para representação pelo algoritmo S/s (Significante/significado), que indica o significante com caráter dominante e separado do significado por uma barra que resiste à significação. É interessante observar que ao passo em que a mesma barra estava presente no esquema de Saussure, ela tinha como função indicar a relação entre as duas partes do signo. Em Lacan, por outro lado, a barra constitui a função do corte do discurso e passa a aludir à resistência da significação.

Apesar de ter frisado a importância de conceber a linguagem como estrutura, Lacan não recorreu às propriedades gerais para designar o modo de existência específico desse fenômeno. Em vez de buscar respostas na totalidade, o psicanalista adotou uma abordagem deveras anti-estruturalista e deu destaque ao elemento significante, cuja primazia seria decisiva na formação da subjetividade e constituição da estrutura inconsciente.

O significante não faz senão dar o invólucro, o recipiente da significação, ele a polariza, a estrutura, a instala na existência. Sem um conhecimento exato da ordem própria do significante e de suas propriedades, é impossível compreender seja o que for, não digo da psicologia - basta limitá-la de uma certa maneira -, mas certamente da experiência psicanalítica. (Lacan, 1985, p. 192)

Ao ponderar em cima da herança deixada pelo estruturalismo, Richard Theisen Simanke lança a questão, em *Metapsicologia lacaniana, os anos de formação*: “Onde encontrar um lugar, numa tal concepção do inconsciente, para a atividade irrecusável de um sujeito que só se define pelo desejo?” (2002, p.430). Esse mesmo questionamento seria uma constante na produção de Lacan - com ênfase para sua fase estruturalista - que buscaria, mais tarde, suporte no formalismo lógico e na matemática⁵⁸. Lacan percorreria, portanto, um caminho parecido com aquele trilhado por Freud ao se empenhar para promover a psicanálise como ciência e afastá-la do status de uma nova fenomenologia do ser.

Poucas obras são capazes de ilustrar o papel da língua - e da linguística - na constituição da realidade como o terceiro seminário de Lacan, intitulado *As psicoses*. No livro, o psicanalista se debruça sobre o Caso Schreber⁵⁹, primeiramente analisado por Freud por meio de um artigo em 1911 e posteriormente retomado por ele, para embasar a hipótese que existiria nos sintomas psicóticos uma promoção ou, quiçá, uma valorização dos fenômenos de linguagem (Lacan, 1981, p.167). Ao resgatar no conjunto da economia de Freud a distinção entre neurose e psicose - esta, por sua vez, pautada pelo argumento que, na psicose, uma parte da realidade seria suprimida - o psicanalista francês conclui que a saída da neurose e entrada na psicose seria tributária de uma deficiência identificada como um buraco no simbólico (Idem, p.180).

Ao cunhar o termo *verwerfung*, traduzido para forclusão, Lacan avança em seu ensino com um conceito indispensável para a psicanálise pós-freudiana e caro à nossa proposta de esclarecer como os fenômenos de linguagem se diferenciariam na psicose e na neurose. Por mais que esta possa parecer uma proposta desviante, visto que não foi a clínica, tampouco a psicologia que nortearam a leitura de *Kadosh* conduzida até este momento, o esforço para conhecer uma área que, como Conceição Aparecida Bento coloca em *A escrita e o sujeito: Uma*

⁵⁸ Assim surgiram os famosos matemas lacanianos, fruto da necessidade de esquematizar o funcionamento da psique por meio de fórmulas aplicáveis.

⁵⁹ A teorização freudiana foi feita com base no livro autobiográfico *Memórias de um doente dos nervos*, escrito e publicado por Daniel Paul Schreber em 1903. O paciente, que era filho de um famoso médico alemão e teve uma carreira brilhante e precoce na área do direito, começou a experimentar alucinações e delírios paranóides aos 42 anos de idade e os relatou com uma riqueza de detalhes impressionante no livro.

leitura à luz de Lacan, elege o desejo como o seu suporte (Bento, 2004, p.202) e reconhece na linguagem a condição da nossa cultura e a forma de tomarmos consciência de nós e dos outros (Idem, p.197) não está desprovida de coerência.

É justamente no campo da articulação simbólica que Lacan encontra uma compreensão possível para origem das psicoses, que estariam necessária e intimamente associadas, em seu ensino, aos fenômenos de linguagem. A *verwerfung* encontraria, também em Freud, sua base na castração ou, mais especificamente, no recalque⁶⁰. Trata-se, para Lacan, da "rejeição de um significante primordial em trevas exteriores, significante que faltará desde então nesse nível" (Lacan, 1981, p.174).

O significante é, pois, dado primitivamente, mas ele não é nada enquanto o sujeito não o faz entrar em sua história, que toma sua importância entre um ano e meio e dois anos e meio. O desejo sexual é com efeito o que serve ao homem para se historicizar, na medida em que é nesse nível que se introduz pela primeira vez a lei. (Lacan, 1981, p.180)

A exclusão de um primeiro corpo de significantes - que é indispensável para a constituição da realidade, já constataria Freud - representa um obstáculo, ou uma falha, à identificação essencial à realização da sexualidade do sujeito (Lacan, 1981,p.202). Essa falha apontaria para uma falta de material simbólico e esta, por sua vez, acabaria por aliciar toda a psique na produção de uma realidade capaz de articular minimamente o buraco da falta de representação. Por isso - como brilhantemente lembra Jorge - Lacan se refere ao recalque como um duplo esquecimento: "Há um segredo, um segredo a ser esquecido e se sabê-lo significou morrer, sabê-lo de novo seria re-morrer" (Jorge, 2010, p.231). Compreendemos, desse modo, que o recalque só se efetiva quando aquilo que foi relegado a uma censura inconsciente representa uma ameaça para a economia psíquica do indivíduo, uma vez que reviver determinados acontecimentos equivaleria, como aponta Jorge, a re-morrer, ou seja, a voltar ao momento do trauma no que de mais impronunciável, no que de mais inapreensível ele carrega.

Por mais descontextualizada que possa parecer, no momento, o nosso resgate à forclusão de Lacan, trata-se de um conceito que ilustra perfeitamente o papel basilar da linguagem - traduzido pela relação entre a resistência à castração, a constituição simbólica da sexualidade e o sintoma como repetição - na constituição do sujeito enquanto ser de linguagem.

⁶⁰ Isso se deve ao fato que, em Freud, o estudo do processo de recalque foi o maior indicativo da existência do inconsciente, visto que aquele seria constitutivo do núcleo original desse (Roudinesco, 1988, p. 647)

Introduzido em uma herança coletiva que equivale ao que Lacan chama de universo simbólico, a construção da subjetividade é fruto de uma série de investigações por parte do psicanalista francês. Estas se iniciam com a teoria do significante de Ferdinand de Saussure e desembocam no já mencionado aforismo: "O inconsciente é estruturado como uma linguagem" (Lacan, 1986, p. 22), que adianta que, porque o homem tem as palavras, ele conhece as coisas (Lacan, 1981, p.203).

Em *Inibições, sintomas e angústia*, livro publicado pela primeira vez em alemão em 1926, Freud aborda, por meio de um conjunto de reflexões filosóficas sobre temas variados, a questão da inibição e do sintoma. No texto *O estranho*, de 1919, publicado juntamente à coletânea, Freud desenvolve uma ideia denominada *unheimliche*, que é traduzida para o português, de acordo com Roudinesco (1997, p.383) como uma sensação que alude a uma "estranha familiaridade". Trata-se de uma impressão assustadora que "se liga às coisas conhecidas há muito tempo e familiares desde sempre".

Estamos diante de um súbito estranhamento daquilo que era, até então, familiar, como se uma faceta verdadeiramente terrificante da realidade se revelasse. Esse descortinamento repentino é sintoma, em Freud, do retorno de complexos infantis recalçados. Invasa pela estranheza, a vida cotidiana estaria sujeita à angústia. Esta, por sua vez, poderia remeter tanto ao medo da castração quanto à figura do duplo e ao medo do autômato⁶¹ (Roudinesco, 1997, p.383). O que essas três modalidades do estranho (como Freud se refere ao fenômeno do *unheimliche*) teriam em comum seria a reativação de forças que o indivíduo supunha ter superado. É interessante observar, neste momento, que não se trata somente de uma narrativa pessoal que vem a tona, mas da relação desta com os mitos que constroem toda uma herança simbólica herdada no processo de socialização.

Em seu décimo Seminário, *A angústia* (1962-1963/2005), Lacan se apoiou no trabalho desenvolvido por Freud a partir do conceito de *unheimlich* para endereçar a questão da angústia a partir da leitura das obras de Kierkegaard e Heidegger, que compreendem este afeto como uma demonstração psíquica intimamente relacionada a um mal-estar existencial. Lacan se esforça para demonstrar que a angústia desponta quando o sujeito é confrontado com a "*falta da falta*". Esta seria sentida com uma alteridade onipotente que o invade a ponto de destruir nele qualquer faculdade de desejar.

⁶¹ Na figura do duplo ou do autômato, o indivíduo passa a suspeitar que um ser aparentemente inanimado esteja vivo.

Referência desde os primeiros passos da metapsicologia⁶² freudiana, a noção de desejo é a base de conceitos fundamentais da psicanálise, como transferência, recalque, sintoma e inconsciente. Pode ser visto como um pouco controverso que o próprio Freud recorra a mais de uma palavra para fazer frente a um conceito axial em seu sistema, mas podemos sugerir que isso seja indicativo, antes de indefinição, da diversa herança deixada pela filosofia e da influência dessa arqueologia do desejo na psicanálise.

As três principais expressões na língua alemã destacadas por Freud para fazer frente ao desejo foram *wunsch* (realização de um anseio ou voto inconsciente), *begierde* (usada no sentido de aludir ao desejo de um desejo) e *lust* (utilizada com o sentido de paixão ou pendor e intimamente relacionada à noção de princípio do prazer). Seria possível adiantar, portanto, que estamos diante de um tema que adquire inegável centralidade na história da filosofia ocidental desde as considerações de Descartes até Hegel, e que sofreu, com Freud, um deslocamento no sentido de ser empregado no contexto de uma teoria do inconsciente.

Mas vamos por partes. O termo *begierde* tem forte enraizamento na filosofia da consciência e do sujeito do racionalismo clássico. Hegel foi uma figura central na perpetuação do conceito e, com *Fenomenologia do espírito* (1807), ainda haveria de influenciar Husserl e, mais tarde, Heidegger. Como aclara Roudinesco (1997, p. 146), o termo foi utilizado para “definir o apetite, a tendência ou a concupiscência pelas quais se expressa a relação da consciência com o eu”. Em outras palavras, Hegel instaurou a compreensão que, antes de se tratar de um conhecimento, o contato que o sujeito trava com um objeto diz respeito a um reconhecimento, no sentido em que o sujeito só compreende a existência do outro como indicativo da própria.

Diferente do que foi proposto por Freud, na dialética de Hegel a consciência assume um papel fundamental, visto que é necessário o reconhecimento de um objeto imaginário como objeto de desejo. Nesse movimento, o sujeito também acaba por reconhecer a si mesmo como ser desejante. Ou seja, somente através da presença da alteridade - do outro, do reconhecimento

⁶² Metapsicologia é o termo criado por Sigmund Freud para qualificar o conjunto de sua concepção teórica e distingui-la da psicologia clássica. Em *Dicionário de Psicanálise*, Roudinesco (1997, p.511) salienta que a abordagem criada por Freud consiste na elaboração de modelos teóricos que não estão diretamente ligados a experiências práticas ou a observações puramente clínicas. Ela se sustenta com base da análise/consideração simultânea das perspectivas dinâmica, tópica e econômica. Em *A psicopatologia da vida cotidiana*, Freud conclui que, a metafísica constituiria uma espécie de modelo formal para a nova psicologia. O argumento teria como base que as construções filosóficas (mitológicas, religiosas), assim como todas as formas de crenças e delírios que delas podem derivar, não constituem outra coisa senão uma "psicologia projetada no mundo externo" (Roudinesco, 1997, p.511).

de algo como exterior e diferente de si - que o sujeito se define, tratando-se de uma relação negativa e especular. Negativa ao passo em que diz respeito a uma subtração, com caráter de resto, pois seria necessário identificar aquilo que faz parte do domínio do outro para delimitar o próprio domínio, e especular no sentido em que a atuação de um objeto imaginário é essencial para que haja a identificação do objeto do desejo.

Somente com a fenomenologia hegeliana a alteridade passaria a determinar o reconhecimento do sujeito sobre si mesmo, visto que a compreensão do outro como algo que lhe é exterior o levaria a se identificar com a própria imagem em uma relação de inelutável separabilidade. O papel da consciência, porém, permaneceria decisivo para a constituição da subjetividade em Hegel, que não contrariou seus antecessores⁶³ nesse sentido.

Em *Lacan e Hegel*, Ronaldo Torres frisa a inversão que a fenomenologia hegeliana também representou em relação à Kant. De acordo com Torres, ao revisar o racionalismo de ordem cartesiana, Kant teria acabado por reforçar a cisão entre sujeito e objeto. Esta separação se mostraria problemática ao passo em que não coloca o sujeito em questão, excluindo-o de qualquer possibilidade de compreender a verdade sobre o próprio desejo, revelada na experiência com o objeto. Tal compreensão seria contestada por Hegel na sua *Fenomenologia do espírito* (1941) ao promover o deslocamento da consciência para a ordem do dia, tornando-a um fenômeno estabelecido justamente no contato com o objeto. Este, por sua vez, apontaria o encaminhamento desejante do sujeito, lembrando que, em Hegel, a noção de desejo está intimamente atrelada à de consciência.

É a definição, em Hegel, desse sujeito através da relação com o objeto (posto como um outro, seu não-ser), que se revelará o solo desejado que as âncoras lançadas pela Tese (que se ocupava exatamente de colocar a determinação do sujeito sob um método) não haviam satisfatoriamente encontrado. (Torres, 2004)

⁶³ Também é inegável a importância que a metafísica racionalista de René Descartes assumiu no paradigma da subjetividade. As consequências do cogito cartesiano ultrapassaram o dualismo instaurado entre sujeito e objeto pois, ao voltar-se para si mesmo, o sujeito encontraria em seu reflexo a fundação e fundamentação de todo o conhecimento (Descartes, 1991). O cogito foi, dessa forma, decisivo para o idealismo alemão e a metafísica kantiana, para os quais a razão assume um papel central na apreensão da essência dos fenômenos. Essa produção de significados se realizaria, portanto, por meio do trabalho conjunto da percepção e consciência, sendo que a segunda, em seu potencial estruturador, filtra, organiza e enquadra experiências dentro de um esquema prévio de conhecimento: “a aplicação de tais categorias permitia dar significado às percepções” (Kant, 1987, p. 108). Slavoj Žižek (2006) nos atenta para a importância da virada transcendental kantiana, visto que, em Kant, o sujeito passaria a assumir um papel ativo na produção da realidade, que diria respeito a um processo de constante adequação dos objetos exteriores, tidos como fenômenos em si, em fenômenos para o sujeito.

Ainda dentro da lógica hegeliana, existiria a compreensão, por parte do sujeito, que o objeto imaginário - em seu papel de alteridade, de outro - não estaria fora da consciência, mas dentro dela. Ou seja, a consciência teria que passar pelo outro para retornar a si mesma sob a forma do outro. O que podemos concluir, portanto, sobre a escolha de Freud por abandonar o termo *begierde*, central na dialética de Hegel, e substituí-lo por *wunsch*?

Ora, uma das maneiras de tentar responder a essa pergunta é lembrar que o termo empregado por Freud se diferencia daquele escolhido por Hegel no ponto em que diz respeito a uma cobiça ou anseio na qual a consciência não opera no sentido de reconhecer a si mesma por meio do outro, visto que estamos falando do sujeito do inconsciente. Essa constatação não desloca o desejo, porém, do lugar de centralidade que ele assume dentro da fenomenologia de Hegel. Considerada por Freud como produto da falta, a ação do desejo seria imperiosa e só por meio de sua fixação em um objeto ele conseguiria se estabilizar minimamente.

A principal diferença entre os dois modelos de conhecimento consistiria no fato que, para Freud, o movimento de fixar um objeto como objeto de desejo não seria consciente, tratando-se, portanto, de uma sobredeterminação. Essa compreensão nos permite traçar uma correspondência entre o desejo e os mecanismos de produção do sonho (fenômeno entendido por Freud como manifestação de desejos recalcados), do próprio recalque e da fantasia (que corresponderia à realização alucinatória de um desejo). Logo, tratar-se-iam de maneiras distintas de fazer face ao mesmo problema.

Em *A interpretação dos sonhos* (1900 s/d) o desejo ganhou uma de suas definições mais emblemáticas quando Freud concluiu que “O desejo é o movimento”. Cabe a nós indagar, após essa provocação: Movimento de quem em relação ao quê? Ora, essa definição algo opaca não estaria dissociada da segunda definição freudiana, que diz respeito ao desejo como “retorno a traços mnêmicos de percepção”, visto que estes traços diriam respeito a uma identidade perceptiva perdida, cujas reminiscências moveriam o aparelho psíquico a se empenhar em reproduzir experiências de satisfação. “Um componente essencial dessa vivência de satisfação é uma percepção específica (a da nutrição, em nosso exemplo) cuja imagem mnêmica fica associada, daí por diante, ao traço mnêmico da excitação produzida pela necessidade” (Freud, 1996 [1900], p. 594). Esse movimento faria face, portanto, a um esforço constante (que será identificado adiante com o conceito de pulsão, do alemão *trieb*) para restituir um objeto perdido e, com base nesses traços perceptivos, determinar um modelo de satisfação que o sujeito tentará reproduzir.

O desejo atuaria, desta forma, como uma resposta à separação originária, também entendida como recalque originário, instauradora de uma falta que é fundamental para a individuação, mas que o sujeito vai tentar tamponar a todo custo por meio da produção de novos significantes. Essa falta mobilizadora é reconhecida por Carlos Augusto Peixoto Júnior em *A Lei do Desejo e o Desejo Produtivo: Transgressão da ordem ou afirmação da diferença?*, no seu potencial de erigir um desejo que indica “a impossibilidade de um sujeito coerente” (Peixoto, 2004, p. 111). A expressão desse desejo se daria, desta forma, por meio dos pontos de ruptura e descontinuidade da consciência, representados na cadeia de discurso.

Essa noção de um sujeito dividido e coberto de opacidades nos afasta da instância da consciência autodeterminada de Hegel e dá lugar à Lei do significante lacaniano, na qual impera a ação determinante de um significante inconsciente, que não se deixa apreender: “A opacidade do significante que determina o “Eu” é o próprio inconsciente enquanto cadeia de significantes, o qual interfere repetidamente na auto-representação coesa e coerente do sujeito consciente” (Idem, p. 112). Essa compreensão indica uma concepção negativa do inconsciente, já que se trata de uma instância que se manifesta por meio do discurso, em um fenômeno em forma de descontinuidade e vacilação (Lacan, 1966, p. 299).

Ora, se, de acordo com Lacan, o desejo só sinaliza existência por meio de fenômenos de linguagem que indicam repetições e descontinuidade na cadeia de discurso, ele passa a ser tido como um querer-ser ou uma falta-a-ser (Lacan, 1979, p. 33) inexoravelmente frustrada e associada à proibição, mas necessária. Esse esforço de recuperação de um significante que seja idêntico a si, em uma tentativa de representação perfeita, inequívoca, é naturalmente barrada pela própria linguagem, visto que, ao passo em que o sujeito se afirma enquanto tal por meio da linguagem, ela é, justamente, alienante. Não no sentido de alienar o sujeito de si, mas do próprio significante que o divide. Essa produção de discursos que recorrem ao passado para nomear uma ausência que perdurará no futuro é, justamente, o que Lacan denomina desejo: “é uma falta engendrada há tempos atrás que serve para responder à falta criada pelo tempo que se segue” (Lacan, 1979, p.221)

Não se mostraria precipitado sugerir que uma das maiores contribuições de Lacan em relação à dialética do desejo consiste no retorno à fenomenologia de Hegel, que erigiu a noção de alteridade como fundamental para a individuação. Somente a partir desse outro - determinante, em Hegel, para uma noção de clara separabilidade entre sujeito e objeto e, em Lacan, para a superação dessa clivagem -, foi possível construir a hipótese que, se, em Freud, o

desejo é desejo inconsciente e o inconsciente é estruturado como uma linguagem, o desejo, assim como o inconsciente, também seria constituído por discursos. Desse modo, o psicanalista francês uniu as inovações da *Fenomenologia do espírito* em relação ao idealismo kantiano à compreensão de Freud do desejo como inconsciente e correlativo à reprodução de traços mnêmicos e o definiu como, antes de tudo, desejo do outro, porque ele se manifesta como uma fenda, uma discrepância que acusa a ausência de um significante, antes de aludir a qualquer tipo de presença.

Em *A direção da cura e os princípios de seu poder*, Lacan afirma que “É preciso tomar o desejo ao pé da letra” (Lacan, 1958/1998, P. 426), visto que “o desejo efetivamente está no sujeito pela condição, que lhe é imposta pela existência do discurso, de que ele faça sua necessidade passar pelos desfilamentos do significante” (Idem, p. 634). Ora, esse enraizamento do desejo no discurso remeteria a ninguém menos que Saussure, em uma indicação que a linguística se mostraria fundamental para indicar não somente a forma como o inconsciente é estruturado, mas para sugerir o desejo como originado pelo discurso. E esse discurso - Lacan também indica - só é incorporado e assumido pelo sujeito ao passo em que se trata, na verdade, de um discurso do Outro.

Do que se trata, afinal, esse Outro que se interpõe mais uma vez em nosso caminho e para o qual nosso trabalho insiste em apontar? Que quer dizer Lacan quando afirma em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* que “o inconsciente é o discurso do Outro” (1956 [1953]/1998, p. 266)? De que exatamente se trata esse “Outro”, com a maiúscula e como ele se diferenciaria do pronome indefinido, descrito no dicionário Aurélio como algo “Que não é o mesmo; distinto, diferente”?

Introduzido por Lacan pela primeira vez em 25 de maio de 1955, no contexto da elaboração progressiva da tópica do simbólico, do imaginário e do real, durante o seminário anual dedicado a o eu na teoria freudiana, o conceito de Outro (ou grande Outro, ou grande A), viria a se tornar uma pedra basilar da psicanálise pós-freudiana. De acordo com Roudinesco (1998), o termo seria utilizado “para designar um lugar simbólico - o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente ou, ainda, Deus - que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intra-subjetiva em sua relação com o desejo” (p. 558).

Portanto, a primeira coisa que podemos destacar a respeito desse Outro (A) da teoria lacaniana diz respeito à sua dimensão simbólica. Ora, já compreendemos que a entrada na linguagem é decisiva para a formação da subjetividade e instauração do registro inconsciente,

que é, ele mesmo, estruturado como uma linguagem. Não é exagero dizer que, no entendimento de Lacan, o domínio simbólico funda e determina o sujeito, visto que podemos compreendê-lo como tudo aquilo que o situa tanto de uma perspectiva histórica e social, quanto de uma narrativa íntima e familiar.

A partir dessa compreensão surge a necessidade de nos atentarmos para o fato de que insistir na importância da linguagem na constituição da subjetividade não equivale a enquadrar indivíduos em determinados grupos e, como base em uma análise criteriosa dos contextos que perfazem esses grupos, reduzir ou determinar as possibilidades de autodeterminação individuais. Não é a uma série de determinismos sociais a que nos referimos aqui, visto que a investigação que a psicanálise propõe alude a uma condição que se faz presente em qualquer que seja o sujeito, sem distinções. Isso significa, antes de tudo, reconhecer que, assim como a linguagem antecede o sujeito e prescinde dele, ele está condicionado a esse modo de representação. Ou seja, o sujeito faz uso de um sistema de elementos outros - ou seja, que provém de uma alteridade, de algo exterior a ele - para tratar das manifestações do próprio desejo. Não se mostra incoerente, desta forma, que esses desejos estejam aquém da simbolização, inacessíveis até para o próprio sujeito falante.

O conceito de Outro (A) teria surgido, antes de tudo, da necessidade de distinguir o inconsciente freudiano de todas as concepções de inconsciente oriundas da psicologia, que tratariam do campo da dualidade, campo esse especificado por Lacan como pertencente ao 'outro', ou pequeno outro. Sobre essa distinção, Roudinesco esclarece (1997, p. 559): "Além das representações do eu, especulares e imaginárias, o sujeito é determinado, segundo Lacan, por uma ordem simbólica designada como 'lugar do Outro' e perfeitamente distinta do que é do âmbito de uma relação com o outro".

Apesar de prematura, essa noção influenciaria terminantemente a maneira de se pensar não somente a relação do sujeito com os objetos (sejam eles outros sujeitos ou não), mas a presença inexorável e determinante desse lugar simbólico na constituição da tela da fantasia que sustenta e assegura o sujeito do seu lugar nas trocas sociais. Como vimos anteriormente, somente entre os anos de 1950 e 1965 a teoria do inconsciente freudiano seria revista por Lacan à luz da linguística estruturalista, com destaque para a influência que o trabalho de Ferdinand de Saussure exerceu por meio da teoria do signo linguístico. Esse passo seria essencial para estabelecer um vínculo duradouro entre as noções de sujeito, desejo e significante, que, juntas, erigiram o lugar do Outro como o próprio inconsciente. Essa relação fundamentaria o axioma

“o inconsciente é o discurso do Outro”, assim como “o Outro é o tesouro do significante”, indicando que esse lugar de alteridade radical determina e atravessa o sujeito em sua relação com o desejo.

Ao passo em que depende do domínio simbólico para a determinação de formas que exerçam o papel estruturante de interdição ou de lei, o Outro também é sustentado por representações imaginárias. Essas representações estão intimamente ligadas à ideia que fazemos de nós mesmos como contidos por uma imagem especular (a imagem do nosso corpo, que nos unifica e delimita) e distintos dos outros. Esse processo seria decisivo na constituição do eu - que não se confunde com o sujeito - e no discernimento de um suposto mundo interior (subjetivo) de uma realidade exterior (objetiva). A identificação do sujeito com um corpo físico seria, porém, ilusória, e diria mais a respeito à necessidade de constituição de uma realidade psíquica particular. Esta, por sua vez, diferiria, como examinamos, de uma realidade factual e materialmente determinada.

Desta forma, podemos concluir que o Outro seria identificado simultaneamente com a linguagem - no seu aspecto de lei, de interdição que ao mesmo tempo que castra funda o sujeito, iniciando o movimento de produção e fixação do desejo em objetos especulares - e com o inconsciente, no que diz respeito ao seu caráter eminentemente histórico, de herança, visto que determina e precede a existência dos sujeitos. Como aponta Vera Lúcia da Silva Alves, esse Outro mítico seria da ordem do significante, pois revelaria “o ponto de origem do sujeito – sua espécie, sua linhagem, sua cultura, sua família – o inserindo numa linha de ascendência e de descendência.” o que “permite ao sujeito significar sua história geracional e sua ficção, numa ‘novela familiar’” (Alves, 2012, p. 76).

O que significa, então, dizer que esse lugar de pura alteridade se encontra, na verdade, barrado para o sujeito? Antes de tentar responder a essa indagação, vamos voltar alguns passos e revisitar o entendimento de Freud do desejo como movimento. Tornamos a suscitar a pergunta: movimento de quem em direção ao quê? Quanto à primeira, não restam dúvidas que é ao sujeito a quem tanto Freud quanto Hegel, Lacan e Hilst se referem, seja ele compreendido como sujeito do inconsciente - para o qual o desejo sempre será dotado de uma opacidade necessária, visto que, para a psicanálise lacaniana, estar na linguagem significa estar infinitamente deslocado em relação a uma significação original - ou seja ele sujeito da consciência. Para onde se encaminha, então, esse sujeito na sua relação com o desejo?

De acordo com Freud, que compreende o desejo como ligado a traços mnêmicos de satisfação, esse movimento seria empreendido em relação ao passado, onde reside a memória do gozo infantil perdido e a fantasia de sua recuperação. A questão é que se trata de uma memória de difícil articulação, porque remete a um tempo anterior à fundação do sujeito, um tempo no qual a linguagem ainda não havia exercido o papel de interdição estruturante frente à possibilidade da falta do objeto materno. Dessa forma, a demanda - que, para Lacan, sempre é demanda de amor - necessita de mais do que aquilo que ela solicita, e todo movimento voltado para garantir justamente esse preenchimento, esse tamponamento da falta pela presença, remete, também, a uma ausência: “a demanda nela própria vincula-se a alguma outra coisa para além das satisfações que ela solicita. Ela é demanda da presença de uma ausência - que se manifesta na relação primordial com a mãe” (Lacan, 1966, p. 634).

Poderíamos então sugerir que a relação do sujeito com o desejo se aproximaria de uma busca transcendente? E que essa busca curtiria proximidade, em alguns aspectos, com a fé religiosa? Formulo a última pergunta partindo do princípio que, ao passo em que tanto o desejo quanto o significante máximo da religião (Deus) estão cobertos de opacidades e se constituem como falta presentificada pelo discurso do sujeito, ambos exigem dele a produção incessante de novos significantes, e se recusam a cessar em significado. Ou seja, mais do que ir ao encontro desse desejo que não se articula e supri-lo como se supre a uma demanda, o sujeito encontra seu maior móbil de ação na necessidade de produzir novos significantes que promovam o seu constante deslocamento. É sobre isso, de acordo com Jorge, que se debruça o trabalho de cunho criativo, em especial o do poeta, e é nesse lugar que nos deparamos com o Outro lacaniano.

O Outro é o lugar do significante, é o registro do simbólico, que Lacan denomina de Outro na medida mesma em que o campo dos significantes é faltoso, é incompleto e nele há sempre a possibilidade de introduzir, por meio de um ato criativo, um novo significante. Não é outra coisa que faz o poeta e é o que confere a ele suma importância, pois não é outra sua aspiração. (Jorge, 2001, p. 92)

Em *O tempo e o cão* (2009) Maria Rita Kehl entende que, no espaço público, o Outro lacaniano frequentemente encontra correspondências nas figuras do “professor, o líder político, o monarca, Deus, o parceiro amoroso”. Kehl sugere, assim, que esses seriam os arquétipos mais frequentes das diversas representações daquele para quem o sujeito neurótico dirige a pergunta: “O que desejas de mim?”. É justamente por isso que Lacan define o desejo como desejo do desejo do Outro, visto que o sujeito só se articula em relação a esse lugar barrado onde reside, verdadeiramente, a linguagem.

Essa mesma pergunta (O que desejas de mim?) Kadosh dirige ao Cão de Pedra, ao Sumidouro, Tríplice Acrobata, Sorvete Almiscarado - aos múltiplos nomes de um destinatário interdito, de onde não surge resposta - e que o personagem identifica como Deus. Torna-se possível constatar que o nosso ponto de partida, que foi, justamente, o problema da representação de Deus pela impossibilidade de fixá-lo em um único nome, volta a se fazer presente na nossa análise. Será que essa questão inaugural não traria em seu cerne o reconhecimento por Kadosh da impossibilidade da correspondência de um nome próprio - qualquer que ele seja - com o seu significado? E que esse reconhecimento só se faria possível por meio da compreensão que a produção de novos significantes para Deus tem como móbil o mesmo movimento que, para Freud, define o desejo humano?

O final da narrativa de *Kadosh* é marcado por um encontro amoroso de uma desmesura apaixonada, semelhante, nesse sentido, àquela dos versos que o protagonista dedica ao Grande perseguido. O amante de Kadosh, porém, não é Deus, mas um homem, que, assim como ele, morrerá, e está submetido à mesma fragilidade que atravessa e condiciona o personagem (Hilst, 2018, p.221). A procura por uma alteridade absoluta capaz de apaziguar sua consciência de si e, conseqüentemente, de morte, acaba por afastar Kadosh do criador e aproximá-lo dos homens, em uma espécie de - se não resolução - trégua para o conflito representado pela cisão que condena o santo a habitar um entre-reinos, sem jamais pertencer de fato.

Com o vigor e a beleza dos vinte anos, o "Querubim Gozoso" de Kadosh - como o personagem-narrador se refere ao amante - mostra-se capaz de provar que o êxtase que antes era atribuído unicamente ao encontro com Deus residiria, na verdade, na paixão efêmera e imperfeita entre os homens.

E ele, Kadosh, vai morrer outra morte, vai matar o melhor de si mesmo, seu rei, Kadosh, o regicida. Então persignou-se diante do de vinte anos prodigioso. E agora o que é Kadosh diante do Querubim Gozoso? Ovo de âmbar rolando uma superfície de cômoda esmaltada, Kadosh deslizando, oleosa ansiedade, Kadosh-ovo e lousa louvando pai-mãe que lhe deu corpo, ah que pórtico-alegria esse viver do corpo, o milagre das mãos, milagre poder tocar o de rosto perfeito, ponta do dedo sobre o lábio leve, polegar no centro da fronte, depois entre os olhos, agora na linha delicada do nariz, e breve em semicírculo o dedo percorre esplêndida planície (*mejilla* tão ajustada no teu osso) demora-se na convulsão do ouvido e

longo e simultâneo movimento
dorso do Querubim Gozoso
à minha frente, curvatura

enoitada morrendo na cintura
 ilharga de Kadosh muitíssimo
 colada, indo e vindo (Hilst, 2018, p.221)

A análise do período acima levanta a seguinte hipótese: O rei que Kadosh decide matar não equivale a uma autoridade política, religiosa ou até a Deus, mas a si mesmo enquanto sujeito determinado pela herança simbólica que o lança no jogo da significação. Dentro do esquema proposto, podemos adiantar que a linguagem assume um papel primordial, porque equivaleria à lei que o rei faria cumprir.

O encontro de Kadosh com o Querubim Gozoso é um momento nevrágico da narrativa, porque revela ao protagonista que a desmesura da entrega que ele associava somente à experiência de comunhão com o criador está ao alcance dos homens. Em nível telúrico, o sagrado de Kadosh se manifesta no “braço, ombro omoplata, dorso, lisura da nádega” (Hilst, 2018, p.221) do amante, indicando que o conflito do santo detido em um entre-reinos pode encontrar um desfecho no abandono da busca por transcendência.

Caçada enlouquecida em direção a quê? A nada, Kadosh. O que tu chamas de Sorvete Almiscarado não é Cão de Pedra nem Cara Cavada, é isso aí, beleza do Querubim Gozoso, braço ombro omoplata, dorso, lisura da nádega, vamos, mete teu espadim, e celebra depois o ventre daquela que te expulsou lesmoso e empelicado, grita muitíssimo porque me guardaste tantas luas nas tuas aguadas e mais muitíssimo pelo esforço daquela hora quando me expulsaste e muito mais por te abrires perfumada quando quis o pai, e muitíssimo aos dois que se juntaram e escolheram a casa onde eu Kadosh com a água conversava (Hilst, 2018, p.221)

Como podemos observar a partir do trecho, o erotismo dos corpos assume, nos momentos finais da narrativa de *Kadosh*, o sentido de um tributo à vida em sua transitoriedade, que se impõe como uma afirmativa morrediça e, por isso mesmo, valiosa diante da certeza de um fim. Ao celebrar o seu nascimento - que é descrito como fruto da união dos pais, e não do beneplácito de um criador - o protagonista de Hilst "grita muitíssimo" ese declara “liberto de muitas chagas” (Hilst, 2018, p.222):

viajar todo indolência pelas ilhas, liberto de muitas chagas, essas que tu cavaste no espírito de Kadosh, Lúteo-Rajado, essas que não conheceram bálsamo nem láudano, essas pobres chagas que há quarenta anos só sabem da tua mão pesada [...] agora virá um tempo de amor para Kadosh, um vívido tempo para compensar o meu de antes desvivido, singradura agora para compensar outro tempo onde o casco só caminhava por caminho ardoso, onde Kadosh sedento procurava tua cara, procurava em tudo, até

na corcova do que ia à frente, na sombra do capim-secura que ficava atrás (Hilst, 2018, p.222)

Assim, Kadosh se entrega a um “tempo de amor” (p.222) e finalmente compreende que, porque “sedento procurava tua cara” (Idem), ou seja, a cara de Deus, ele deixou de ver aos homens. O abandono da premissa de sacralidade como condicionada à busca de uma alteridade transcendente identificada com Deus leva Kadosh a virar as costas para a tradição. Essa reviravolta na narrativa se presentifica no início do solilóquio que encerra o conto, a partir da seguinte frase: “E ele, Kadosh, vai morrer outra morte, vai matar o melhor de si mesmo, seu rei, Kadosh, o regicida” (Hilst, 2018, p.221). Não é, porém, à morte literal que se refere a voz narrativa do conto. Esse rei a quem o protagonista deve matar, transformando-se em regicida, corresponde, antes do que a uma liderança política ou, até, a uma divindade, à lei enquanto herança simbólica que a tradição faz cumprir. Nesse sentido, como nos indicou Lacan, trata-se da lei do significante, que se refere à própria linguagem.

O conto se encerra quando Kadosh, decidido a inaugurar um “tempo de amor”, expressa o desejo de esquecer Deus: “Tempo de amor, o meu agora, Cão de Pedra. Que eu viva carne e grandeza. E principalmente isso: que eu Te esqueça. Mais Nada.” (Hilst, 2018, p.222). Não podemos nos esquecer da premissa inaugural deste trabalho - de que Kadosh está condicionado ao conflito de não pertencer ao reino de Deus tampouco ao dos homens -, indica-nos que a procura por pertencimento é a sina e a vocação de Kadosh. Desse modo, esquecer a Deus equivaleria a um abandono quimérico da própria subjetividade em um movimento denominado por Marco Antonio Coutinho Jorge de “despertar para o real”.

Em uma análise admiravelmente sensível de *A paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, Jorge faz frente a um movimento que ele chama de “despertar para o real”. A primeira coisa que podemos adiantar sobre esse tal despertar é que ele diz respeito a uma postura afirmativa e indagadora diante do que de mais espantoso - ou inominável - há. Trata-se, como averiguamos, do real lacaniano, que é da ordem do impossível, porque resiste à simbolização.

Jorge esclarece que essa espécie de despertar remete ao êxtase e depende da aniquilação da subjetividade “na qual, ascendendo para uma religião para além dos sentidos e da linguagem, o sujeito se funde num espaço de indiferença e neutralidade absolutas” (2010, Pág. 220). Em um momento posterior, o psicanalista reforça o “anonimato perfeito” do despertar e frisa que se trata de uma experiência na qual o sujeito se vê diante de um tempo tão remoto quanto aquele

em que ele ainda não tinha um nome e se confundia com a vida em qualquer de suas emergências mais brutas (Idem, p.221).

No Seminário *Le moment de conclure*, de novembro de 1977, Lacan conclui que o despertar está condicionado ao aspecto de impossível, visto que se trata de uma contranatureza, porque o anonimato perfeito consistiria em uma impossibilidade estrutural, visto que nós permanecemos sempre colados ao sentido, afinal, "da doença mental que é o inconsciente não se desperta" (Lacan, 1977). Justamente por remeter ao retorno a um período anterior ao nomear e, portanto, à entrada na linguagem, a realidade assombrosa do despertar se revelaria impraticável em sua totalidade. De acordo com Jorge, porém, o despertar se mostraria possível "apenas para momentos fugidios" (2010, p.227).

Podemos concluir, a partir do que sugere Jorge, que são justamente nos breves momentos de um estranhamento espantoso - ou seja, nos pequenos sobressaltos, nas epifanias cotidianas - que a experiência do despertar se revela. Esse êxtase fascinante - e terrífico - diante da falta de simbolização encontra forte representação na arte poética dos místicos, como a produção de São João da Cruz e de Santa Tereza d'Ávila, e, como podemos observar no primeiro capítulo, identifica-se com o numinoso de Rudolf Otto e, até, com a compreensão de Bataille sobre o cerne da experiência mística como vislumbre de um aniquilamento da subjetividade, aniquilamento esse - vale observar - verdadeiramente impraticável durante a vida, mas garantido pela morte.

Se Saint John Perse estiver correto quando diz que os poetas são aqueles que preservam uma contínua aptidão para o espanto, podemos compreender a literatura como um espaço convidativo à construção de narrativas que flertam com o despertar de Lacan e que constituem, assim, uma janela para o real na qual o desejo encontra a possibilidade de falar.

O despertar de Kadosh aludiria, dessa forma, ao desejo de retornar ao tempo em que a constituição do sujeito pela introjeção da lei ainda não havia acontecido, em uma anulação quimérica da clivagem que instaura a subjetividade por meio entrada - irreversível, também devemos dizer - no universo simbólico.

Despertar restitui o anonimato que permite indicar, se não restaurar, um lugar que o sujeito ocupava quando ainda não o haviam limitado a um nome, uma língua materna, situação social, momento em que ele era tão livre que nem sabia disso (Jorge, 2010, Pág. 221).

Não demoramos a concluir, já no início de nossa caminhada, que o desejo verbalizado por Kadosh - desejo que o atravessa com a inconfundível intensidade gozosa e não raramente desconcertante de que a escrita hilstiana se mostrou capaz - consiste em uma impossibilidade. Como o protagonista do conto exprime por meio do verso "Grande perseguidor/ Foge comigo/ E gozosos gozaremos/ Uma única viagem" (Hilst, 2018, p.217), Kadosh se vê diante de um "Grande perseguidor" pelo qual ele se deseja perseguido, invertendo a relação entre Deus e homem proposta pelo misticismo cristão. Esse criador a que Hilst nos apresenta, que seria capaz tanto de demonstrações de ira quando de paixão e lascívia desmesurada, só satisfaz a fome de Kadosh parcialmente e se mostra, assim, incompleto, ou dotado de um furo que o protagonista circunda e em torno do qual a linguagem se desenvolve.

Vale observar que esse movimento de intensa laboração em torno de aspectos verdadeiramente inomináveis da realidade, como a morte e o trauma, não é exclusivo de Kadosh. Em *A obscena senhora D*, por exemplo, Hilst inaugura a narrativa com uma frase sumária e reveladora: "Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar o nome" (Hilst, 2001, p.12). Como concluímos, esse centro inominável que a prosa hilstiana busca diz respeito a questões que não se articulam satisfatoriamente a partir de acontecimentos pontuais encadeados no corpo de uma narrativa, mas encontram inesgotáveis possibilidades a partir do trabalho com a linguagem.

Conhecidas do homem desde antes do surgimento da filosofia clássica, as engrenagens que movem as preocupações metafísicas de Hilda Hilst desembocam em áreas que a escritora suscita sem trégua em seus textos, em uma indicação que não é possível fazer frente à sua literatura sem estabelecer diálogo com campos do saber que também se debruçam sobre as "interrogações limite da condição humana: "Quem somos? O que fazemos aqui? Para onde vamos nós após a morte?", como pontua Nelly Novaes Coelho em *Dicionário crítico de escritores brasileiros* (2002, p. 265).

O terceiro capítulo do nosso trabalho partiu da compreensão da psicanálise como uma interlocutora valiosa para a literatura de Hilst devido à capacidade da área de agregar um escopo teórico variado, como indica Freud em *Dostoievski e o parricídio*:

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar o assunto (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio, eu, um desses objetos. (Freud, 1988, p.99)

Encontramos nosso principal referencial teórico na obra de Jacques Lacan, pelo diálogo promovido com a linguística e com a literatura, essenciais para elaborar os seus conceitos axiais. Como exemplo, podemos resgatar o "real" lacaniano, que designa uma realidade fenomênica imanente à representação e, assim como o centro sem nome descrito em *A obscena senhora D*, impossível de simbolizar. A proposta da psicanálise de fazer frente ao inconsciente não apenas ilumina um caminho possível para compreender o furo representativo em torno do qual Hilst constrói a sua ficção, mas aponta para uma concepção estrutural de inconsciente que seria determinada como - e pela - linguagem.

Também lançamos a hipótese que se, em *Kadosh*, a dificuldade de representação de Deus no discurso literário não seria, na verdade, sinal de uma possível correspondência com o Outro lacaniano. E que essa correspondência, aliada ao aforismo “Não existe Outro do Outro” - visto que o Outro é pura alteridade e se encontra fundamentalmente barrado - implicaria em um reconhecimento que a comunicação de *Kadosh* com Deus seria inexoravelmente frustrada, visto que se trata de uma impossibilidade estrutural.

Esse furo do Outro, para o qual falta um significante, não impede, porém, que ele se manifeste por meio do discurso do próprio sujeito. Ora, se o Outro é entendido como esse lugar da linguagem, da representação, que contém todos os significantes do universo simbólico, ele não falaria através de nós? Não estaria ele presentificado em todo discurso, pelo menos parcialmente? De acordo o próprio Lacan, em *Psicanálise e seu ensino* (1957), a comunicação com o Outro se trata de uma comunicação invertida: “O inconsciente é o discurso do Outro no qual o sujeito recebe, sob a forma invertida que equivale à promessa, sua própria mensagem esquecida”. Ou seja, aquilo que atribuímos, em nosso trabalho, a uma alteridade radical, exterior ao sujeito, para o qual ele dirige todas as suas ações se encontra, na verdade, dentro dele, e se constitui como estrutura por meio da linguagem. Essa mensagem esquecida do sujeito atribuída ao discurso do Outro remeteria, portanto, a nada menos que ao próprio inconsciente.

O desejo de se unir a Deus, assim como a revolta e insubmissão expressas pelo protagonista de *Kadosh*, estariam intimamente relacionados ao furo, ou à incompletude do criador, porque para Deus, assim como para o Outro lacaniano - que ocupa esse lugar de extrema riqueza do simbólico, lar de todas as trocas culturais e dos discursos - faltaria um significante. Essa relação põe em xeque a própria transcendência do criador, que, na escrita de Hilst, aproxima-se dos homens, naturalizando-se, mas deixa para trás o vazio da crença em um todo unificado, que seria capaz de assegurar ao homem o seu lugar nas trocas simbólicas e

protegê-lo da falta de sentido que contamina fenômenos com potencial desorganizador, como são a velhice e a morte.

Como observamos no primeiro capítulo do nosso trabalho, a demanda de uma fusão radical e potencialmente aniquiladora com Deus encontra correspondência com o erotismo sagrado que Georges Bataille propõe. Este funcionaria como uma postura afirmativa e desejante diante da vida justamente por flertar com a continuidade irreparável da morte e reconhecer, assim, a fragilidade do estado descontínuo que se impõe com o nascimento e que garante a inexorabilidade do fim.

Podemos concluir a nossa análise ao constatar que, diante do desejo manifestado por Kadosh de se fundir a uma alteridade radical identificada com a figura de um Deus contraditório e fragmentado, o protagonista se depara com uma impossibilidade estrutural, que seria, justamente, a de narrar o inenarrável, ou de apreender o inapreensível. Trata-se de um conflito de natureza ética que o personagem tenta sanar no diálogo com Deus, de quem não obtém resposta, mas é justamente diante desse silêncio que ele encontra o móbil da produção de novos significados.

Os nomes diversos e, não raramente, profanos com que Kadosh chama por Deus indicam que, desde o momento em que a frase "Pacto que há de vir" (Hilst, 2018, p.177) inaugura a narrativa, Kadosh passa a entoar uma pergunta sem destinatário. A falta de uma correspondência inequívoca do Cão de Pedra de Hilst para com Shiva, Javé ou com a divindade cristã indica que mais ruidosos do que os mandamentos e preceitos que perfazem as tradições relacionadas a qualquer um desses deuses é o silêncio que emana do lugar ocupado pelo sagrado na narrativa.

Esse silêncio, que é o ponto de partida da escrita de Hilst, acompanha o protagonista durante toda a narrativa, até o momento sumário em que não é a ausência de Deus, mas a presença da voz de Kadosh que se apresenta como uma resposta possível ao conflito do santo. O "tempo de amor" (Hilst, 2018, p.222) que Kadosh inaugura ao assumir uma postura desejante diante da vida vem acompanhado do abandono não do fascínio que o narrador-personagem nutre pelo Cara Cavada, mas da necessidade de se isolar do convívio dos homens para se aproximar daquele que o gorou.

Por fim, torna-se possível compreender o conflito que atravessa a narrativa de *Kadosh* como uma alegoria para a realidade com a qual o sujeito moderno se depara. Marcado pela

necessidade de julgar e atuar em um mundo que se complexificou consideravelmente, esse sujeito se encontra diante de uma pluralidade de saberes - antes desconhecidos - que se tornaram acessíveis a ele. A incidência de vozes que até então eram silenciadas abre espaço para uma realidade que, assim como a prosa de Hilst, pode se mostrar notavelmente intensa, imprevisível e polifônica.

Dessa forma, o conflito a partir do qual Kadosh produz os seus questionamentos não estaria dissociado daquele que atravessa o indivíduo na contemporaneidade. Apartado do saber totalizante oriundo da tradição religiosa e identificado com a figura de divindades que, durante milênios, foram capazes de significar e localizar os indivíduos dentro de uma realidade anterior e exterior a eles, o homem moderno, assim como Kadosh, vaga em busca de "Pertencer, ser parte de, caber" (Hilst. 2018, p.197).

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo. Confissões. Tradução Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984.
- ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. Deus, Amor, Morte e as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2002.
- ALVES, V. L. S. O pequeno e o grande Outro: conceitos de Lacan a partir de Hegel. Rio de Janeiro: Multifoco (2012).
- ANDRÉ, Serge. Wilhelm Fliess, 1858-1928—L'analyste de Freud? *Ornicar* 30 (1984): 155-65.
- ARISTÓTELES. *Metaphysica*. Ed. de W. Jaeger. Oxford, 1957.
- ARMSTRONG, Karen. Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____, K. Breve história do mito. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARRIVÉ, Michel. Linguagem e psicanálise, linguística e inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan. Zahar, 1999.
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BATAILLE, Georges. "O erotismo." Belo Horizonte: Autêntica (2014).
- _____, G. O erotismo. Trad. João Benard da Costa. Lisboa: Moraes Editores. 1980.
- BENTO, Conceição Aparecida. "A escrita e o sujeito: uma leitura à luz de Lacan." *Psicologia USP* 15.1-2 (2004): 195-214.
- BOJUNGA, Cláudio. Quatro conversas com o mistério Hilda Hilst. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24 jun. 1972.
- BRUER, Maria Cristina Ricotta, and Jussara Falek Brauer. A constituição do sujeito na psicanálise lacaniana: impasses na separação. *Psicologia em estudo* 12.3 (2007): 513-521.

Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles, nº 8, outubro de 1999.

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

CARNEIRO, Alan Silvio Ribeiro, Ação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2009. Web.

CARVALHO, Cláudio. A mulher no vão da escada. Helena Parente Cunha, org. Desafiando o cânone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. 109- 124.

CHOMSKY, N. Reflexões sobre a Linguagem ed. (1975).

COELHO, Nelly Novaes. Dicionário Crítico de Escritores Brasileiros. São Paulo: Escrituras Editora, 2002, p. 264-267.

DE AZEVEDO, Ana Vicentini. A metáfora paterna na psicanálise e na literatura. Editora Universidade de Brasília, 2001.

DINIZ, Cristiano. Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst. Globo Livros, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 2004.

FLUSSER, Vilém, 1920-1991. Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras Editora, 2002

FREUD, Sigmund. Totem und tabu. No. 147. Рипол Классик, 1964.

_____, S. (1940/1996) Esboço de psicanálise. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas Sigmund Freud. V.XXIII. Rio de Janeiro: Imago.

_____, S. (1987) A interpretação dos sonhos. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud'. Rio de Janeiro: IMAGO, v. 5, [1900].

_____, S. A significação antitética das palavras primitivas. S. FREUD, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago 11 (1910): 157-167.

_____, S. Escritores criativos e devaneio. Rio de Janeiro, Imago, 1974.

_____, S. Projeto para uma psicologia científica (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. 1). (1996).

GAARDER, J., Hellern, V. and Notaker, H., 2005. O livro das religiões. Editora Companhia das Letras.

GALIAMBERTI, Umberto. Rastros do Sagrado: O cristianismo e a dessacralização do Sagrado (tradução do Italiano para o português por Euclides Luiz Calloni), São Paulo: Paulus, 2003.

HILST, Hilda. Kadosh. São Paulo: Editora Globo, 2002.

_____, H. Kadosh in Da prosa. Volume I. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

_____, H. A obscena senhora D. São Paulo: Globo, 2001.

_____, H. Poemas malditos, gozosos e devotos. Globo Livros, 2012.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa, 3a. edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

HUXLEY, Aldous. Contraponto. Globo Livros, 2014.

CUDDON, J. A. A Dictionary of Literary Terms. (Harmondsworth, Penguin Books, 1984), pp. 660-1).

JOÃO DA CRUZ, São. Obras completas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

JORGE, Marco Antonio Coutinho, and Nadiá P. Ferreira. Lacan, o grande freudiano. Vol. 56. Zahar, 2005.

_____, J. Marco Antonio Coutinho. Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan 2: A clínica da fantasia. Zahar, 2010.

_____, J. Marco Antonio Coutinho. Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: vol. 1: as bases conceituais. Zahar, 2000.

JUNG, Carl Gustav, Resposta a Jó. Tradução Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986, 6. ed.

KANT, I. Crítica da razão pura Os pensadores Vol. I. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

KAZANTZAKIS, Nikos. Acese – Os salvadores de Deus. Edição 1, São Paulo, Atica Editora, 1997.

_____, K., Nikos. Report to Greco. Edição 1, Estados Unidos, Simons & Schuster, 2012.

KEHL, Maria Rita. O tempo e o cão: a atualidade das depressões. Boitempo, 2009.

LACAN, J. (1957/1998) A instância da letra no inconsciente freudiano in Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____, J. (1959-1960). Seminário 7, A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____, J. (1965). A ciência e a verdade, in Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 869 - 892.

_____, J. (1957) A psicanálise e seu ensino. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____, J. O Seminário, livro 1. Os escritos técnicos de Freud (1986): 360.

_____, J. O seminário, livro 22: RSI. Ornicar 5 (1974): 400-447.

_____, J. O seminário, Livro 7: Ética da psicanálise. 1959-1960. Versão de MD Magno–. (1986).

_____, J. O Seminário. Livro 20: mais, ainda. Trad. MD Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (1985)

_____, J. O seminário. Livro 3: as psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____, J. O Seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.

_____, J. Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____, J. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. (1998).

LÉVI-STRAUSS, C. (19496b). A eficácia simbólica, in Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996, p. 215 - 236.

NIETZSCHE, F. Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum. Parágrafo XXXIX. In: Nietzsche, F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA), ed. G. Colli/M. Montinari, Berlin/New York/München: de Gruyter/DTV. 1980, vol. 6.

_____, F. A Gaia Ciência. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____, F. O Anticristo. Lisboa: edições 70, 1997.

_____, F. O Anticristo. Tradução de Artur Mourão. Disponível em:

<http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_o_anticristo.pdf> Acesso em: 19 de março de 2019.

MILLER, Jacques-Alain. O percurso de Lacan: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 1988

OTTO, Rudolf. The Idea of the Holy. Trans. John W. Harvey. London: Oxford University Press, 1923.

PÉCORA, Alcir (2010). Por que ler Hilda Hilst? São Paulo: Globo.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. A lei do desejo e o desejo produtivo: transgressão da ordem ou afirmação da diferença. *Physis: Revista de Saúde Coletiva* 14 (2004): 109-127.

QUINSON, Marie-Therese (1999). Dicionário cultural do cristianismo. Edicoes Loyola. p. 186.

RADZINSKI, Annie. Lacan/Saussure: les contours théoriques d'une rencontre. *Langages* 77 (1985): 117-124.

RIBEIRO, Fátima Sueli Neto. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. *Escritos-J. Zahar* (1953).

ROSADO, Juan Antonio. Erotismo, misticismo e arte. 2001. Disponível em: <<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/download/532/531>>. Acesso em: 16 de junho de 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth. Dicionário de psicanálise. Zahar, 1998.

- SALUM, Luciana KP. Sobre o que se escreve de uma psicanálise. Diss. Universidade de São Paulo, 2015.
- Samuel, A. As religiões hoje. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo. Paulus. 1997.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. (1978).
- SEGANFREDO, Marcus. A fantasia na clínica psicanalítica: travessia e mais além. (2007).
- SIMANKE, Richard Theisen. Metapsicologia lacaniana: os anos de formação. FAPESP/Discurso Editorial/Editora UFPR, 2002.
- SOARES, L. Esperando Deus: Hilda Hilst e os silêncios da divindade. Cadernos de Literatura e Diversidade (UEFS), v. 1, p. 67-87, 2008.
- SOLER, Colette. A psicanálise na civilização. Rio de Janeiro, Contracapa, 1998.
- SOUZA, Goimar Dantas de. O sagrado e o profano nas poéticas de Hilda Hilst e Adélia Prado. 2003. 147 f. Diss. Dissertação (Mestrado em Comunicação Letras), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2003.
- TORRES, Ronaldo. Lacan and Hegel. Psicologia USP 15.1-2 (2004): 309-320.
- VICENZI, Eduardo. Psicanálise e linguística estrutural: as relações entre as concepções de linguagem e de significação de Saussure e Lacan. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica* 12.1 (2009).