

VOZES E CONVERSAS EM *KADOSH* DE HILDA HILST

VOICES AND CONVERSATIONS IN HILDA HILST'S *KADOSH*

Laura Cesarco Eglin (PG-University of Colorado)

RESUMO: Há uma multiplicidade de vozes nos contos que compõem *Kadosh*, o segundo livro em prosa da escritora Hilda Hilst. Essas vozes e as maneiras em que elas apagam as fronteiras entre o interior e o exterior, entre os diferentes participantes nas conversas, e ainda entre o que normalmente é considerado como sagrado e profano, apontam a uma concepção particular de como o tecido da realidade é construído, desconstruído e reconstruído. A linguagem é a própria base desta realidade hilstiana, uma realidade que começa a construir-se a partir da escolha do título do livro, *Kadosh*, a palavra em hebraico para “sagrado”.

Palavras-chave: conversas, espiral, linguagem, multiplicidade, sagrado.

ABSTRACT: There is a multiplicity of voices found in the stories that make up *Kadosh*, the second prose book by the Brazilian writer Hilda Hilst. These voices and the way that they erase the boundaries between the inside and outside, between the different participants in the conversations, and even between what is normally thought of as sacred and what is profane, point to a particular conception of how the tissue of reality is constructed, deconstructed, and reconstructed. Language is at the very basis of this particular Hilstian reality, which starts to construct itself from the choice of the book's name as *Kadosh*, the Hebrew word for “sacred.”

Keywords: conversations, language, multiplicity, sacred, spiral.

A multiplicidade de vozes nas histórias de *Kadosh*, o segundo livro em prosa da escritora Hilda Hilst, arma um mundo complexo. O tecido deste mundo é construído, desconstruído e reconstruído ao longo dos quatro contos que compõem o livro, por meio de diferentes vozes. É através das conversas entre estas vozes que se formulam noções sobre o sagrado, o tempo e sobre a identidade do ser. Estas noções, como as vozes, estão mescladas e se encontram na busca pelo entendimento, no que se pode entender pela figura da espiral.

Já desde o título do livro, com a palavra em hebraico *kadosh*, que significa “sagrado”, Hilst apresenta a realidade como multifacetada. Para demonstrar isto, são particularmente relevantes a *Kadosh* as ideias sobre o sagrado de Rudolph Otto. Otto esclarece que a essência do divino está composta tanto do racional quanto do não racional, mas que é mais fácil explicar Deus através de conceitos racionais: “they can be grasped by the intellect; they can be analysed by thought; they even admit definition”

(OTTO, 1923, p. 1). Tende-se, desse modo, a achar que a ideia de Deus se esgota no racional. Porém, a divindade requer “comprehension of a different kind”, incluindo o universo do miraculoso, o que se aproxima de um nível mais profundo, mais místico (OTTO, 1923, p. 2). O sagrado, que é uma “category of interpretation and valuation peculiar to the sphere of religion” é complexo e também o é a ideia de divindade: “it contains a quite specific element or ‘moment’, which sets it apart from ‘the rational’” (OTTO, 1923, p. 5). Contudo, o sagrado geralmente é entendido como o sinônimo de “completely good”, o que quer dizer que se faz uma ligação entre o sagrado e a moral. Otto argumenta que “this common usage of the term is inaccurate. It is true that all this moral significance is contained in the word ‘holy’, but it includes in addition – as we cannot but feel – a clear surplus of meaning” (OTTO, 1923, p. 5). Em outras palavras, Otto assinala novamente que tem havido uma redução do significado da palavra, esquecendo assim, de uma parte importante da composição desta. Além disso, o autor diz que nas línguas antigas, como o hebraico, por exemplo, a palavra *sagrado* “denoted first and foremost *only* this overplus” (OTTO, 1923, p. 5). Ele chama esta parte extra do sagrado de *numen*, que é o sagrado menos o elemento moral. Otto expõe que em grego, latim e hebraico, os termos para sagrado

connote, as part of their meaning, *good, absolute goodness*, when, that is, the notion has ripened and reached the highest stage in its development. And we then use the word ‘holy’ to translate them. But this ‘holy’ then represents the gradual shaping and filling with ethical meaning (...) of what was a unique original feeling-response (...). And when this moment or element first emerges and begins its long development, all these expressions (*qadôsh, sacer, &c.*) mean beyond all question something quite other than ‘the good’. This (...) explains the rendering of *qadôsh* by ‘good’ as a mistranslation and unwarranted ‘rationalization’ or ‘moralization’ of the term’. (OTTO, 1923, p. 6)

É assim que קדוש, ou *kadosh*, denota muito mais que a palavra em português *sagrado*, já que esta última está depurada do elemento crucial do *numen*. Hilst escolhe usar a palavra em hebraico para o título do livro inteiro, para um dos personagens e também para o título de um dos contos. Desta maneira, a escritora parece estar introduzindo, já desde o começo, uma complexidade nas relações entre os personagens e Deus, entre os distintos personagens e ainda entre os personagens e suas buscas. Também está abrindo o diálogo a elementos que fogem da palavra. Este dimensionar das coisas é parte essencial da poética de Hilst em *Kadosh*.

Em todo o *Kadosh*, a autora semeia este conceito do sagrado que inclui o *numen*. Segundo Otto, o numinoso ou “o sentimento único vivido na experiência do sagrado, em que se confundem a fascinação, o terror e o aniquilamento”, como define o dicionário *Aurélio* (1999, p. 1423), é uma presença de uma particular intensidade que provoca no sujeito uma reação física e emocional conhecida, que parece ser conhecida, mas não é. Otto dá o exemplo de um estremeamento para se aproximar à explicação do numinoso:

‘shuddering’ is more than ‘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)

No conto “Kadosh”, fala-se de Deus como “sorvedouro (*mysterium tremendum*)” (HILST, 2002, p. 85). Otto explica este *mysterium tremendum* como a sensação que uma pessoa tem ante algo numinoso. A parte de *mysterium* refere-se ao que está escondido e é esotérico, o que está além do entendimento e a conceitualização – o que é extraordinário e familiar ao mesmo tempo (OTTO, 1923, p. 13). A parte de *tremendum* refere-se ao tremor, a intensidade do sentimento, que tem algo de terror, spectral, e o estremeamento. Em “Kadosh”, a ideia de *mysterium tremendum* coincide com a de Otto: explica-se como Deus “não aceita o ouro que vem facilmente”, e também como o “sorvedouro começa um espasmo sotoposto” (HILST, 2002, p. 85). Assim mesmo, no conto Deus é chamado de “Ominoso”, apontando que Kadosh compreende Deus como uma entidade que tem elementos que não podem delimitar com palavras (HILST, 2002, p. 81).

O conceito de *qadosh*, como explica Otto, pode encontrar-se também nos outros contos de *Kadosh*. Bem como o termo ou conceito *kadosh*, repete-se no livro de Hilst a personagem Agda e o nome de dois contos que se chamam “Agda”. No segundo “Agda”, a personagem sente o *mysterium tremendum* porque ela tem uma relação muito próxima com Deus: Agda sente “terror e gozo de viver ao [S]eu lado” – dois ingredientes fundamentais desta sensação mística (HILST, 2002, p. 113). Outro exemplo onde aparece a presença de Deus como o numinoso é no quarto conto, “O oco”. O velho, protagonista de “O oco”, diz que “o oco tem seus mistérios” (HILST, 2002, p.

184). O vazio para o velho é o abismo, que, aliás, é um dos nomes de Deus no judaísmo. Este vazio é o vazio, o infinito, o espírito que “[m]ove-se ubíquo. Move-se múltiplo, melhor, porque o vazio sempre cerceia, estou aqui estou lá, e isso não é verdade, estou aqui lá acolá muito perto muito longe dentro. Fora também” (HILST, 2002, p. 184). O velho tem outros momentos onde ele mesmo participa do numinoso, como quando conta que uma frase lhe “veio de repente e fi[cou] tão assustado” (HILST, 2002, p. 134). O pensamento vem sem aviso e sem que se saiba de onde, algo que ele não pode explicar racionalmente, e por isso fica assustado. Além disto, o velho diz que ele faz gestos “[à]s vezes cabalísticos”, conectando a Cabalá, um dos movimentos do misticismo judaico, com o mistério (HILST, 2002, p. 168). O velho também experimenta outras formas de obter conhecimento que não se dão através dos sentidos: “Não pensem que foi fácil fechar o olho e ver” (HILST, 2002, p. 172). Não parece ser fácil porque é uma forma de agir diferente da que todos em geral estão acostumados. Ele também descobre que levita. O numinoso desse modo não pertence só à religião, e a Deus, mas também aos personagens. O não racional também forma parte das conversas.

Kadosh, o protagonista do conto homônimo, repete “DEUS DEUS AENIGMATICA SCIENTIA”, advertindo dessa forma sobre o mistério em Deus. É o mistério em Deus e em si mesmo que o leva a separar-se dos outros para começar a se procurar. A palavra hebraica *kad* é mencionada com o significado de “separar, na língua das delícias”, e o personagem explica que é por isso que seu “nome fic[a] sendo Kadosh” (HILST, 2002, p. 37). Para agregar ao significado da palavra *kad*, deve-se mencionar que *kad* em hebraico (קד), embora escrito com outra letra para o som de /k/ usado para *kadosh*, quer dizer *cântaro*. Gershom Scholem elucidou que no livro cabalístico *Ra'ya Mehemma* está escrito que “the Torah is an inexhaustible well, which no pitcher (*kad*) can ever empty”, e como a palavra *kad* em hebraico tem o valor numérico de 24, para o autor isso significa que os 24 livros do cânon bíblico não podem esgotar a profundidade mística da Torah (SCHOLEM, 1965, p. 60). Ou seja, embora Kadosh procure e tenha uma “viagem” sozinho para se encontrar, para encontrar Deus, o Deus nele, ele não vai conseguir esgotar a divindade e seu texto. De qualquer forma, o nome do personagem é Kadosh, o que quer dizer sagrado e é ainda outra forma de dizer que ele mesmo participa do sagrado. Além disso, seu amigo no conto não diz diretamente que ele é sagrado, mas certamente acha que é especial ou sagrado quando afirma:

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, 2002, p. 70-71)

As palavras do amigo evidenciam a sensação de *mysterium tremendum* que ele sente às vezes com Kadosh. Kadosh é alguém que não se pode conhecer ou entender completamente, porém o que tem é desejável, mesmo que impossível de definir com palavras.

Todos os personagens principais de *Kadosh* participam do numinoso, do sagrado, da divindade, do mistério. Os três amantes de Agda, no segundo “Agda”, sabem que ela é diferente e especial, porém não sabem bem o que é que ela tem que a faz assim. Descrevem-na como que “muita coisa junta vive dentro” dela (HILST, 2002, p. 105). A personagem é apresentada como uma pessoa com muitas dimensões, tanto é que eles sentem que não a conhecem de verdade. Inclusive às vezes eles sentem que há tantas Agdas diferentes que não falam “da mesma mulher” (HILST, 2002, p. 111). Os amantes sentem que ela nunca é deles, porque não conseguem conhecê-la, ou apreendê-la completamente. Eles não entendem todas as partes que a compõem (HILST, 2002, p. 104). Segundo os amantes, “ela se parec[e] a uma coisa sagrada” e “[u]ma coisa que dava medo de tocar” (HILST, 2002, p. 111). Agda é percebida como um outro porque é diferente e porque eles não a entendem, sentem até medo ante tanta complexidade. Tão “outro” é ela que eles nem a incluem no diálogo que têm sobre ela. Este aspecto sagrado de Agda a coloca em um plano diferente dos seus amantes e dos habitantes da aldeia onde eles vivem. Depois de tudo, ela “constr[oi] uma sombra”, ela está grávida com um filho de Deus, ela é, segundo as pessoas da aldeia, ao mesmo tempo uma “santa e rameira” que “se fez feiticeira”, ela é carregada pelos lobos (HILST, 2002, p. 109 e 119). Em outras palavras, ela encarna o mistério, o numinoso e, por isso, gera incômodo.

Esta ampliação do sagrado faz parte da poética de todo o livro. Em todo o livro há um movimento de ampliar, de dimensionar as coisas. Nada é preto no branco; ao contrário, tudo é complexo. A realidade se constroi a partir das conversas, com outros e com si mesmos, porque a realidade é uma rede de conexões. Não há nada que seja de um mesmo plano. Ao mesmo tempo, nada pode ser separado um do outro porque tudo

está interconectado. Do mesmo modo, a construção e a destruição estão de mãos dadas neste livro de contos. Isto parece ser consequência da forma de escrever de Hilst. Alan Silvio Ribeiro Carneiro, em sua dissertação *Kadosh e o Sagrado de Hilda Hilst*, argumenta que é com a escritura da prosa que nasce esta maneira de escrever da autora que abre os sentidos a vários planos: “A ambiguidade, expressa nas palavras, nas contradições, servindo de ferramenta para a elaboração da escritura de Hilda Hilst e fator de multiplicação dos sentidos interpretativos de sua obra” (RIBEIRO CARNEIRO, 2009, p. 73).

A ambiguidade aparece ainda na linguagem de Hilst em *Kadosh*. Alcir Pécora afirma que não “é despropositado pensar em ‘prosa poética’ ou talvez mais propriamente em ‘prosa rítmica’” (PÉCORA, 2010, p. 11). Os contos quase não têm pausa. Trata-se de uma prosa encantatória pelo ritmo e porque um pensamento vai a outro, uma voz vai à outra sem respiro, sem esclarecimentos de quem é que está falando. Inclusive não é claro às vezes se o narrador é uma terceira pessoa, ou se é um desdobramento do protagonista de cada conto. A confusão é sublinhada por detalhes, como no caso da primeira “Agda” em que o pai confunde-a com a mãe; e como Agda vai e volta nos pensamentos entre deitar-se com o pai e com o amante (o pai “tênue sobre [ela]. Ténue como esse outro que agora diz que [a] ama”); ou como em “Kadosh” onde o protagonista, que também se chama Kadosh, possui um dos nomes de Deus (HILST, 2002, p. 21).

O narrador do primeiro conto “Agda” é um narrador em segunda pessoa que fala com a personagem-título. Não é claro se é Agda falando para ela mesma, ou se é outro personagem. É interessante o que acontece entre a voz narrativa e as lembranças. Enquanto o narrador lhe diz que lembre da sua mãe, a voz muda para a da mãe: “Lembra da tua mãe quase no fim dizendo não suportarás, minha filha, tu que te cuidas tanto, o creme de laranja para o rosto, o outro para as mãos, o verde claro para o corpo (...), filha não suportarás é melhor morreres Agora” (HILST, 2002, p. 17). O surgir duma voz no momento da lembrança de uma pessoa não só acontece com a mãe, mas também com o médico (“uma coisa doutor, isso não estoura não? É provável, senhora”), com o amante (“ele dirá aos amigos a velha gania nas minhas mãos [...] dedos tua mão meu amor, não é preciso tua mão sobre o meu todo baço”), com o pai (“três noites tu me darás e depois apertaste o meu pulso [...] Mei pai, o banco de cimentos, os mosaicos, as seringueiras, os enfermeiros afastados. Sorriam. Eu digo: sou eu, Agda, pai, mãe não

veo mas te manda saudades, sou eu, Agda Agda”) (HILST, 2002, p. 19, 18, 20). Nestes trechos é claro que a lembrança traz as vozes do médico, do pai, da mãe, de Agda, não havendo uma clara divisão no diálogo, como há em alguns diálogos da parte de “Kadosh” ou da segunda “Agda” e, portanto, parece que todas as vozes estão misturadas, no tempo e no espaço. Em outras palavras, ao lembrar os acontecimentos dessa maneira, recriando portanto o passado e a sua realidade, o tempo passado passa a ser parte do presente, e a linearidade do tempo é minada. Em “O oco” também acontece algo interessante com o tempo e as lembranças. O velho muda o presente quando consegue evitar a mancha vermelha e, assim, lembrar do passado.

Há um contraste entre estas percepções do tempo e a preocupação da primeira Agda sobre o envelhecer, que, na verdade, é entender o tempo como linear. A linearidade do tempo está ligada com a obsessão de Agda com as mudanças do corpo. Por um lado, estariam as vozes todas juntas na cabeça da personagem. Estas vozes que pertencem ao passado e ao presente que interagem em Agda e em “Agda”, isto é, no conto. Por outro lado, o “[n]ódulo na veia”, “a flacidez”, estar amarela e estertorar, “a ceratose”: “primeiro a mancha, depois uma crosta nada espessa”, marcam o tempo linear que se conjuga no corpo de Agda, assim como o tempo não linear se conjuga na cabeça dela (HILST, 2002, p. 19, 18, 17). Hilst apresenta desse modo a possibilidade de que o tempo exista de duas formas diferentes na mesma pessoa/personagem. Tudo isto representado no que Pécora chama de o “principal recurso discursivo nos textos em prosa” de Hilst: o fluxo de consciência (2010, p. 12). O crítico esclarece que este fluxo de consciência, presente em todo livro *Kadosh*, é diferente na prosa de Hilst:

Não se trata da forma mais conhecida de fluxo de consciência, na qual a narração se apresenta como flagrante realista de pensamentos do narrador. 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 que 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. (PÉCOR, 2010, p. 12)

Pécora enfatiza o dialogismo deste fluxo de consciência, do qual formam parte várias vozes, vários momentos, vários pontos de vista. Estes diferentes elementos ajudam a construir a realidade do mundo no livro, porque interpelam a única voz do fluxo de consciência tradicional. Além disso, o crítico ressalta a teatralidade neste fluxo

de consciência. Tal teatralidade está destacada pelo vivo do texto e a procura constante de todos os protagonistas, pela busca de estar no cenário e ter o lugar nele, no texto de todas as vozes. Pécora argumenta que “[a] rigor, o fluxo hilstiano não se pode dizer ‘de consciência’, ou mesmo se entender como ‘drama de consciência’” (2010, p. 13). O último ponto que toca o crítico, neste contexto da forma poética da autora, é como o fluxo de consciência hilstiano atrai a atenção à linguagem, à metanarrativa, à metaficção. Isto é visível por exemplo, nos jogos de palavras, como no primeiro conto “Agda”, quando diz que “aqui somos os três, aqueles, os três de sempre, não a santíssima trindade de sempre”, ou quando o velho ensina ao leitor a palavra em hebraico *Perishut*; é visível também nos usos de diferentes línguas – inglês, latim, hebraico, espanhol (HILST, 2002, p. 21, 196).

Ainda seguindo o percurso da linguagem, Agda, no primeiro conto, busca saber “[o] que é a linguagem do [seu] corpo? [o] que é [sua] linguagem?” (HILST, 2002, p. 19). Ela não sabe ler o seu corpo de outra maneira que não seja por meio do olhar da preocupação e do horror ante a velhice, e conseqüentemente ela afirma: “Linguagem para o meu corpo: um funeral de mim”, porque acha que deixar seu corpo expressar-se significa aproximar-se à morte (HILST, 2002, p. 19). Agda está obcecada com o corpo e com o passar do tempo. Para ela há uma separação entre o corpo e a alma e sua obsessão só contribui para aumentar esta brecha. A brecha é a margem do abismo na qual ela sente que está perigosamente parada: “cada vez mais o abismo, cada vez mais a terra” (HILST, 2002, p. 18). Esta luta que ela vivencia entre o corpo e sua alma, entre o eu e o outro eu – uma luta que parece doer tanto – é um eco da “luta” entre as vozes em todos os contos, assim como das diferentes lutas que cada personagem tem. São todas lutas dolorosas porque todas implicam um conflito de ideias, de pontos de vista e, finalmente, porque todas envolvem a procura do significado, porque todas tentam ver-se, como se pergunta o velho em “O oco”, é “possível amar os [s]eus eus e ao mesmo tempo desvencilhar-[se]”? (HILST, 2002, p. 195). Quer dizer que nunca é algo simples, nem o “eu”. Para atingir a resposta há que estar disposto a escutar mais de uma opinião, e fazer-se mais perguntas.

Pécora ainda relaciona o fluxo de consciência hilstiano com a mencionada luta, já que “o fluxo prepara uma possessão na qual o narrador, fazendo-se de cavalo, é montado por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício de escrita” (HILST, 2002,

p. 14). Marca dessa forma um paralelismo entre a multiplicidade (que, embora enriqueça, também é difícil) e o ser escritor. Pode-se propor um passo mais além do que referiu Pécora, e acrescentar que ser escritor pode ser tomado, no caso de *Kadosh*, como metáfora de ser o “escritor” da vida de cada um. Os personagens não estão sozinhos na construção destas vidas porque há outros personagens, outras vozes, outros “eus” (corpo, alma, e outros), sonhos e vigília, memórias (o passado como voz que se escuta no presente), as perguntas e respostas e mais perguntas ainda, tudo junto coexistindo, e ao mesmo tempo contando sua estória. É uma luta por existir, por pertencer, por permanecer, por dar forma à realidade. Desse modo, Kadosh, o personagem, pede que “cada um conte sua própria estória”, e como isso “[v]ai levar tempo”, “[q]ue cada um conte a sua própria estória mas todos ao mesmo tempo”, e dá as instruções de “que comecem a contar desde quando se sentiram inclinados a lutar contra si mesmos”, que é o mesmo que dizer que comecem a contar desde que nasceram (HILST, 2002, p. 40, 41). A história é feita de muitas estórias, assim como o livro é feito de vários contos, assim como há mais de uma Agda.

O significado que procuram os personagens nunca é unívoco, nem claro, porque este se constrói a partir da coexistência de muitos elementos, de muitos significados que se apoiam, se cancelam, se contradizem, se armam. A palavra *perushim* é um exemplo claro disto. Primeiro, estamos ante uma palavra em hebraico escrita com letras latinas, o que portanto já assinala dois planos bem distintos. Mas ao mesmo tempo, o leitor tem acesso à tradução que o personagem do velho dá através da autora. Ou seja, várias interpretações estão interagindo além da do próprio leitor. A palavra *interpretação* é pertinente neste trem de pensamento porque *perushim* (פירושים), na realidade, é uma palavra no plural que quer dizer *significados* em hebraico, enquanto *prusim*, que em hebraico se escreve quase igual (פרושים), se aproxima do significado de separação que alega o velho. O velho também acrescenta nosso dicionário, para usar as palavras dele, ensinando a palavra *perishut* (פרישות) (HILST, 2002, p. 197). *Perishut* ainda se relaciona com o campo de significados de separar-se, isolar-se, etc. Esta explicação não propõe uma falta da autora, mas sublinha que ao ter as palavras em hebraico escritas em letras latinas, ainda que só um sentido das palavras seja oferecido, o texto se comporta como tipicamente hilstiano ao se abrir em múltiplos significados. Nada está realmente separado neste livro, tudo se abre em muitas direções de forma a poder existir.

Em *Kadosh*, os significados das diferentes palavras estão unidos, embora aludem a conceitos totalmente distintos. Um exemplo disto é a palavra *terra* na primeira “Agda”, onde, em parte, ela designa um abismo, a morte – o que Agda sente quando se aproxima cada vez mais do envelhecimento do corpo: é onde a irão enterrar quando ela morrer. Por outro lado, no final do conto, Agda tem “lodo na cara” porque está cavando cada vez mais profundo para encontrar e “engolir a terra dourada” e assim achar a juventude, como lhe propôs seu pai (HILST, 2002, p. 30, 28). Desse modo, a terra é ao mesmo tempo o lugar da morte e o lugar que vai salvá-la da velhice. A terra é tudo isso, não só um dos aspectos.

A palavra *sombra* é outra das palavras neste livro que participam da construção de sua multiplicidade. A sombra é o que se vê no pátio ao entardecer no primeiro conto “Agda”; a sombra constitui um dos dois lados de *Kadosh* porque “[o]s dois juntos são uma sombra”, mas também no conto “*Kadosh*” a “sombra do homem” é que se “deve buscar a vida inteira sem jamais encontrar”, e é a “única resposta” – ou seja, a sombra constitui ao mesmo tempo a pergunta e também a resposta que na realidade continua sendo uma busca (HILST, 2002, p. 25, 42, 47). A sombra é também o que na aldeia dizem que a segunda personagem Agda constrói, e essa sombra é um tipo de anjo (HILST, 2002, p. 109). A palavra *sombra* é um conglomerado de significados, e ela só pode ser entendida se levar-se em conta tal conglomerado.

A imagem da espiral reúne a pluralidade que é parte intrínseca das pessoas, das coisas, dos conceitos e da realidade em geral neste mundo que Hilst cria em *Kadosh*. Esta é uma imagem e motivo recorrente no livro. Joelma Rodrigues cita Osman Lins em *Avalovara* elucidando a figura da espiral: “A espiral, parecendo avançar num determinado sentido, é na verdade uma imagem de retorno, de vez que os seus extremos, por inconcebíveis, tendam a unir-se. Seu princípio é seu fim e, além disto, quer como figura que imaginariamente avança para os centros, quer como figura que deles se distancia, é sempre uma espiral” (RODRIGUES, 2005, p. 139). A espiral implica movimentos contínuos de vai e volta; é um sem-fim que inclui contradições que às vezes se conciliam e às vezes não. A espiral, segundo Lins, “transita simultaneamente do Amanhã para o Ontem e do Ontem para Amanhã” e do Sempre ao Nunca (RODRIGUES, 2005, p. 144).

Em *Kadosh* todos os personagens têm pelo menos um momento onde devem lidar com a espiral. O personagem *Kadosh* compara a espiral com o tempo porque nos

dois “quanto mais avanç[a] menos se perceb[e]” (HILST, 2002, p. 59). Pelo movimento e desenho de ambos, a espiral e o tempo, Kadosh acha que nunca se avança neles. Neste pensamento está implícito considerar a linearidade como norma, como superior. O velho também compara a espiral com o tempo, e especificamente com o infinito (no tempo e no espaço) ao dizer que o “tempo não [lhe] dá tempo” e que “as espirais sobreexist[e]m num torno infinito” (HILST, 2002, p. 143, 144). Esta ideia do velho reaparece quando ele tenta descrever o oco sem fim, cujo “desenho se parece a uma teia, não [...] a um caracol” (HILST, 2002, p. 184). A Agda do segundo conto homônimo parece estar obsecada com as espirais porque ela rouba o ouro da aldeia para construir suas “delicadas espirais” (HILST, 2002, p. 106). Nas espirais está a chave para entender tudo no mundo, e por isso ela tem que construir “infinitas espirais de metal, que sejam muito maleáveis, que apenas com [seu] sopro se faça o movimento, e há de ver que o de cima vai para baixo e o de baixo volta à superfície, e entenderá tudo se entender isso” (HILST, 2002, p. 106). É precisamente a flexibilidade dessa espiral, seu desenho e movimento, que guardam o núcleo do assunto.

A espiral, portanto, como núcleo que é desta poética que vem-se tecendo por todo *Kadosh*, pode ser vista como chave para entendê-la. É uma poética de pluralidade e coexistência de distintos elementos para poder chegar a descobrir algo. Ribeiro Carneiro resume este argumento, embora trate somente do conto “Kadosh”, da seguinte maneira: “A fusão com o outro, com o tempo, com o espaço, com o lugar sintetiza, ao final do conto, o que foi aparecendo no texto de forma desconexa, isolada, ‘casa, caça, sobriedade estupefação agonia’ se articulando na ‘teia fimbriada’ ‘teia inteira coincidente’” (RIBEIRO CARNEIRO, 2009, p. 84). *Fusão* é outra palavra que adquire relevância, porque é precisamente nestas conexões que jaz a espiral e, portanto, as pessoas/personagens e o plano da realidade hilstiana.

Contudo, o que é claro neste livro é que as buscas não têm uma resposta nem um final definido, conciso e único. Ao contrário, as perguntas levam a mais perguntas, já que “tudo se faz pergunta” (HILST, 2002, p. 51). Ribeiro Carneiro afirma citando Hilst que as perguntas não implicam uma resposta, senão que “se evidencia para a autora o pulso que caracteriza a sua literatura e se transforma no seu projeto literário, a saber, a consciência de que ‘Deus é pergunta, contínuo debruçar sobre si mesmo’ (MANUSCRITO, s/d)” (2009, p. 56). As perguntas ao mesmo tempo constroem e destroem, e assim é todo o tecido de *Kadosh* – espiralado.

Nada é finito, nada é simples, nada vai em uma só direção. Estas buscas, que finalmente podem ser resumidas em uma busca pela identidade, pelo ser, requerem olhar em várias direções. Elas exigem cavar, como o fazem Agda e o velho porque acreditam que “cavando [vão] encontrar”, mas não para encontrar o tesouro perdido, senão para descobrir capas nas coisas e dentro de si mesmo (HILST, 2002, p. 156). Descobrir acontece através de si mesmo e dos outros – as diferentes vozes –, das idas e vindas da espiral, da linguagem. Esta viagem na procura do entendimento da realidade e de si mesmo é como “um homem sem nome que tenta dar nome às coisas”, porque a busca é inseparável da língua (HILST, 2002, p. 199). Do mesmo jeito, a linguagem é inseparável do corpo: “O corpo da linguagem. O meu corpo”, que é uma ideia que é repetida não só em “O oco”, mas em todo *Kadosh* (HILST, 2002, p. 186 e 195). O personagem Kadosh “deve procurar a palavra” (HILST, 2002, p. 47). A linguagem, logo, é o corpo, e o corpo é inseparável da alma, do ser, e o ser é inseparável da palavra, e esta, da procura. Por isso, as conversas nunca têm fim.

Referências

- RIBEIRO CARNEIRO, Alan Silvio. “Kadosh e o sagrado de Hilda Hilst”. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2009. Web.
- HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Editora Globo, 2002.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, 3a. edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
- OTTO, Rudolf. *The Idea of the Holy*. Trans. John W. Harvey. London: Oxford University Press, 1923.
- PÉCORA, Alcir (org). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- RODRIGUES, Joelma. “Hilda Hilst e a espiral: metáfora para uma poética latino-americana”. *Revista de Letras*. 45.2. São Paulo, 2005: 135-148.
- SCHOLEM, Gershom Gerhard. *On the Kabbalah and Its Symbolism*. Trans. Ralph Manheim. New York: Schocken Books, 1965.