

Separar, para ser inteiro: um comentário sobre *Kadosh*, de Hilda Hilst

Separate, to be whole: a commentary on Kadosh, by Hilda Hilst

Suelen Ariane Campiolo Trevizan

Universidade Estadual de Ponta Grossa

(UEPG) | Ponta Grossa | PR | BR

sactrevizan@yahoo.com

<http://orcid.org/0000-0001-6601-6070>

Resumo: A segunda obra ficcional de Hilda Hilst, *Kadosh* (1973), contém quatro narrativas curtas, por isso costuma ser classificada como um livro de contos. Este artigo propõe outra abordagem: lê-la como um romance, considerando suas partes não como contos, mas como capítulos que apresentam estágios de uma mesma jornada. Para sustentar isso, analisa a estrutura geral do livro, destacando elementos paratextuais, como epígrafe e dedicatória, e comentando intratextualidades e intertextualidades, em especial com a peça *O Dibuk*, de Sch. An-Ski. Na conclusão, este estudo interpreta o aspecto fragmentário da ficção hilstiana como um modo particular de vivência, separado e/ou santo, que deseja a inteireza, mas, fracassando sempre, experimenta a busca como o propósito maior da literatura.

Palavras-chave: *Kadosh*; Hilda Hilst; gênero literário; intertextualidade.

Abstract: Hilda Hilst's second fictional work, *Kadosh* (1973), contains four brief narratives, hence it is usually classified as a short stories book. This article proposes another approach: reading it like a novel, considering its parts not as short stories, but as chapters that present stages of the same journey. To support this, it analyzes the general structure of the book, highlighting paratextual elements, such as the epigraph and the dedication, and commenting on intratextualities and intertextualities, especially with the play *The Dybbuk*, by Sch. An-Ski. In conclusion, this study interprets the fragmentary aspect of Hilst's fiction as a particular way of living, separate and/or holy, that desires wholeness but, always failing, experiences the search as the greatest purpose of literature.

Keywords: *Kadosh*; Hilda Hilst; literary genre; intertextuality.

Só nós — ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte! —
Mortalmente compramos
Ter mais vida que a vida.

Ricardo Reis

Após vinte anos dedicados à poesia e uma breve passagem pelo teatro, Hilda Hilst estreou na ficção em 1970, com *Fluxo-floema*. Três anos depois, lançava pela editora Edart sua segunda obra ficcional, *Qadós*, cuja ortografia depois foi alterada para *Kadosh*, um livro instigante na mesma medida em que é enigmático, por isso o tomamos aqui como objeto de análise. Ele já causa estranhamento de saída pelo título em hebraico e pela capa original reproduzindo a figura de um tigre que, segundo a escritora, teria lhe aparecido em sonho. Em entrevista a Maria Aparecida Bueno, Hilst detalha seu processo criativo aproximando-o de uma jornada mística.

O *Qadós*, por exemplo, foi um sonho que eu tive há muitos anos e me impressionou demais. 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 o sânscrito ou o 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 dado 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 *Qadós* é uma palavra verdadeira que ouvi com ‘k’, e vem dessa raiz *Kadi*, que quer dizer separado e, ao mesmo tempo, *Qadós* 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 entendi o pacto que há de vir. Era um pacto, alguém perseguia Deus muito. Eu mesma, claro. Então, Deus estava sempre na frente como tigre. Ele nunca conseguia alcançar. Eu sempre digo que Deus não é ético, não é? Há uma necessidade de ser ético. Eu sempre pedi a ética para a política e tudo o mais. (Bueno, 1996, p. 37-38)

Com relação ao tigre, esse animal remete ainda ao deus hindu que se veste com a pele dessa fera, Shiva, citado mais de uma vez em *Kadosh*. Uma terceira relação será apresentada mais adiante, quando houver condições mais propícias. Antes, observemos a estrutura geral do livro. Composto por quatro textos – “Agda”, “Kadosh”, “Agda” e “O oco” –, existem diversas referências de um em outro, a começar pela evidente repetição de título em dois deles, além de paralelismos estruturais e da unidade temática que explicitaremos a seguir.

Isso possibilita tanto lê-lo como um conjunto de contos, tal qual aparece na ficha catalográfica da edição lançada pela Globo, quanto como um romance. Como o mistério opera por caminhos inusitados, também nós nos desviamos da estrada principal para experimentar uma leitura menos usual desse livro, a segunda opção.

Tal classificação não se aplicaria ao livro de estreia de Hilst, que, sem dúvida, é uma coletânea de textos autônomos: “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”. Os três centrais haviam sido preparados como um volume independente que se chamaria *O triângulo* – nome que remete, além de ao número de narrativas, a diversos trios de personagens, uma fixação da autora por trindades que ocorre não só nesse livro. Entretanto, devido a problemas na negociação com a editora, essas três narrativas acabaram encaixadas entre duas novelas que vinham sendo escritas na intenção de saírem como um segundo livro¹. Há semelhanças estilísticas entre os dois conjuntos, sobretudo a incorporação de múltiplas vozes narrativas, mas identificamos dois movimentos distintos: o desejo de dizer (*Fluxo-floema*) e a impossibilidade de amar (*O triângulo*).

Já em *Kadosh*, percebemos uma unidade desde a epígrafe do livro, expressa no uso da primeira pessoa pronominal e no corte temporal: “Em direção a muitas mortes, muitas vidas, *meu* caminho de *agora*.” (Hilst, 2018, p. 165, grifos nossos). Apesar de a frase ser breve, combina diversos elementos fundamentais para o projeto literário hilstiano: morte, vida, intensidade, caminho e tempo. Observemos como cada um opera nesse livro.

A morte aparece em todas as partes, seja como especulação, seja como acontecimento. “Agda” (I) termina com a morte da protagonista dentro de um buraco cavado por ela própria; em “Kadosh”, já nas primeiras páginas, sentenciamos o sacrifício de mil pessoas; “Agda” (II) não relata um destino melhor para a protagonista, apunhalada no ventre por um de seus amantes; em “O oco”, num dos momentos mais dramáticos do livro, relata-se o fuzilamento de um bando de famintos. Estar ciente da própria finitude é um traço distintivo da condição humana, mas em *Kadosh* isso não é aceito com serenidade. Esses personagens se definem na luta com a morte, caçadores da vida infundável e abundante. Isso implica, conforme Hilst destaca na entrevista citada acima, perseguir Deus (“Kadosh” e “Agda” II), ou alguma figura que represente a Lei, como o pai (“Agda” I) e as forças armadas (“O oco”).

Quanto à intensidade, ideia que depreendemos do pronome indefinido “muitas”, essa pode assumir um caráter de grandeza, mas também de movimento, o que se liga ao termo “caminho”, indicando um processo de acúmulo de experiências, pela repetição ou pela variação. Inclusive, poderíamos pensar em “variação” no sentido musical, entendida como a) a repetição da melodia com acréscimo de ornatos, sendo “Bolero”, de Ravel, um dos exemplos mais conhecidos; ou b) a mudança de “um ou alguns de seus elementos constitutivos (ritmo, compasso, tonalidade, modo, harmonização, arabesco, etc.), com a única e imperiosa condição de permitir que o ouvinte sempre possa reconhecer mais ou menos distintamente o tema original”².

A primeira acepção (a) aproxima-se da reflexão do protagonista em “O oco” sobre como compõe a narrativa, acrescentando gradualmente novos instrumentos na repetição de um mesmo tema. “Os serviços que executei, tais como procurar o caranguejo para o cachorro, cavar dentro do círculo, desenhá-lo antes, são notas para um contrabaixo.

¹ A existência dos dois projetos é comentada numa reportagem do *Correio Popular*, “Hilda Hilst: suas peças vão acontecer”, publicada em 1969 e depois reeditada em livro por Cristiano Diniz (2013, p. 25-27).

² Verbete “variação”. In: FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio*. 5. ed. Versão 7.0. Dicionário eletrônico. Curitiba: Positivo. 1 CD-ROM, 2010.

[...] Vejam: trombone, oboé, contrabaixo.” (Hilst, 2018, p. 265). E os instrumentos vão se somando até formar uma peça complexa, um panorama de sua vida. Já o segundo sentido de variação (b) vem ao encontro da nossa proposta de ler o livro como um romance dividido em quatro capítulos – o desenvolvimento variado de um tema, reconhecível apesar das diferenças de cada parte.

Mas ainda não nomeamos que tema é esse, embora o estejamos cercando. Falta comentar as últimas palavras-chave que destacamos na epígrafe. “Caminho”, na obra de Hilst, aparece mais em sentido espiritual do que geográfico, dado que as referências a espaços físicos geralmente são escassas e/ou vagas (a casa, a sala, o arrozal, a aldeia, a praia etc.). Lembremos que o termo é comum em diversas doutrinas religiosas como referência à busca pela verdade, seja ela Deus, seja outro tipo de libertação. No budismo e no hinduísmo, por exemplo, aparece em sânscrito como dharma (धर्म); no cristianismo, em grego como hódos (ὁδός), da famosa frase de Jesus “Eu sou o caminho, a verdade e a vida.” (João 14:6).

Depreendemos outra referência, menos explícita, na dedicatória de *Kadosh* à memória de Sch. An-Ski. A obra mais conhecida desse judeu russo é *O Dibuk*, livro presente na biblioteca de Hilst – uma edição da Brasiliense, de 1965. O protagonista da peça, um estudante da Cabala chamado Hanã, ante a impossibilidade de se casar com sua amada, Lea, morre e se transforma em um demônio, o dibuk. No dia das bodas de Lea com outro pretendente, esse espírito se apossa do corpo dela, então o pai da noiva solicita a um rabi que intervenha a fim de libertá-la. O trecho abaixo retrata uma parte dessa tentativa de negociação e nos interessa diretamente por apresentar duas concepções de caminho:

RABI AZRIEL – Não pergunto o teu nome. Eu te pergunto quem és?

LEA (DIBUK) – (*em segredo*). Sou daqueles que buscam novos caminhos.

RABI AZRIEL – Só aquele que se extraviou do caminho reto, [sic] busca novos caminhos.

LEA (DIBUK) – O caminho reto é muito estreito... (An-Ski, 1965, p. 56)

A primeira concepção citada é a herética, personificada por Hanã, que se dedicara à investigação de novas formas de conhecimento para realizar seu maior desejo, unir-se à noiva predestinada – lembrando que as núpcias são uma metáfora recorrente no judaísmo para remeter ao encontro místico com Deus, como também se observa no *Cântico dos Cânticos*. A segunda, defendida pelo rabi, remete ao caminho estabelecido pela tradição, fora do qual não haveria vida possível, uma vez que desviar-se dele implica perder o apoio da comunidade. O pensamento do jovem é compatível com o hassidismo, viés com que An-Ski tomou contato quando, envolvido com a revolução proletária na Rússia e percebendo o crescimento do antissemitismo, decidiu se aprofundar na cultura judaica popular.

Assim, ao escrever *O Dibuk*, An-Ski incorporou histórias do hassidismo. Essa linhagem não ortodoxa do judaísmo surgiu no século XVIII como consequência da decadência econômica sofrida por muitas comunidades judaicas periféricas, brutalizadas e excluídas da escolástica talmúdica, segundo explica Anatol Rosenfeld no prefácio da edição encontrada na biblioteca de Hilst. “Era como se Deus se afastasse inteiramente delas e como se, perdidas no labirinto inextricável da lei rabínica, se defrontassem com um universo esvaziado de todo sentido. Era o exílio definitivo, a angustiada situação do estranho no seio da própria comunidade.” (An-Ski, 1965, p. VIII). O movimento hassídico se fortaleceu entre as camadas populares por enaltecer o sentimento religioso a despeito da erudição, um caminho alternativo ao estabelecido pelos poderosos e, portanto, impregnado de crítica social.

N'O *Dibuk*, por exemplo, Hanã é descartado como pretendente devido à ganância do pai de Lea, o qual prefere um noivo de família abastada. Assim, a menção indireta de Hilst ao hassidismo, por meio da dedicatória a An-Ski, em muito contribui para estabelecer o tom de *Kadosh*, pois este também manifesta um matiz social no discurso místico predominante. Aponta a violência e a hipocrisia dos poderosos na condenação das duas Agdas, na volúpia de *Kadosh* e seu amigo, no extermínio dos famintos etc.

Ainda que a epígrafe não explicita se o “caminho de agora” é aquele mais trilhado (tradicional) ou o apartado (herético), basta uma rápida leitura para perceber que os protagonistas hilstianos tendem a esse último. *Kadosh* já indica tal posição quando explica seu nome: “*Kad* = separar, na língua das delícias.” (Hilst, 2018, p. 178). Essa definição se confirma em consulta a um dicionário de hebraico: “O significado original desse radical provavelmente era ‘separar’”³. Em dado momento, *Kadosh* se esforça para pertencer ao mundo dos homens, transita pela cultura erudita, explora os prazeres carnavais, casa-se, cultiva amizades... Noutra fase de sua vida, porém, aparece recluso, totalmente dedicado aos mistérios do “GRANDE OBSCURO”, numa seita que, a princípio, assemelha-se à maçonaria⁴, mas acrescida de um viés sacrificial e sádico que flerta com o fascismo. Contudo, sua prepotência de caçador é ferida ante a descoberta de ser ele a caça de um deus, que, nas palavras de Hilst citadas acima, não é ético.

Notamos um comportamento desviante também nos demais protagonistas. A primeira Agda acata os conselhos de um louco, numa tentativa desesperada de recuperar o viço da juventude e se fazer desejável para o amante mais jovem. A segunda rouba ouro dos vizinhos, além de se relacionar sexualmente com quatro parceiros, o que é visto pelos aldeões como uma ousadia imperdoável. Difere-se do padrão, por fim, o velho denominado d’ “O oco” ao protestar contra a política bélica naturalizada entre seus concidadãos. Por não compactuar com o pensamento da maioria, ele acaba encarcerado numa prisão ou num hospital psiquiátrico (o texto não deixa claro) e igualado em insignificância às ratazanas. Essa é outra possível referência ao antissemitismo, já que o discurso nazifascista costuma comparar judeus a ratos. Nota-se aí outra das tantas correspondências entre os textos, já que o pai de Agda (I) também se encontra numa situação semelhante, institucionalizado. Em resumo, o caminho dos quatro protagonistas é separar-se da massa, e todos pagam alto preço por essa pretensão.

Chegamos, enfim, à última das palavras-chave da epígrafe, o “tempo”. Esse é tematizado em todos os textos: a chegada da velhice; a espera pelo encontro com Deus; o desejo de eternidade; a reconstrução da memória perdida. Como são muitas as reflexões acerca do tempo, destaquemos apenas uma d’ “O oco” a título de ilustração:

O tempo não terá qualquer coisa a ver comigo, acho que com ninguém o tempo tem coisa alguma a ver, diz-se que o tempo passa e que por isso as coisas se corrompem mas não é não, não é não, se as coisas se corrompem é porque há nas coisas um preexistir já corrompido. [...] A matéria do tempo sempre esteve aí onde está, não se esgota, não cresce nem decresce, apenas está presente. [...] o tempo é como se fosse uma pedra incorruptível. [...] E apesar, apesar da existên-

³ Tradução nossa para: “*The orig. meaning of this base prob. was ‘to separate’*” (Klein, 1987, p. 563).

⁴ Corroborar esse palpite o fato de que “Cavaleiro *Kadosh*” (ou Cavaleiro da Águia Branca e Negra) ser o trigesimo grau do Rito Escocês Antigo e Aceito da maçonaria. Cf. FREEMASON INFORMATION. *Southern Jurisdiction – SR*. Disponível em: <http://freemasoninformation.com/what-is-freemasonry/family-of-freemasonry/ancient-and-accepted-scottish-rite/southern-jurisdiction-sr/> Acesso em: 29 fev. 2020.

cia incorruptível dessa pedra, sinto que alguma coisa flui, e a fluidez dessa coisa me assusta, sou cada vez mais O PASSADO, sou cada vez menos O PRESENTE, e o meu futuro está cada vez mais perto de um passado. (Hilst, 2018, p. 257-258)

Além de aparecer como tema, o tempo se destaca, sobretudo, como elemento estruturador da narrativa. Sem linearidade, passado, presente e futuro se misturam⁵, criando uma sensação de simultaneidade dos acontecimentos e tecendo um panorama da vida em sua totalidade. Em outras palavras, são atenuadas as relações de causa e efeito entre entes particulares, de modo que o desabrochar perpétuo da vitalidade em suas manifestações diversas se sobressai. Esse formato relaciona-se às tentativas dos personagens de extrapolar a perspectiva humana para se aproximar da divina, que é eterna, logo, constrói-se fora do tempo histórico.

Embora seja “hóspede do tempo” (Hilst, 2018, p. 193), o homem, alçando-se mais longe, sonha a eternidade. Contudo, a memória o prende à sua dimensão terrena, pois reforça a dualidade entre corpo e mente, aqui e lá, gerando sofrimento. Se nos pensarmos como um corpo e uma identidade, portadores de uma história individual, cremo-nos separados dos outros corpos e identidades, inclusive distantes de Deus – sendo o umbigo o lembrete da separação (Sloterdijk, 2016, p. 348). É por isso que, em *Kadosh*, aconselha-se a esquecer, mas o ser humano, inevitavelmente, sempre lembra e assim continua prisioneiro de uma determinada narrativa no espaço-tempo. Mesmo o velho d’ “O oco”, que começa com a vantagem inicial da amnésia, pouco a pouco se preenche de histórias. Assim, a situação indolor da praia, a rotina sem expectativas, o dom inexplicável da levitação, toda essa leveza desaparece, a ponto de ele se ver numa prisão, agarrado a um gancho na parede tentando adiar por mais um instante o inevitável eletrochoque.

Agda (I), por sua vez, faz o percurso contrário, o de se libertar do corpo e do tempo – as últimas palavras do texto são “nunca mais ninguém me TOCAR, NUNCA MAIS NUNCA MAIS.” (Hilst, 2018, p. 176). Ela seguira o conselho do pai, tido como louco: “Retrocedes, filha, outra vez a juventude, infância, adolescência, depois o nada, mas vale a pena. Uma única vez e vale a pena. Vais caminhar menina para o nada, mas o mecanismo é mais fácil, aos poucos te identificas com o inanimado, menina-planta, menina-pedra, menina-terra.” (Hilst, 2018, p. 174). Essa fórmula mágica propõe a morte como antídoto à ilusão da identidade, podendo ser uma morte simbólica (a desilusão), mas no caso da protagonista ocorrendo literalmente. Ao desprender-se dos limites do corpo, reintegra-se à vida indiferenciada, essa que nunca se esgota e que, portanto, é eterna. “ESSA INTEIRA VIVA não acompanha o corpo, essa é intacta, nada a corrompe, ESSA INTEIRA VIVA tem muitas fomes, busca, nunca se cansa, nunca envelhece, infiltra-se em tudo que borbulha, no parado também, no que parece tácito e ajustado” (Hilst, 2018, p. 168). No processo de cavar um buraco e se despir do próprio corpo, Agda vai perdendo o medo e o nojo⁶.

Observemos este espelhamento entre os dois exemplos. Na primeira parte de *Kadosh*, a mulher quase idosa, ao buscar a vitalidade dos sentidos, esvazia-se. Na última, o velho, que está oco, ao se preencher de memórias, recai no sofrimento de ser um corpo. Assim,

⁵ Lembremos uma versão primitiva do deus Shiva, Pashupati, o senhor dos animais, que possui três faces, a fim de olhar a passagem do tempo.

⁶ A palavra “nojo”, muito presente nesse livro, deriva do verbo latino “*inodio*” (irritar), cuja raiz é a mesma de “*odium*” (ódio). Ter aversão a algo implica a percepção do outro como algo separado de si, portanto reforça a dualidade. “Nojo” também é sinônimo de luto, o que apresenta uma relação produtiva com o tema da morte.

termina-se no estado inicial, como um ciclo que não cessa de girar, tal qual a imagem da espiral, bastante citada em “Agda” (II).

Tendo passado por todas as palavras-chave da epígrafe, agora podemos afirmar com mais embasamento que o tema do livro é a busca ou, quando se considera a intensidade, a perseguição. E, imediatamente, há de se inquirir acerca do complemento nominal: busca pelo quê? Juventude? Conhecimento? Poder? Eternidade? Vida? Liberdade? Literatura? Deus? Todas essas respostas cabem e também outras não nomeadas aqui, pois o que está em jogo é o ímpeto humano de questionar, de querer ir além do ponto em que se encontra. “Há sempre um marco indicando até onde se pode ir, uma estaca, uma cerca, e nós vemos o marco mas não adianta, é só depois do marco da estaca da cerca que dá vontade de continuar” (Hilst, 2018, p. 242). Esse é o tema fáustico, que também pode ser observado na trama d’O *Dibuk*. Mesmo que morra e renasça noutras formas, o homem segue buscando superar a si mesmo, num caminho que ainda não deu sinais de estar próximo ao fim. Não nos referimos especificamente à ideia de reencarnação, embora não a excluamos, mas ao movimento geral de perpetuação da humanidade, que delega às gerações subsequentes seus genes e suas tradições. Portanto, uma pessoa sempre continua em outras, mas nunca idêntica ao que foi, e sim recombina com outros fatores, daí falarmos em diversas formas.

Já destacamos que há um pronome possessivo de primeira pessoa na epígrafe, “meu”. Quem seria esse “eu”? Se seguirmos a sugestão de ler o livro como um romance, poderia ser o humano em geral, sendo as duas Agdas, Kadosh e o velho inominado apenas algumas das muitas formas como a vida humana se manifesta – “em direção a muitas mortes, muitas vidas”.

Apesar das particularidades, olhando para a estrutura geral do livro, encontramos alguns padrões, esquematizados na tabela a seguir:

Tabela 1 – Correlações estruturais em *Kadosh*

Texto	“Agda” (I)	“Kadosh”	“Agda” (II)	“O oco”
Extensão	10 páginas	46 páginas	15 páginas	50 páginas
Gênero do/a protagonista	Feminino	Masculino	Feminino	Masculino
Faixa etária do/a protagonista	Velha	Adulto	Adulta	Velho
Relação do/a protagonista com a morte	Morre	Causa morte de outrem	Morre	Causa morte de outrem
Relação do/a protagonista com Deus	Sem referência	Persegue Deus com impaciência e sem sucesso	Comunicação com Deus direta e constante	Percebe Deus ausente
Linguagem	Emotiva	Erudita	Simbólica	Fragmentária
Epígrafe	Não há	Jorge de Lima	Sylvia Plath	Albert Camus
Referências	Stockhausen, Scarlatti, Bing Crosby, Shakespeare (<i>Hamlet</i>), Sêneca (<i>Medeia</i>), The Kingston Trio	Plotino, Debussy, D. H. Lawrence (<i>Lady Chaterlay</i>), Jesus Cristo, São Benedito, Chaucer, Federico García Lorca, Shakespeare (<i>Sonho de uma noite de verão</i>), Ovídio, Teresa Cepeda y Ahumada, Santo Antão, São Clemente, Platão (<i>O banquete</i>)	Amigos e parentes de Hilda Hilst (Dante, José Fuente, Bedecilda...)	Personagens da mitologia grega (Teseu, Ariana, Piritoo, Rei Egeu, Dédalo...), Sócrates, Ovídio

Fonte: A autora (2020)

Há simetrias entre os dois textos chamados “Agda”, similares na extensão, bem como no nome, no gênero das protagonistas e no seu destino trágico. Isso também ocorre entre “Kadosh” e “O oco” com relação aos mesmos tópicos. Também reforçam as ligações entre essas duas duplas certas referências cruzadas, como a menção ao fato de as duas Agdas habitarem na mesma casa, ainda que em épocas distintas. Também Kadosh, referido como o regicida, ouve falar de um homem que levita, enquanto este (o velho) comenta que o trono do rei está vazio, o que seria consequência do possível crime do outro. Agora, quanto à faixa etária, os dois protagonistas mais jovens, para os quais pesa mais a questão da sexualidade, são os dois do meio, cercados pelos dois mais velhos. Esse arranjo mimetiza o modo como a vida atinge o seu auge em meio a um parêntese de decrepitude e morte, isto é, antes havia o nada e para o nada ela se encaminha.

Quanto à linguagem, é preciso esclarecer que os adjetivos que lhe atribuímos não dão conta de caracterizá-la em sua complexidade. Não mencionam, por exemplo, que todos os textos são altamente metalinguísticos e dialógicos, que alguns são mais dramáticos do que outros, que o grau de referencialidade também oscila etc. No entanto, tais classificações, num artigo breve como este, servem para apontar que a linguagem varia bastante de

um texto para o outro, e as referências intertextuais acompanham essa diversidade. Assim, não são apenas os protagonistas que variam, mas também seu modo de se expressar. O tema que se identifica apesar das variações é o da busca, só que por meios diversos.

Observemos que, no primeiro “Agda”, as referências são predominantemente musicais, algumas até pop e/ou contemporâneas, o que combina com esse relato de caráter mais emotivo acerca da relação de uma mulher com o próprio corpo. Já o protagonista de “Kadosh” mostra-se o mais erudito, daí a grande quantidade e variedade de referências, incluindo, dada sua perseguição a Deus, menções a santos. Esse relato é o mais especulativo e cerebral, condizente com o tipo de busca empreendida pelo personagem. No segundo “Agda”, exceto pela epígrafe, não há referências livrescas, apenas são citadas pessoas do convívio de Hilst, o que ajuda a conferir um lastro contemporâneo a essa narrativa altamente simbólica. Por último, há a escrita labiríntica d’ “O oco”, bastante repetitiva e vertiginosa, tal qual a construção de Dédalo. A maior porção do conto se dá numa praia (a mesma onde Teseu teria abandonado Ariana?), com total apagamento de referências históricas, como nos relatos míticos. Coerente com esse formato, mencionam-se, sobretudo, personagens mitológicos e autores da Antiguidade. Um desses, citado também em “Kadosh”, é Ovídio. Sua obra-prima, *Metamorfoses*, inicia-se assim: “Faz-me o estro dizer formas em novos corpos/ mudadas. Deuses, já que as mudastes também,/ inspirai-me a empresa e, da origem do mundo/ ao meu tempo, guiai este canto perpétuo.” (Carvalho, 2010, p. 39).

Embora o poema englobe diversos gêneros, como o dramático e o didático (Carvalho, 2010, p. 25), a introdução estrutura-se claramente como a de uma epopeia, em que se solicita à musa a inspiração e se explicita o tema, que no caso é a mudança como lei geral do universo. Evocamos as *Metamorfoses* devido à sua relação com a epígrafe e com o desenvolvimento de *Kadosh*, o que fortalece nossa interpretação de que, lido como uma só narrativa, trata de uma única busca, a humana, reencenada de formas diversas. Ou, para remetermos também aos ensinamentos do *I Ching*, outra obra presente na biblioteca de Hilst: “Aqui só a mudança atua.” (Wilhelm, 2006, p. 264). No prefácio à edição brasileira, explica-se que não existe um ser ou uma situação que sofram a atuação da mutação, mas só existe a mudança em si como lei constante, sendo observável em seus diversos estágios. Da mesma forma, entendemos que *Kadosh* não apresenta personagens que buscam isoladamente, mas de uma mesma busca que se metamorfoseia em diversas vidas.

Um dado interessante é que, apesar de algumas dessas buscas se darem no plano espiritual, todas elas são limitadas pela materialidade do corpo. Isso nos leva a destacar outro aspecto estrutural do livro, o fato de se constituir por quatro partes. Acreditamos que haja uma relação com os sete princípios (constituição setenária) de entendimento do humano, segundo a doutrina teosófica de Helena Blavatsky⁷, outra autora presente na biblioteca de Hilst. São três níveis do espírito⁸ (*Atman, Buddhi, Manas*) e quatro da matéria (*Kama, Prana, Linga-sarira, Sthula-sarira*). Em português, pode-se traduzir esses sete termos

⁷ Madame Blavatsky teve acesso a conhecimentos tradicionais de diversas filosofias orientais, muitos desses traduzidos por ela pela primeira vez em uma língua europeia. A teosofia, portanto, é mais um compilado do que uma doutrina original. A ideia de constituição setenária, por exemplo, encontra paralelos no hinduísmo, no zoroastrismo, no *I Ching*, que é base para o taoísmo e o confucionismo, na cabala etc. Inclusive, na cabala, Kama é expresso como “Ruah”, elemento que provavelmente baseou o personagem Rouah na novela “Lázaro”, de *Fluxo-floema*.

⁸ Não por coincidência, há a recorrência a trindades em diversas religiões, por exemplo: Pai, Filho e Espírito Santo no cristianismo; Brahma, Shiva e Vishnu no hinduísmo; Osíris, Ísis e Hórus na mitologia egípcia etc.

respectivamente como: ser essencial (ou espírito divino), alma espiritual, mente (ou alma humana), corpo emocional (ou princípio de desejos), corpo vital, corpo astral (ou duplo etéreo) e corpo físico⁹.

A estrutura de *Kadosh* apresenta quatro partes que, no plano discursivo, fazem inúmeras referências a trindades¹⁰, o que parece uma tentativa de aproximar corpo (os quatro blocos em que se divide a mancha gráfica) e espírito (as tríades apresentadas simbolicamente). No entanto, essa combinação não acontece de forma pacífica, há constante luta entre os dois polos, o que resulta na predominância de um sobre o outro. Curiosamente, no caso das protagonistas femininas, prevalece inicialmente o corpo (o sexo, a dança), mas esse acaba destruído; já no caso das masculinas, ocorre o inverso: da busca por Deus à satisfação dos prazeres carnis, e da levitação à prisão. Dissemos “curiosamente”, porque é o oposto do hinduísmo, para o qual o aspecto masculino, ligado a Shiva, relaciona-se à consciência, enquanto o feminino, personificado por Parvati, à matéria. De qualquer forma, trata-se de um olhar místico, que dialoga não só com o judaísmo, mas também com doutrinas orientais, como o taoísmo, em que feminino e masculino, morte e vida, corpo e espírito aliam-se numa unidade. A combinação dessas polaridades é observável na tabela acima.

Com relação à nossa proposta de reclassificar a estrutura de *Kadosh*, explicitemos o peso disso na obra completa de Hilda Hilst. Apesar de serem históricos e, portanto, mutáveis, os gêneros literários têm a função de organizar obras em famílias, oferecendo uma previsibilidade de expectativas na escrita, na leitura e na circulação social (Macé, 2004, p. 14). No caso de Hilst, ela própria chamava seus textos indistintamente de ficção. Em entrevista, chegou a declarar seu desejo frustrado de escrever um romance tradicional: “Eu queria ter escrito um romance assim certinho, com história e tudo”¹¹. O fato é que ela nunca escreveu dessa forma. As classificações são posteriores, feitas por organizadores e editores. Mesmo nas suas narrativas mais longas, como a trilogia pornográfica dos anos 1990, tradicionalmente classificadas como romances, não percebemos nada que se assemelhe ao realismo formal. Pelo contrário, a regra é a instabilidade dos elementos narrativos. Até os personagens variam, saem de si próprios, mudando inclusive de nome, similar ao Malone de Samuel Beckett, sendo antes fragmentos de discursos provisoriamente incorporados do que corpos discursantes.

Em 2018, a Companhia das Letras reuniu a ficção de Hilst sob o título *Da prosa*, que, mesmo sendo amplo, também é questionável, já que ali há trechos de diálogos teatrais e poemas. O gênero para essa autora é apenas mais uma das tantas amarras da linguagem contra as coisas ela escrevia. Se propomos o termo “romance” nesta análise, não queremos com isso enquadrar a obra, e sim oferecer uma leitura inusitada e provocativa, a fim de ressaltar a quebra de expectativas promovida por essa escrita. Assim, ao dizer que *Kadosh* tem mais condições de ser lido como um romance do que *Fluxo-floema*, não significa que

⁹ Verbete “principles”. In: *Encyclopedic Theosophical Glossary*. Disponível em: <https://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/pram-prj.htm>. Acesso em: 02 mar. 2020.

¹⁰ Seguem alguns exemplos de trindades em *Kadosh*: “paimãefilha” (Hilst, 2018, p. 169); “Tríplice Acrobata” (p. 190), “tua tríplice goela, tríplices canais rubro intenso estufados, trina onipotência” (p. 200), “mão de Agdadinha no ventre escurecido de Kalau, na garganta de Orto, no coração de Celônio, potente implacável assim é que deve ser o cavalo-três de Agda-lacraia” (p. 225), gesto que retoma a tripla fecundação de Lázaro por Rouah: uma flor no ventre, um cálice no peito e um fogo na garganta; “Talvez eu seja os três ao mesmo tempo, a besta, Ariana, Teseu.” (p. 254).

¹¹ FELINTO, M. Hilda Hilst, 69, para de escrever: “Está tudo lá”. In: DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 185.

haja mais coesão estilística entre suas partes, que chamamos “capítulos” como se poderia chamar “contos” se lidos isoladamente. Ao mesmo tempo, aceitar que seja um livro de contos também não permite observar em *Kadosh* menos coesão do que em *Cartas de um sedutor*, normalmente classificado como romance.

Considerando que o rótulo “romance” abarca textos muito distintos na literatura brasileira, d’A Moreninha a *eles eram muitos cavalos*, passando por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Serafim Ponte Grande* e *Avalovara*. o que se percebe de constante nesses títulos? Pedro Dolabela Chagas, ao estudar a variação do gênero no período de 1960 a 1980, apoia-se em três elementos básicos do romance que se mantêm constantes a longo prazo: “o entrelaçamento da forma narrativa longa, da condição ficcional e da função de remissão moralizada a temas urgentes da vida coletiva” (Chagas, 2020, p. 25). O elemento mais explicitamente diferenciador em relação ao conto é a extensão, então cabe ao leitor decidir tomar as quatro seções de *Kadosh* como meras unidades isoladas ou trechos de uma narrativa mais extensa. O que nos permite propor a segunda opção é a percepção de que essas partes, apesar de tratarem de personagens distintas com estilos diversos, se lidas conjuntamente, oferecem uma visão ampla do tema da busca humana por transcendência e de seus repetidos fracassos. Ao contar uma nova história em cada capítulo, sugere-se que a vida segue em múltiplas formas, mas sempre movida pelo mesmo impulso de dar o salto rumo à eternidade. Ao ler *Kadosh* como uma unidade, concluímos que esse salto nunca ocorre individualmente, mas certamente se realiza num plano coletivo: está no eterno findar e recomeçar da busca. Em outras palavras, o caminho que se abre nessa escrita, não como promessa futura, mas como experiência sempre em curso no presente, é a eternidade decorrente dessa ampliação de enfoque, do olhar estreito do indivíduo para o olhar amplo do coletivo.

Em síntese, todo o livro, que insistimos em ler como um romance, esboça o conflito entre corpo e alma, a busca por transcender essa condição limitada. No entanto, não chegou ainda o tempo de salvação para ambos, como diz padre Joaquim em *Relatório a Greco*, outro livro essencial para a formação literária de Hilst: “Vendemo-nos ao diabo e ele nos empurra a negarmos o espírito; vendemo-nos a Deus e ele nos empurra a negarmos o corpo. Quando o coração de Cristo vai se espalhar mais para incorporar não apenas o espírito, mas o corpo também, e conciliar essas duas feras?” (Kazantzákis, 2014, p. 289).

E assim nosso caminho nos traz de volta à fera, imagem com que iniciamos este comentário sobre *Kadosh* e que também é evocada no *Relatório*, assumindo, inclusive, a mesma forma de tigre. Observemos este excerto em que o narrador, relegado no deserto, defronta-se com os próprios limites:

— Cheguei até o fim e, no fim de cada caminho, encontrei o abismo. Você atingiu sua incapacidade de ir além! Damos o nome de abismo a tudo sobre o que não conseguimos construir uma ponte. Abismo é algo que não existe, assim como não existe o fim; tudo o que existe é o espírito do homem, é isso o que dá nome a tudo de acordo com sua coragem ou covardia. Cristo, Buda, Moisés não encontraram abismos; colocaram uma ponte e passaram. E, atrás, deles, já há séculos, o rebanho humano.

[...]

— Não existe cume; o que existe é só altura. Não existe descanso; só existe luta. Por que você está arregalando os olhos de surpresa? Você ainda não me conhece? Você acha que sou a voz de Deus? Não, sou sua própria voz; viajo sempre com você; não há hipótese de deixá-lo sozinho! Um dia quando, mais uma vez, lancei-

me, zangada, de suas entranhas, você me deu um nome que mantenho, já que me agrada; sou o Tigre, Aquele que viaja com você. (Kazantzákis, 2014, p. 262-263)

Entenda-se a fera como Deus, o corpo ou própria consciência, a caçada ao/do Tigre é extenuante, assim como a leitura de *Kadosh*. A autora, sem o menor pudor, ainda conclui o livro com uma pergunta: “por quê?” (Hilst, 2018, p. 287). Da mesma forma, a peça *O Dibuk* começa com esta interrogação em versos: “Por que, por que,/ do cimo das alturas,/ caiu a alma/ no mais profundo dos abismos?” (An-Ski, 1965, p. 3). Ao menos, An-Ski logo emenda alguma resposta: “A queda, em si mesma,/ contém a ressurreição.” (An-Ski, 1965, p. 3). Esse jogo interminável entre vida e morte, ascese e queda, figura-se também na obra de Hilst, porém seus narradores pouco afirmam, preferem bombardear o interlocutor com perguntas. Começou, em *Fluxo-floema*, com “Como escrever?”, e essa prática se adensa em *Kadosh* ao inquerir “Onde buscar?”.

A obra hilstiana, como se observa já os primeiros livros, veio para perturbar, não para salvar. É por isso que estamos tratando de literatura, e não de religião, por mais que haja uma troca intensa entre ambas. Essa literatura é entendida como experiência existencial, em que se escreve sem parar para superar a fragmentação, e o resultado é justamente fragmentado, o que alimenta o ímpeto de continuar escrevendo. Lemos *Kadosh* como um romance sobre os caminhos que se separam da estrada mais trilhada, dirigindo-se à dissolução e à morte, para desembocar na pulsante, dolorosa, variada e encarnada vida. Esta, para ser inteira, apresenta-se necessariamente separada, assim como a estrutura não convencional desse livro.

Referências

AN-SKI, S. *O Dibuk*. Tradução de Jacó Guinsburg; prefácio de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Brasiliense, 1965.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BUENO, M. A. *Quatro mulheres e um destino*: Hilda Hilst, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Eliane Duarte. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1996.

CARVALHO, R. N. B. *Metamorfoses em tradução*. 2010. Relatório final (Pós-doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHAGAS, P. D. *Todos eles romances: a variação do gênero no Brasil, 1960-1980*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

DINIZ, C. (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio*. 5. ed. Versão 7.0. Dicionário eletrônico. Curitiba: Positivo. 1 CD-ROM, 2010.

FREEMASON INFORMATION. *Southern Jurisdiction – SR*. Disponível em: <http://freemasoninformation.com/what-is-freemasonry/family-of-freemasonry/ancient-and-accepted-scottish-rite/southern-jurisdiction-sr/> Acesso em: 29 fev. 2020.

HILST, H. *Da prosa*: volume 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KAZANTZÁKIS, N. *Relatório ao Greco*. Tradução de Lucília Soares Brandão. Rio de Janeiro: Cassará, 2014.

KLEIN, E. *A comprehensive etymological dictionary of the Hebrew language for readers of English*. Jerusalém: Carta-Jerusalem, 1987.

MACÉ, M. *Le genre littéraire*. Paris: Flammarion, 2004.

PURUCKER, G. *Encyclopedic Theosophical Glossary*. Versão eletrônica. Pasadena: Theosophical University Press, 1999. Disponível em: <https://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/pram-prj.htm> Acesso em: 02 mar. 2020.

SLOTERDIJK, P. *Esferas 1: Bolhas*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

TORRINHA, F. *Dicionário Latino Português*. Porto: Porto Editora, 1942.

WILHELM, R. (org.). *I Ching: o livro das mutações*. Tradução de Gustavo Alberto Corrêa Pinto e Alayde Mutzenbecher. 23. ed. São Paulo: Pensamento, 2006.