

## A INVENÇÃO DE KADOSH: voz e performance na prosa de Hilda Hilst

Maria Andrade Vieira <sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como proposta investigar de que maneira se constitui a voz do narrador do conto “Kadosh” (1973), da escritora brasileira Hilda Hilst, e como a peregrinação do narrador deixa pistas no corpo do texto a partir de sua poética performática. Para tanto, foram utilizados os conceitos de voz e performance de Paul Zumthor, valendo-se também das perspectivas de corporeidade, dos estudos de George Bataille e Michel Collot. Nesta pesquisa, foram encontradas marcas textuais que criam uma experiência do modo de fazer que transpõem as definições teóricas de performance: não é apenas a voz que performa neste corpus, mas o próprio texto, uma estrutura estética que se comunica e se faz em cena, fazendo da página o palco das palavras.

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

### THE INVENTION OF KADOSH: VOICE AND PERFORMANCE IN HILDA HILST'S PROSE

**Abstract:** *This article aims to investigate how the voice of the narrator of the short story “Kadosh” (1973), by the Brazilian writer Hilda Hilst, is constituted, and how the narrator’s pilgrimage leaves clues in the text from his performative poetics. For this purpose, Paul Zumthor’s concepts of voice and performance were used, also drawing on the perspectives of corporeality, from the studies of George Bataille and Michel Collot. In this research, textual marks were found that create an experience of the way of doing things that transpose the theoretical definitions of performance: it is not just the voice that performs in this corpus, but the text itself, an aesthetic structure that communicates and is made on stage, making the page the stage for words.*

**Key-Words:** Hilda Hilst; Kadosh; Voice; Performance; Corporeality

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC/SP). Doutoranda em Literatura e Crítica Literária (PUC/SP).

Poesia, prosa de ficção, teatro e crônica: Hilda Hilst (1930-2004), escritora brasileira, com cinquenta anos de ofício, autora de quase 40 livros criados nos principais gêneros literários, desperta hoje, mais do que nunca, o ser-pergunta de leitores, críticos e estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento. Em sua escrita caleidoscópica, Hilst faz uso da experimentação na linguagem, especialmente em suas obras ficcionais, evocando elementos líricos, ensaísticos e dramáticos nas narrativas.

Este artigo se propõe a colaborar para a expansão dos estudos sobre a obra de Hilda Hilst e para o estudo da voz em sua prosa poética, realçando suas recorrentes marcas estéticas, sua visão metafísica da vida e a relação de sua escritura como corpo e performance. Para tanto, parte-se do conto “Kadosh” (1973), incluído no segundo livro de ficção da autora, depois de um longo período de criação exclusiva de poesia (1950-1966) e oito peças teatrais (1967-1970).

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

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

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

### **A questão da voz em Kadosh**

Kadosh é um narrador-personagem errante, um peregrino em busca da comunicação direta com o sagrado, que, após dez anos de reclusão e preparação para o grande encontro com Deus. O desconforto de Kadosh de se sentir no limiar da existência em um mundo não integrado é expresso no tecido textual por meio da mistura de gêneros literários, em que se pode identificar a prosa imbricada ora pelo ritmo poético, ora por um tom ensaístico-filosófico, os diálogos, organizados à imagem das peças teatrais, e a poesia explícita em versos, quando Kadosh se comunica com o plano espiritual, como nas obras épicas, em que o herói conversa com entidades divinas.

Sua forma híbrida encena uma narrativa que não narra, mas, antes, testa a si mesma, experimenta formas de se expressar, afirmando-se e negando-se sucessivas vezes, numa linguagem que procura libertar-se de si, trafegando nos espaços deixados pelo enredo rarefeito. Essas radicais transformações estilísticas intensificam a experiência da leitura, transformando o texto em um fluxo rítmico que nos conduz e nos obriga a nos debater nas margens de todas as fronteiras desses gêneros. Se, por um lado, o ritmo poético impulsiona a leitura e aumenta a velocidade desta, por meio da sonoridade das palavras, as bruscas mudanças na forma interrompem esta fluência com a mesma violência sentida pelo corpo de um peregrino errante diante do obscurantismo do sagrado.

Assim, a razão é posta em xeque enquanto o limite da linguagem é testado, o ritmo semântico e as unidades sintáticas logicamente encadeadas são encaminhados ao excesso, num virtuosismo para apreender um deus inapreensível. Sobre esse contínuo desmanche dos limites como busca paradoxal de cerceá-lo, Georges Bataille descreve:

[...] o universo que nos carrega não corresponde a nenhum fim que a razão limite, e se tentamos fazê-la corresponder a Deus, não fazemos mais que associar irracionalmente o excesso infinito, em presença do qual está nossa razão, e essa mesma razão. Mas pelo excesso que está nele, esse Deus, de que gostaríamos de formar uma noção apreensível, não cessa, excedendo essa noção, de exceder os limites da razão. (BATAILLE, 2017, p. 63-64)

No conto, quando o narrador é apresentado à linguagem poética, há internamente uma cisão irreversível: a palavra coloca luz sobre o desconhecido, e esta luz também o apresenta à existência da escuridão. A poética e a reflexão filosófica permeiam-se no texto de Hilst, enquanto o narrador se coloca ora emaranhado em suas experiências, ora afastado destas, procurando no Outro – a linguagem – um meio de pensar a si mesmo. O encontro com a palavra expulsa Kadosh de si, obrigando-lhe a confrontar o eu com o mundo. A autorreflexão de Kadosh nos indica mais os caminhos de suas perguntas e inquietações da ordem do humano diante do obscuro, da existência, do que nos faz acompanhar um enredo. A relação de encontro e confronto entre o homem sob o impacto da modernidade e seu tempo é diretamente proporcional à relação da personagem de Hilst e o corpo.

Paradoxalmente, é quando Kadosh se nega a abandonar a própria natureza humana (seus desejos, seu corpo-palavra) e rompe com sua busca de um sagrado puramente espiritual é que dá sinais de aproximação com a essência de seu sentido, consciente do percurso errante que o levou até ali, porém, encarnado no ponto em que se encontra: “Basta. Tempo de amor, o meu agora, Cão de Pedra. Que eu viva carne e grandeza. E principalmente isto: que eu Te esqueça. Mais nada.” (HILST, 2002, p. 102)

A questão da vocalidade na literatura hilstiana é um importante argumento de análise para adentrar sua leitura atentamente. Em “Kadosh”, sua linguagem poética, criadora de imagens neste espaço em que coabitam emissor e receptor, exprimida pela voz errante do protagonista, possui vários sentidos potenciais que merecem destaque.

Como apresentado anteriormente, não há uma história contada por seu narrador; o que existe nesta obra são fragmentos de um monólogo, uma voz autointitulada Kadosh, que ora apresenta seu fluxo de consciência rítmico a uma plateia de leitores, ora a uma plateia sagrada. Este monólogo é entrecortado pelo que parecem ser outras vozes no tempo presente, que são mencionados como personagens, como os vinte e um ministros, por lembranças de interações passadas e por diálogos dramáticos que não se mostram claramente como episódios de fato ocorridos; antes, parecem se tratar de acontecimentos pressupostos como um possível rumo da história, caso Kadosh tivesse tomado outros atalhos.

A forma com a qual Kadosh evidencia o sentido de seu nome na trama indica que o processo de cisão é iniciado por seu impulso inato de fazer perguntas: “[...] não sei mais de mim, eu era capim de sementes roxinhas, eu era tão lilazinho quando perguntava: Deus tem pai, mãe? Daí por diante não parei. Kadosh Pergunta-Coisa o pai ria, Kadosh Disseca-Tripa a mão grasnava.” (HILST, 2002, p. 43); mas é definido de vez pelo contato com a palavra poética:

O homem-pai falava sem falar. Karaxim, o que fui ganhando, dentro de mim foi se complicando. A coisa torcida estava em mim. Está. Ele sabia da minha fibra emaranhada, e quando falo dele vou mudando, vem metade de um outro, um outro que não soube entender esse sem fala, esse que tinha sobre a mesa esse poema aí de cima. Eu Kadosh-metade de um outro, não compreendia. (HILST, 2002, p. 83)

O trecho evidencia que o impulso a descobertas do mundo, ao questionamento, já existia naturalmente no protagonista, porém, este princípio de curiosidade ganhou corporeidade a partir do contato com a palavra poética. Assim,

retomamos o seguinte trecho, sobre seu “auto batismo”: “Então por tudo isso pensei era bom me separar. Kad = separar, na língua das delícias. E meu nome ficou sendo Kadosh.” (HILST, 2002, p. 39)

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

Um lado de Kadosh é todo regozijo. E o outro? Vive o seu primeiro momento regressivo? De que lado estás, meu Deus? Dois lados te pertencem, meus dois lados escamosos, dissimétricos. Os dois juntos são uma sombra ou nada do TEU CORPO? Ou é teu corpo esse meu lado inteiro que pergunta? Ou não estás inteiro nunca, ou ainda estás sempre inteiro, na mínima e na mais vertiginosa batalha, nos poros de Kadosh, na sofreguidão de sempre? (HILST, 2002, p. 44)

A palavra, por si só, já é causadora da segmentação de um todo que se comunica. A palavra define essas separações: se dizemos “mesa”, colocamos luz sobre um objeto específico, o que significa que o separamos dos demais. A palavra poética, então, eleva essa experiência de separação, porque também tem em si o poder de atualização da linguagem; trazendo a ela um sentido original, cria imagens e há ali mais do que um simples compromisso com a comunicação, ou seja, também carrega o potencial de separar-se da linguagem do cotidiano, meramente funcional, mesmo quando faz uso dos mesmos recursos. Portanto, não apenas em uma perspectiva mística que o contato com a palavra teve esse impacto capaz de cindir Kadosh.

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

Esse mesmo recurso é utilizado para as diversas autodenominações que Kadosh concede a si ao longo da escritura do conto. Assim, são apresentadas várias facetas desse narrador, sempre neste movimento de dividir-se em fragmentos e, por meio de cada uma dessas partes, mostrar-nos um novo modo de reagir aos acontecimentos ou sensações do ponto em que está cravado.

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

A segmentação dá o tom do discurso, são os vários fragmentos de Kadosh que dialogam, dando pouquíssimas pistas ao leitor sobre qual é a hierarquia desses acontecimentos, se é o tempo presente ou esses espaços-tempos paralelos, criados, os mais importantes da trama.

O deus também com quem Kadosh dialoga não é outro senão sua voz tentando intuir o que poderia ser dito, o que pode estar sendo pensado por aquele que busca. A cada novo nome para Deus proclamado, são salientadas outras possíveis facetas do mito, o que corresponde com a ruptura e ao mesmo tempo, a partir desse movimento que estilhaça Deus em diversos pedaços, proporciona um sentido de inteireza a cada um desses fragmentos/palavras.

A criação de um Deus que se procura através da voz de um Kadosh que busca Deus se manifesta como uníssono da construção literária dessa obra. Os percalços da busca estão corporificados na voz desse narrador errante o que, portanto, torna justificável e importante acompanhar a natureza desses movimentos da voz, impressos na escritura,

por meio de um estudo sobre sua performatividade.

### Performance

A proposta deste artigo não é provar que “Kadosh” se trata ou não de uma performance, mas apresentar uma leitura que evidencie em sua forma alguns traços performáticos, que revelam a linguagem em ação, como: o ritmo vocal, a collage, os efeitos de sentido que geram uma percepção sensorial, a narrativa articulada em cena aberta revelando o processo do fazer, a diminuição da fronteira entre a área de atuação e o público e os espaços de articulação para a operação da leitura.

Assim, destaca-se o trecho inaugural do conto:

Pacto que há de vir, sombra pastosa, uma coisa se impondo corrosiva, eis aqui o vestibulo desse todo-poderoso, devo ter sido guiado, a coisa do peso gigantesco sobre as omoplatas, vai vai, a lâmina do mais fundo desse todo-poderoso, atravessa as três salas, evita aspirar o conturbado dele, tudo isso ordens de um miolo exuberante, lucidez acentuada pensei quando ouvi tanta palavra dentro da minha pequena pétala carne, essa compulsiva, essa que se diz atenta, toda torcida. (HILST, 2002, p. 37)

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

Pacto que há de vir  
 sombra pastosa  
 uma coisa se impondo corrosiva  
 eis aqui o vestibulo desse todo-poderoso  
 devo ter sido guiado  
 a coisa de peso gigantesco nas omoplatas  
 vai vai

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

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

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

Enquanto parece estar a postos na nossa frente, plateia, à espera do pacto que há de vir, Kadosh explica os motivos

que o levaram até este momento em cena. Faz menção aos dez anos de preparação monástica e sobre o que o impulsionou a se tornar cindido:

Pensei este das tâmaras deve ser bom nas minúcias, nas legislações eclesiásticas, de diversis quaestio-nibus minuciosas, De misteriis, De penitentia. Eu com tudo isso? Eu mesmo me dizia salivando as tâmaras, vivo no ninho-masmorra porque de repente ficou difícil viver entre os demais, queria devorar a carne-coxa da vizinha e ao mesmo tempo usar um cilício que sangrasse o rim, ficava sempre entre o carneiro ensopado com batatas roliças pequeninas e a secura das ontologias. (HILST, 2002, p. 38-39)

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

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

[...] olho dentro da masmorra-ninho, penso quanto tempo dentro dela, quanta matéria pousando nas paredes, umas manchas gordas escorrendo, ah sim, essa aqui no centro foi se formando quando comecei a perguntar de manhãzinha:

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

(HILST, 2002, p. 40)

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

Novamente, na página 42, o fluxo rítmico é entrecortado abruptamente, agora por um diálogo dramático entre a personagem e os vinte e um ministros que atribuem a Kadosh a missão de sacrificar mil homens. Este diálogo é muito importante, pois trará ao texto novamente reflexões sobre o fazer poético sendo atravessado por uma espécie de negociação do procedimento:

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

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

**(os vinte e um):** Vai levar tempo,

**(Kadosh):** Que cada um conte sua própria estória mas todos ao mesmo tempo [...]

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

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

(HILST, 2002, p. 42)

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

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

Kadosh-emissário pensa agora que o tempo deve ser de prazer? Que deve transmutar-se quem sabe, que é preciso dar vida outra vez à carne esquecida, que a intenção daquele que o mandara ali é reta, justa: Kadosh fragilíssimo vai fortalecer a triste carne minguada, vai igualar-se àquele que deve matar. [...] Kadosh deve matar a quem? O melhor dele mesmo? Todo ele ao mesmo tempo? (HILST, 2002, p. 44)

As aproximações entre o percurso errante de Kadosh e o ato de escrever, utilizando-se de reflexões da autora sobre o fazer poético encontradas em entrevistas e suas crônicas, são possíveis de se fazer em várias passagens desta obra. Não se trata de apontar traços da vida social-civil de Hilda Hilst, mas da poeta-ofício, do seu eu-criador, uma entidade que pensa o processo de elaboração, que permite se ver como o outro. No trecho a seguir podemos fazer uma leitura deste aspecto de paralelismo entre o que se narra e a descrição do próprio processo da escrita:

Kadosh deve procurar a palavra, encher um milhão de folhas com letras pequeninas, não deve ser lido nunca, isso é importante, que os manuscritos de Kadosh provoquem nojo se tocados, perpétua cegueira naquele que julgar entender uma só palavra, que os manuscritos de Kadosh não sejam submetidos aos computadores, o olho esverdeado da máquina deve apenas gotejar, a única resposta deve ser: esse não foi tocado pelo Pai, esse é apenas a sombra do homem, o que deve buscar a vida inteira sem jamais encontrar. (HILST, 2002, p. 50)

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

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

Assim, no item a seguir, apresentam-se alguns desses códigos de leitura criados por Hilst, que também performam, mas nas páginas.

### **Corporeidade**

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

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

Porém, como apontado ao final do item anterior, não apenas a voz, como corpo, performatiza nesta escritura de Hilda Hilst, também há fundamental participação na criação literária de “Kadosh” uma forma, uma estrutura estética gráfica, concretista, material do corpo do texto que se comunica e se faz em cena, porém, foge da ordem exclusiva de uma leitura passível de ser lida em voz alta: há ali também um apelo visual, a necessidade de interpretar sinais gráficos, mudanças de diagramação, espaçamentos, entrelinhas diferentes, entre outras marcas que, juntas, formam uma linguagem própria.

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

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

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

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

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

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

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

Há um aspecto dramático neste conto da utilização da folha como espaço cênico, espaço este de que o discurso dispõe como um ator em cena, na folha como espaço que deve ser explorado em sua máxima potência para que a expressão teatral possa existir. São utilizadas letras maiúsculas para escrever palavras inteiras ou frases, sempre relacionadas a Deus. É importante salientar o fato de que nem sempre as nomeações de Deus estão aqui em letras garrafais, são em momentos pontuais que esse recurso é utilizado. Aqui estão alguns exemplos para suporte interpretativo:

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

Para realizar a descrição de signos dispostos em uma pequena estamperia recebida por Kadosh como material informativo enquanto espera o momento do pacto, na masmorra em que se encontra, Hilst utiliza letras maiúsculas em dois momentos: na reprodução do título do papel e na transcrição da informação escrita; assim, é possível visualmente separar o que estava escrito com palavras do que está descrito com outros meios gráficos.

Outro momento em que é usado este recurso das letras maiúsculas se faz menos como representação gráfica estampada em outra folha e sim busca criar uma marcação de alteração de tom vocal, paralelo a mudança de impacto visual:

[...] Kadosh, muito mais tarde, dentro de ti O GRANDE ROSTO VIVO, que tudo morra dentro de ti, Kadosh, e que tudo se faça e tudo se desgaste, que ames além do permissível e sofras como ninguém, e só depois Kadosh, muito mais tarde, dentro de ti O GRANDE ROSTO VIVO. QUE TUDO MORRA DENTRO DE TI, KADOSH, E QUE TUDO SE FAÇA E TUDO SE DESGASTE. AAAAAmmmmméééémmmm. (HILST, 2002, p. 61)

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

[...] tu Kadosh, homem fora do tempo, perseguindo quem se persegue desde sempre, perseguindo eternidade, então não vês, homem infeliz, que O GRANDE PERSEGUIDO avança, vai indo ao encontro da rosácea do sono, avança recuando

ASPIRA

A PRIMEIRA SUTILÍSSIMA

E HARMONIOSA BALANÇA

ele todo plataforma, platina, fim-começo, primeiro dia de criação, último dia de expiação, e vai indo [...]

(HILST, 2002, p. 82)

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

Outra sinalização importante de se destacar são as diferentes formas de organizar os diálogos. É possível identificar

duas: em uma delas, o nome das personagens está entre parênteses e em negrito, indicando o tempo-espaço em que Kadosh se prepara para a oficialização do pacto divino:

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

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

(HILST, 2002, p. 42)

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

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

**(Kadosh):**

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

**(Kadosh):** Gostas?

**(Ela):** Diferente, isto é.

(HILST, 2002, p. 46)

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

Kadosh: muito sim.

amigo de Kadosh: por quê?

mulher de Kadosh: eu se visse uma não agüentaria.

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

(HILST, 2002, p. 71)

Percebemos algumas marcas que merecem destaque e que não fazem parte da linguagem corriqueiramente utilizada por textos literários – salvo poemas concretistas e outras raras exceções –, como sinal matemático: “Kad = separar, na língua das delícias.” (HILST, 2002, p. 39); linhas para que se complete com uma palavra tão indiferente que nem mesmo o texto parece ter se dado ao trabalho de definir: “amigo de Kadosh: vejo mais: \_\_ \_\_ \_\_ \_\_ \_\_, \_\_\_? \_\_\_?” (HILST, 2002, p. 73); e dados numéricos: “calcula-se habitualmente em cento e vinte mil milhões de massas solares ou, vejam, que belíssima síntese: 2,5.1044.” (HILST, 2002, p. 81)

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

## CONCLUSÃO

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

Esse movimento da voz, que conduz o texto e se pluraliza em máscaras rituais, ora usadas como verdade, ora apontadas como objeto de representação, é a principal marca performática de “Kadosh”. O ritmo evidentemente

poético, as colagens sobrepostas de discursos, os fragmentos em gêneros literários diversos, a intertextualidade e as referências autobiográficas radicalizam a necessidade de entrega por parte do leitor à proposta.

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

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

## Referências

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

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

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

HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

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

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

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