

A dificuldade de ser: uma leitura do corpo envelhecido no conto “Agda”, de Hilda Hilst

Raquel Cristina de Souza e Souza¹

Resumo: O corpo envelhecido – uma das mais constantes representações do corpo nas narrativas de autoria feminina – é o núcleo ao redor do qual se organiza “Agda”, conto de abertura da obra *Qadós* (1973), de Hilda Hilst. A narrativa nos apresenta o percurso doloroso de descoberta e assunção da velhice empreendido via linguagem por Agda, narradora e protagonista, em cujo discurso verborrágico se entrecruzam sem demarcação nítida vozes de outros personagens com os quais convive ou conviveu. Segundo Beauvoir (1990), a velhice é uma realidade revelada ao indivíduo primeiramente pelo outro e, só depois, interiorizada, de modo que, a fim de demonstrarmos como a narrativa se tece temática e estruturalmente em torno desse corpo-núcleo, isolaremos e analisaremos a enunciação de Agda (o ponto de vista da interioridade) e a dos que a circundam (o ponto de vista da exterioridade). Assim procedendo, poderemos delinear os estágios por que passa Agda no processo de interiorização de sua nova condição, os quais necessariamente lidam com as diferentes formas de relacionamento da protagonista com seu novo corpo. O percurso linguístico de Agda mostrará ao final uma reflexão contundente acerca da morte que se aproxima e uma peregrinação metafísica em busca do sentido de sua existência.

Palavras-Chave: Autoria feminina; Corpo; Hilda Hilst; Literatura brasileira contemporânea; Narrativa de ficção.

¹ Mestranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: raquelcsm@gmail.com.

The difficulty of being: the representation of the old body in the short story “agda”, by hilda hilst

Abstract: The old body – one of the most frequent representations of the body in narratives written by women – is the nucleus around which “Agda”, the opening short story of *Qadós* (1973), by Hilda Hilst, is organized. The narrative shows us the painful process of discovery and assumption of the old age carried out linguistically by Agda, the narrator and protagonist, whose verbose discourse also presents other characters’ discourses. According to Beauvoir (1990), getting old is a reality which is revealed firstly by someone else before being internalized by the individual, so that we will isolate Agda’s enunciation (interior point of view) from the other characters’ discourses (external point of view) in order to analyze them separately and then demonstrate how the narrative is waved thematically and structurally around this type of body. In doing so, it will be possible for us to outline the phases through which Agda passes in process of internalization of her new condition, all of them based in changes of relationship of the protagonist with her new body. At the end the linguistic path built by Agda will show us a deep reflection about her coming death and a metaphysical journey in search for a meaning for her existence.

Keywords: Body; Contemporary Brazilian literature; Hilda Hilst; Narrative fiction; Women’s authorship.

Introdução

Não sinto nada, além de uma certa dificuldade de ser
(FONTENELLE apud BEAUVOIR, 1990, p. 375).

O corpo envelhecido, uma das muitas configurações que o corpo pode assumir nas narrativas de autoria feminina, é o elemento estruturante de “Agda”, conto de abertura da obra *Qadós* (1973), de Hilda Hilst. Trata-se de uma narrativa polifônica, na qual se cruzam inúmeras vozes sem demarcação nítida, e que nos apresenta o mergulho interior da personagem título, uma mulher idosa às voltas com as mudanças trazidas pela velhice – tanto no plano interior quanto no exterior. Sendo um fenômeno biológico com dimensão existencial, o envelhecimento pode ser visto como um *continuum* de transformações físicas, irreversíveis e desfavoráveis, que modificam a relação do indivíduo consigo mesmo e com o mundo, sendo inerente ao processo da vida: “parece que cada organismo já contém desde o início a sua velhice, inelutável conseqüência de sua completa realização” (BEAUVOIR, 1990, p. 33). O corpo, antes instrumento, passa a obstáculo, a si e ao(s) outro(s), mas a essa degradação não corresponde necessariamente um deterioramento psíquico, o que faz com que o idoso sinta uma espécie de inadequação de si mesmo. “O drama do velho é, muitas vezes, ele não poder mais o que quer” (BEAUVOIR, 1990, p. 387). Também é em termos de declínio que a exterioridade vê o idoso, constantemente rotulado socialmente como impotente para a realização de qualquer atividade, como o trabalho ou o sexo. Por isso é também estorvo para a família e para o Estado.

Como a velhice é vivida no corpo, ele é a causa de inquietações de toda sorte, e a principal delas se dá no tocante à morte. Ninguém escapa, a não ser em casos de morte prematura, a esse destino biológico que passa necessariamente pelo declínio do organismo. Cada indivíduo reage a essa situação conforme o sentido que confere à sua existência e ao seu sistema global de valores, embora geralmente a atitude espontânea seja a de recusar a velhice. A idade também modifica a relação desse indivíduo com o tempo, já que a passagem deste, agora mais visível a olho nu pelas marcas no corpo, é sentida em um primeiro momento com angústia e temor. A morte está próxima, é o que o corpo parece dizer.

É exatamente esse o percurso que Agda faz ao perceber-se velha. Ao interiorizar sua nova situação no mundo, sua reação primeira é recusar o envelhecimento, e é com um jovem rapaz que ela vai tentar superá-lo. No entanto, não consegue levar a cabo suas intenções porque seu corpo acaba por se tornar um obstáculo à realização do amor físico. É sua recusa ao toque do outro, depois de reconhecida sua matéria envelhecida fadada à morte, o início de uma peregrinação metafísica, via linguagem, em busca do sentido da existência.

A velhice é uma realidade revelada ao indivíduo primeiramente pelo outro antes de ser interiorizada. Para Simone de Beauvoir, a verdade da velhice é que “esta é uma relação dialética entre meu ser para outrem – tal como ele se define objetivamente – e a consciência que tomo de mim mesma através dele. Em mim, é o outro que é idoso, isto é, aquele que sou para os outros: e esse outro sou eu” (BEAUVOIR, 1990, p. 348). Desta forma, o presente trabalho tem como objetivo analisar

como o corpo envelhecido - o núcleo ao redor do qual a narrativa se desenvolve – se configura a partir do discurso de Agda (o ponto de vista da interioridade) e dos discursos daqueles que a circundam (o ponto de vista da exterioridade). “Agda” é uma verdadeira vertigem verbal, e nem sempre é possível demarcar com precisão todas as vozes que se entrecruzam na narrativa. De qualquer maneira, a separação por personagens será o princípio organizador do nosso texto, embora Agda seja o pólo agregador de todos os discursos. Como dito anteriormente, a consciência da velhice só emerge através do outro. Assim, os discursos das outras personagens são imprescindíveis para a enunciação da própria Agda.

Agda

Agora será sempre o abismo
(HILST, 1973, p.12).

O discurso de Agda se apresenta bifurcado em duas visões distintas já enunciadas acima: a da rejeição e assunção da velhice. Quando rejeitada, a figura do amante jovem emerge como meio para superar sua condição e escamotear o fato de seu corpo estar em degradação contínua. É como se a beleza e juventude dele suprissem o que falta a ela. É assim que Agda se enfeita para esperá-lo, ignorando os vestígios do tempo em seu corpo: “(Ana) sorriu mais ainda quando começaste a te enfeitar de repente, você pode me fazer a bainha desta saia? E se der tempo coloca um friso dourado aqui, olha, já comprei, fica bem não é? Dourado com marrom fica

muito bem” (HILST, 1973, p. 11-12). A não aceitação do envelhecimento também a faz se agarrar vorazmente a todo e qualquer indício de não declínio. Agda enaltece o que ainda considera belo como forma de compensação, e lança mão de “truques” para que o rapaz não perceba os sinais da velhice na hora do amor:

[...] não, nunca tive filhos é por isso que eles são bonitos, ele vai tocar, vai dizer são muito bonitos, Agda, e quando eu me deito o rosto fica mais liso, vou soltar os cabelos, e quando eu me deito parece que a boca fica sempre sorrindo, ficarei sorrindo [...] e pelo amor de Deus, Agda, que as tuas narinas são se abram, não, não fico nada bem, o nariz é afilado [...] pelo menos isso em ti é decente, o nariz, ah sim, os seios decentes também, com a boca é preciso ter cuidado [...] podes mostrar os pés também, são muito bem feitos, a curva é pronunciada e isso também é bonito, agora as pernas nunca, lembra-te pequenos nódulos nas veias, pequeno nódulo da veia, veia nodosa, nódulo varicoso, nó (HILST, 1973, p. 15).

Tal atitude de Agda vai ao encontro do que Simone de Beauvoir nos diz sobre a recusa da velhice, a qual pode ser feita verbalmente ou através do comportamento. E acrescenta que é uma opção frequente das mulheres que, quando jovens, apostaram tudo na feminilidade, a utilização de roupas, maquiagem e gestos, para tentar seduzir o outro, mas, acima de tudo, para convencer a si mesmas de que escapam à lei biológica comum a todos os seres humanos. Uma das causas para esse tipo de reação é a condição de objeto erótico, construída

culturalmente desde a infância, que as faz identificar-se com a imagem total de seus corpos. As mulheres são ensinadas, ainda crianças, que devem ser “femininas” (e esse adjetivo oblitera todas as formas de feminilidade possíveis no mundo contemporâneo), ou seja, deve ter os predicados para seduzir o sexo oposto. A questão da decadência da aparência, desta forma, é sentida de maneira diferente por homens e mulheres. A esse respeito, Simone de Beauvoir é esclarecedora:

[...] nunca se fala em ‘bela velha’; no máximo se dirá ‘uma encantadora anciã. Ao passo que admiramos certos ‘belos velhos’; o macho não é uma presa; não se exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência do sujeito conquistador; os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril (BEAUVOIR, 1990, p. 364).

Sendo assim, nem sempre as mudanças acarretadas no corpo pela velhice podem ser disfarçadas. Depois que interioriza sua condição de idosa, Agda passa a sentir vergonha de sua aparência. Essa ideia já estava presente nos artifícios que a personagem queria empreender na hora do amor com o rapaz, principalmente ao tentar esconder os nódulos nas veias da perna. Há, porém, um momento de radicalização em que Agda imagina o amante a humilhá-la, o que acaba gerando a recusa total do toque do outro:

Depois de tudo a vergonha, é sim, vergonha, ele dirá aos amigos a velha gania nas minhas mãos, a velha amarela estertorava até com a ponta dos meus dedos, dedos tua mão meu amor, não é

preciso tua mão sobre o meu todo baço, tua mão ensolarada sobre o meu corpo de sombra, eu raiz avançando no debaixo da terra, raiz-corpo-carne, coisa que se desmancha, não não deves tocar, não maltrates a luz essa que sai dos teus dedos (HILST, 1973, p. 12).

Vale ressaltar, no trecho citado, a oposição luz/sombra para caracterizar a juventude e a velhice, o que denota o aspecto negativo da experiência do envelhecer. Por analogia semântica, *sombra* remete aos recônditos da terra (*raiz*), e estes, por extensão de sentido, culminam na imagem do corpo enterrado, morto, em estado de decomposição (*coisa que se desmancha*).

Agda insiste em ser *preciso esquecer o tato, o adorno, as argolas de ouro*, ou seja, em se livrar do que se refere ao mundo sensível, à aparência. Este é seu primeiro passo em direção à tentativa de transcendência. *Abismo* é o termo que ela vai usar para expressar a consciência de seu novo modo de estar no mundo: “Agora será sempre o abismo, espio lá no fundo, o que há no fundo? Securas, tudo consumado. Nunca mais” (p. 12). A partir de então, a personagem assume a irreversibilidade do tempo e de sua condição e, conseqüentemente, a inevitabilidade da morte. Resignação ou superação são as opções a seguir.

A Mãe

E por isso a volúpia é triste/ um minuto depois do êxtase
(ANDRADE, 2004, p. 19).

A fala da mãe de Agda acerca da velhice aparece

logo no início da narrativa e reafirma aquilo que a personagem título vai descobrir por si só em seu processo de envelhecimento:

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 a cinza de fogão para clarear os dentes, filha não suportarás é melhor morreres Agora Agora a vida ao redor de ti, limpa limpa, me olha, e sobretudo não ames, NUNCA MAIS, hás de ter tanta vergonha, se alguém te toca já sabes do triste da tua carnação (p. 11).

Apesar de ser um discurso que parte do próprio sujeito idoso, é um ponto de vista da exterioridade em relação a Agda, que o tomará para si quando começar a perceber-se velha. Basta observarmos a ênfase dada à aparência pela jovem personagem, fato percebido como inútil pela mãe à beira da morte, uma vez que as referidas técnicas de beleza não conseguirão evitar o fim que a espera. O conselho dado à filha é bastante sintomático: é melhor que morra agora, jovem e bela, do que ter de encarar a decrepitude. Realmente, o corpo em decadência passa a incomodar Agda, e a vergonha que passa a sentir de si é a mesma pronunciada pela mãe.

Também o repúdio ao toque do outro já estava presente nas palavras maternas, visto que este revela “o triste da tua carnação”, expressão entendida aqui como a própria degradação do corpo envelhecido. Na cópula, o sujeito estabelece uma relação narcisística consigo mesmo, afirmando suas qualidades viris ou femininas. O que acontece frequentemente é que essa relação é

abalada com a percepção dos primeiros sinais físicos do tempo, transformando-se em repulsa pelo próprio corpo e fazendo com que esse indivíduo se recuse a fazer-se existir sexualmente para um outro.

Mas “o triste da carnação” pode também ser interpretado como a ausência de continuidade do ser. Somos todos seres descontínuos, fadados à morte, e a atividade sexual é um dos expedientes dos quais nos utilizamos para superar essa condição. O ser humano é o único que faz da atividade sexual um ato erótico, ou seja, “uma pesquisa psicológica independente do fim natural que ocorre na reprodução” (BATAILLE, 2004, p. 19). Desse modo, busca-se, no parceiro, na fusão propiciada pelo amor físico, a outra metade do andrógino, a continuidade do ser – mesmo que passageira. A tentativa de posse da pessoa desejada está fadada ao fracasso desde o início, já que o homem é e se sabe mortal. Por isso “a volúpia é triste um minuto depois do êxtase”, pois, após o ato sexual, o ser volta ao seu estado inicial de descontinuidade. Portanto, a recusa ao toque na velhice também seria uma forma de evitar o enfrentamento direto com “o triste da nossa carnação”, quer dizer, com a nossa condição de mortais, fato que tem maior impacto no indivíduo envelhecido pela maior proximidade deste com a morte.

O Médico

[...] queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo (HILST, 2001, p. 18).

Aos primeiros sinais da velhice, Agda procura um médico. Talvez tenha a esperança de reverter a ordem natural das coisas. As palavras da mãe, rememoradas por Agda, juntam-se às suas próprias:

e as mãos, olha as mãos, chama-se a isso ceratose, filha, é de velhice, primeiro a mancha, depois uma crosta nada espessa, pensas vai passar, o médico sorri, diz começa na meia idade senhora, é o tempo, a senhora entende? Sorris. O tempo? Sim, esse que ninguém vê. Esse espichado, gosma, cada vez mais perto da transparência (HILST, 1973, p. 11).

O que Agda compreende é que o tempo agora corre diferente para ela, e este só é perceptível pelas marcas que deixa em seu corpo:

Examino-me. Pequeno nódulo na veia, veia nodosa, nódulo varicoso, nó, tateio, uma coisa doutor, isso não estoura não? É provável, senhora. E outra coisa, doutor: a flacidez aqui, perto das axilas, essa essa, exercícios quem sabe? Ele sorri: mangas compridas. Eu sei, mas é o tato, o senhor compreende? (HILST, 1973, p. 13).

A inevitabilidade do desgaste dos tecidos não é sentida por Agda nesse momento com a fatalidade que se revelará em outros trechos nos quais sua condição de idosa já está interiorizada. Aqui, ainda se tem a esperança de tornar o tempo reversível. Esperança que é negada categoricamente pelo médico, representante do ponto de vista da exterioridade que revela ao outro sua velhice:

Alguém lhe toca, minha senhora? Mil perdões, senhora, não quis dizer, luvas quem sabe, ajudariam? Mil perdões, senhora, não quis dizer, enfim quero dizer que para revitalizar essa espécie de flacidez, assim na sua idade, cinquenta? Cincoenta e cinco? Enfim essa espécie de flacidez não tem solução, minha senhora, a música erudita, quem sabe... seria uma distração... (HILST, 1973, p. 13).

Simone de Beauvoir diz a esse respeito: “para reencontrar uma visão de nós mesmos, somos obrigados a passar pelo outro: como esse outro me vê?” (1990, p. 363). O médico de Agda é esse outro revelador, além de representar a opinião do senso comum sobre a sexualidade dos velhos: ela não existe. É Agda mesmo quem, no trecho anterior ao supracitado, contraria essa visão, ainda que sua fala tenha laivos metafísicos, como veremos mais adiante: “mas é o tato, o senhor compreende?” Freud explicou que a libido não é um instinto, mas uma energia que serve às transformações da pulsão sexual ao longo da vida. Essa energia pode aumentar, diminuir ou deslocar-se, está presente desde sempre no homem, e “só desaparece com a morte” (SARTRE apud BEAUVOIR, 1990, p. 390), donde se conclui que não desapareceu no velho. A sexualidade no homem

é uma intencionalidade vivida pelo corpo, visando a outros corpos, e que abraça o movimento geral da existência. Ela se insere no mundo, ao qual confere uma dimensão erótica. Interrogar-se sobre a sexualidade dos velhos é perguntar-se como fica a relação do homem

consgo mesmo, com os outros, com o mundo [...] (BEAUVOIR, 1990, p. 390).

Nesse sentido, a inquietação de Agda acerca do tato é também metafísica. Sua recusa em ser tocada – e tocar – não é uma decisão tomada sem qualquer problematização. Pelo contrário: a descoberta da senescência é na verdade o grande mote para a viagem interior que a personagem vai fazer a fim de buscar respostas para o sentido da vida: “NUNCA MAIS deverei ser tocada, e afinal é o corpo esse que não pode mais ser tocado, afinal ele existe, e eu poderia dizer eu sou meu corpo? Se eu fosse meu corpo ele me doeria assim? Se eu fosse meu corpo ele estaria velho assim?” (HILST, 1973, p. 12). A grande questão que aqui se coloca é a da “crise de identificação”, ou seja, o velho não se reconhece no corpo que muda. Ainda segundo Beauvoir, “às degradações da senescência (os velhos) opõem uma imutável essência e narram incansavelmente para si mesmos aquele ser que foram e que sobrevive neles” (1990, p. 446-447).

É esse o embate – aparência/ essência – que subjaz à crise existencial de Agda. Afinal, o que permanece – se permanece – quando o corpo se vai? Sua indagação principal é “eu poderia dizer eu sou meu corpo?”, indagação esta que parece intuir a necessidade de se reverem os paradigmas sobre os quais a ciência e a filosofia se apoiam. Ambas são marcadas pela exclusão do corpo de suas teorizações, sendo este visto como “uma intrusão ou interferência com a operação da mente, um dado bruto que requer superação, uma conexão com a animalidade e a natureza que requer transcendência” (GROSZ, 2000, p. 49).

Ao longo da história do pensamento humano, o sujeito tem sido caracterizado a partir de dicotomias

que necessariamente hierarquizam os dois termos polarizados – mente e corpo, psicologia e biologia, razão e emoção, por exemplo –, o que acaba por fazer do termo não privilegiado – no caso, corpo, biologia e emoção – a “contrapartida suprimida, subordinada, negativa” (GROSZ, 2000, p. 47) do termo primário. Assim é que Elizabeth Grosz propõe uma terminologia que supere o reducionismo das análises dicotômicas: *subjetividade corporificada* ou *corporalidade psíquica*. Essas expressões têm o mérito não só de colocar em evidência o corpo enquanto elemento constituinte do sujeito, como também o de explicitar uma necessária interação entre corpo e mente na formação desse sujeito. Essa conceituação alternativa é particularmente importante no que tange à representação cultural de homens e mulheres, já que os primeiros foram desde sempre definidos pelo polo privilegiado das dicotomias, enquanto que à mulher cabiam os epítetos de “mais corporal”, “mais biológica” e “mais emotiva”, ou seja, imperfeita.

Apesar de as indagações de Agda tenderem para essa desconstrução dos paradigmas canônicos, a personagem parece optar pela supremacia do polo inteligível (a essência; *o que não envelhece*) em detrimento do sensível (a aparência; *o que é corrompido*):

Agda, é assim: 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, nos pomos, nas aguadas, no paludoso rico que o teu corpo não vê. ESSA INTEIRA VIVA é que vive

esse amor, o corpo não, Agda. Isso é verdade?
(HILST, 1973, p. 13).

A dúvida permanece na frase final. Mais adiante o porquê de sua opção será esclarecida.

Ana

Desejamos a juventude eterna, e esta implica a sobrevivência da libido (BEAUVOIR, 1990, p. 392).

O discurso de Ana, empregada de Agda, bem como o do médico são os da exterioridade. Sua fala reflete a visão comum acerca do relacionamento entre um jovem e uma mulher mais velha, sendo que a proximidade afetiva entre as duas mulheres ameniza o discurso da empregada, que poderia reprovar mais agressivamente a relação amorosa incomum:

Sabem, no começo a gente não acredita, era delgado, menino quase, os vinte anos nunca se notava, eu ria porque... enfim, era inadequado, Agda não era franzina, os senhores vão ver, muito mulher a coitada, eu ria porque... os senhores sabem, não se usa mulher mais velha e bezerrinho assim, mas não havia maldade em mim aqui por dentro, não senhores, apenas graça, pura graça [...] (HILST, 1973, p. 22).

Fica clara no trecho acima a reprovação social dos relacionamentos envolvendo pessoas com diferença visível de idade. O senso comum é ainda mais severo para

com as mulheres: estas devem representar seus papéis de “avó serena e desencarnada” se quiserem adequar-se às convenções sociais. Isso porque a mulher é, até o fim, vítima de seu estereótipo de objeto erótico, enquanto que socialmente o homem é quase sempre visto como sujeito, mesmo quando alcança uma idade avançada.

Simone de Beauvoir é categórica ao afirmar que a gerontofilia não existe no caso da mulher idosa, ao passo que os homens velhos agradam mais frequentemente às moças. No entanto, o conto não se alinha completamente a essa opinião convencional que considera particularmente escandalosa e ridícula a relação entre uma mulher idosa e um homem mais novo. É a própria Ana que, ao contar o que ouvia na casa, revela uma situação avessa ao senso comum:

[...] daqui do meu quarto eu ouvia o que se passava lá, o que ele dizia no quarto de Agda, dizia: assim como tu és, eu quero assim, não é nada com o corpo, que me importa o teu corpo? É o clarão que tens, o sortilégio, o ímpeto, nada em ti é penumbra, Viva Iluminada, existo porque tu me sonhaste palmo a palmo, existo porque a cada instante refazes o que não é triste em mim. A vertigem do teu existir, amada, juro senhores que era assim, que o moço dizia assim (HILST, 1973, p. 21-22).

Revelar a declaração de amor do rapaz através de Ana é um sábio artifício para dar maior credibilidade a tal relacionamento amoroso, tido não só como inadequado, mas também como improvável, já que a mulher idosa, como dito anteriormente, é vista como desprovida de atributos físicos. Se partisse de Agda, seu discurso estaria carregado de subjetividade e, portanto, poderia ser interpretado

como uma transfiguração de seu próprio desejo. O fato de tal discurso ser proferido pela exterioridade também colabora para dar ênfase à negação de Agda ao toque. A comparação das características desta com as do jovem, feita por Ana, é esclarecedora: “O mocinho era raro, boca linda, o olho de um tamanho, era pra ver, grande, um tesouro, e os cabelos então, tudo adoçado, dava pena sabe, Agda pesada, vagarosa [...]” (HILST, 1973, p. 22). Ele transborda vida e juventude e, como se não bastasse, é apaixonado por Agda. É a objetividade que diz. A subjetividade, porém, o rejeita, e sua recusa é tomada com maior profundidade justamente pela ênfase dada aos atributos do rapaz. Tais predicados não bastam quando a causa da inquietação está nela mesma, no corpo: “assim como tu és, eu quero assim, não é nada com o corpo, que me importa o teu corpo?”. Mais uma vez a opção pelo inteligível parece ser feita, tendo em vista que o homem se mostra mais interessado pela essência de Agda, não pela aparência.

É interessante notar que as palavras utilizadas por ele para descrevê-la estão todas relacionadas à luz e vida – ela é a negação da *penumbra*. É exatamente o contrário da visão que Agda tem de si, basta lembrarmos em que termos ela recusa o toque do outro: a mão do amante é *ensolarada*, de seus dedos sai uma *luz*, enquanto que o corpo dela é *raiz*, feito *de sombra*. O corpo de Agda pesa, torna-a *vagarosa*: a vida parece arrastar-se. A inquietação com seu corpo atinge um nível tal de delírio que o próprio amante acaba por renunciar à paixão: “o moço não quis mais vê-la, estava certo o pobre, [...], senhores, antes de tudo acontecer, de morrer no buraco, ela gritava: labareda do fim, nunca vi esse branco sereno labareda do fim. Sabe-se lá o que pensava quando gritava” (HILST, 1973, p. 22). Mais do que o temor do escândalo e/

ou do ridículo ou a interiorização de obrigações de decência e castidade impostas pela sociedade, a recusa radical da personagem é motivada por uma inquietude de ordem metafísica, fato que, tangenciado ao longo do trabalho, será aprofundado a seguir.

O Pai

Pai, lembra-te de mim quando estiveres lá, do outro lado (HILST, 2001, p. 68).

O discurso do pai de Agda, assim como o de sua mãe, parte de sua vivência da velhice. Discurso igualmente trazido à tona pela memória de Agda, suas observações sobre o envelhecimento também compõem uma opinião exterior a ela a qual aos poucos vai sendo internalizada. As palavras do pai perpassam toda a narrativa – diferentemente das da mãe, que aparecem somente no início do conto –, e constituem o falar delirante de um homem que, além de idoso, está internado num sanatório por problemas psíquicos.

As fases do processo de interiorização da senectude por Agda – que começa na recusa da assunção de sua velhice e no estabelecimento de um relacionamento amoroso com um homem bem mais jovem, passa pela decadência do corpo e pela recusa do toque do outro e chega à mudança de seu comportamento por conta de uma reflexão metafísica suscitada por esse corpo – se cruzam com o enunciado rememorado do pai.

A princípio, ela parece apenas recordar o tempo em que ia visitar seu pai no hospital psiquiátrico, mas à

medida que essa rememoração vai confirmando a sua própria visão da velhice, sua fala se confunde com a dele e chega igualmente ao delírio.

Os pontos de intersecção entre a percepção de pai e filha acerca do envelhecimento estão expressos na visão dos dois sobre o tempo. O pai de Agda quer construir uma “casa de pedra para que o tempo passe sem vestígios, diremos anda tempo, aqui não tens lugar” (HILST, 2001, p. 14). Ela, no mesmo sentido, gostaria que “corpo tempo fosse apenas um todo imóvel, irremediavelmente enrodilhado e imóvel” (HILST, 2001, p. 19). Também a visão que partilham sobre o corpo os aproxima: para ambos este é causa de inquietação existencial. A fala do pai ecoa aquela da filha (“eu poderia dizer eu sou meu corpo?”): “nada mais é o meu corpo, nada mais é eu, nunca fui nada porque se o fosse, hoje não seria este corpo-nada” (HILST, 2001, p. 18). É nessa hora que seu delírio começa a tornar-se mais visível. A identificação com o pai se quer total, e seu discurso ganha ares de ininteligibilidade:

Corpo-limite, contorno repousado ou tenso, até onde o mais eu? Interior da minha mão, esse que eu sei que é meu, interior da tua mão meu pai, esse interior agora íntima absorvência de nós dois, perplexidade de suores, corpo-limite-coitado, de repente te moves, entras na casa dos porcos, te perguntas o que é isso um porco? De repente te lembras que alguém já perguntou, que muitos perguntarão o que é isso um porco. O que é isso-eu? [...] ninguém te toca, te pergunto: o corpo-porco ainda é o teu? (HILST, 2001, p.16-17).

O sentido desse discurso cifrado de Agda só pode ser

recuperado se nos voltarmos para outros textos de Hilda Hilst. Em *Contos d'escárnio/ Textos grotescos* (1990, p. 79), temos: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo). Porco, gente, porco, o corpo às avessas”. Em inúmeras outras obras, Deus é equiparado a um porco. Em “Floema”, um dos contos que compõem *Fluxo-floema* (1970), Deus é chamado de “Porco-Haydum”. Em *A obscena Senhora D* (1982), Deus é o “Menino-Porco Construtor do Mundo”, e em *Com os meus olhos de cão* (1986), “A porca é Deus”. Donde se conclui que Deus é o corpo às avessas, o que torna a expressão *corpo-porco* o paralelo, no texto, das expressões cunhadas por Grosz (2000) para expressar a necessária interação entre o físico e o mental na constituição do sujeito (como já vimos anteriormente, *subjetividade corporificada* ou *corporalidade psíquica*). “Mente” e “Deus” fazem as vezes da esfera inteligível, não percível, em contraste com o corpo. Agda, ao perguntar-se sobre o sentido de sua existência, intui que esta não pode ser explicada por um ou outro polo, mas pela fusão dos dois.

Fusão é o que Agda procura para superar sua condição de ser descontínuo fadado à morte. À medida que a personagem se afasta do toque do jovem amante, ela se aproxima do toque do pai, que no seu delírio acaba por ser identificado indiretamente com Deus. Assim é que Agda opta por outra forma de fusão com o outro em busca de continuidade: em vez do ato sexual, a experiência mística. Esta é comumente definida como o conhecimento de Deus pela experiência, e visa à união da alma do homem com a realidade metafísica – a *unio mytica* –, que para a maior parte das religiões é Deus.

Muitas são as características que aproximam ambas

as experiências, como o vocabulário erótico comum às duas e o esquecimento do tempo e dos limites. No texto, o desejo de união com o pai/ Deus pode ser percebido principalmente na utilização do termo *tênue* para qualificar tanto o jovem amante quanto o pai e a própria Agda: “Guarda-te Agda, é tempo de guardar, o fruto dentro da mão, espia apenas, como poderás tocar com a tua amarela esse que diz que te ama, esse *tênue*” (HILST, 2001, p. 11); “Meu pai tu me tocaste [...] e quando ele te tocou, diz Agda, da tua vontade de te deitares ali mesmo, [...], não era simplesmente isso de se deitar, era uma coisa vertente, uma coisa paixão, ele alongado, *tênue* sobre mim. *Tênue* como esse outro que agora diz que me ama” (HILST, 2001, p. 13-14); “Eu sou meu corpo, corpo de Agda, corpo que vai amanhecer ao lado de outro corpo *tênue*” (HILST, 2001, p. 15); “Pai como eu queria que tudo teu revivescesse cem mil vezes em mim, que o amor AI NUNCA NUNCA NÃO MORRESSE, agora amando esse *tênue* é como se te visse crescer” (HILST, 2001, p. 17).

Outros termos que evidenciam o desejo de fusão são: “[...] verdade vigília dentro de mim, esse inteiro vida no *meu-corpo-dele*” (HILST, 2001, p. 19) e “Depois a boca sobre o ombro desse *tênue*, esse *pai-amante-filho* pela primeira vez, esse revivescido meu, esse júbilo alongado sobre mim” (HILST, 2001, p. 18). (“Filho” aqui se refere ao fato de o pai ter confundido Agda com sua mãe em uma das visitas da filha ao hospital, o que o fez pedir-lhe “três noites de amor”).

Do mesmo modo que a união no ato sexual, a da experiência mística é fugidia e não garante a continuidade que o homem, ser mortal, almeja. A fusão total, duradoura, eterna só seria possível através da morte. Segundo Lucia Castello Branco, “Eros é movido, portanto, por um desejo

extremo de vida, de permanência, de continuidade, que fatalmente desemboca num desejo de fusão, numa ânsia de perda de identidade, no abismo da morte” (1987, p. 36). Por isso o delírio de Agda chega ao paroxismo na morte: quando sua inquietação finalmente cessa e seu desejo de continuidade se realiza.

O Triunfo da Morte

*E a morte [...] se transforma no triunfo do êxtase, o êxtase do triunfo*² (MORIN, 1970, p. 243).

A peregrinação metafísica de Agda pelo sentido da vida tem início na inquietação provocada por seu corpo envelhecido e, passando pelo delírio da experiência mística, desemboca na morte. O medo inicial de seu inevitável fim biológico se dissipa quando a personagem percebe que a continuidade tão desejada só pode ser conseguida pela própria morte. Agda, então, segue o conselho de seu pai e vai ao encontro de seu destino:

Longe da casa grande, perto da casa dos porcos tem uma terra dourada, na segunda estaca. Na cerca da direita, cavas. Descobri muito tarde, não deu tempo, tua mão chamou os homens, tive que ficar aqui, mas tu podes aproveitar, engole a terra dourada, engole, era isso que eu ouvia, engole também minha filha, mais tarde quando estiveres velha põe um punhado na mão e o objeto-demônio abominável vai te mostrar outra cara, retrocesso, terra carpida. O que, pai? Retrocedes, filha, outra

² “*Et la mort [...] devient le triomphe de l’extase, l’extase du triomphe*”.

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 (HILST, 2001, p. 21).

A compensação por procurar o fim da vida seria essa: se engolir a tal terra dourada, Agda morrerá, mas jovem. O tempo retrocederá para que a visão do fim da existência seja menos aterrorizante e para que haja menos dor no momento da partida. O corpo, afinal, ainda que sem vida, não comportará a ideia tão rechaçada de degradação e decomposição.

Agda cavae “se identifica aos poucos com o inanimado”. Segundo Simone de Beauvoir, com bastante frequência, quanto mais próxima, menos a morte amedronta: “A decadência biológica acarreta a impossibilidade de se superar, de se apaixonar, ela mata os projetos, e é nesta perspectiva que torna a morte aceitável” (1990, p. 544). As pessoas que não se sentem bem com o próprio corpo são as que mais desejam morrer. No caso de Agda, isso significa transcender, e essa transcendência é buscada, como vimos anteriormente, pelas vias da experiência mística. Para se chegar à imortalidade por essas vias é necessário lutar contra o corpo – o obstáculo para a *unio mystica*.

O fim da narrativa é também o fim da vida da personagem, e é interessante notar que a narração de seu ato de cavar a terra buscando a terra dourada – ou a morte – é feita utilizando-se características próprias do discurso delirante do místico. Aliás, o processo de escavação é sintomático, já que remete à construção de sua sepultura:

CAVO. Constância. Fundura de dez braçadas.
Lodo na cara. *Tenho ares de alguém semi-sepulto*

(grifo nosso). Um ouro que não vem. Nem o reflexo. Bom que seria luz amarelada dourando os caracóis, as larvas, a minha mão. Bom que seria recompor palavras, cruzá-las, dizer da luz filtro cintilante facetado, dizer do escuro entranha apenas, dizer da busca o que ela é, buscador e buscado, revelar os dois lados, aqui te vêes, aqui sou eu te vendo, a órbita gozosa estilhaçando medos, aqui quando eras criança sobre a murada, escondendo a cara, luz te crestando a pupila, pálpebra violeta se encolhendo, braço antebraço vértice do cotovelo apontando aquela que te fotografa. Quem te fotografa? Mãemãemãe beleza, a boina inclinada, caracóis nos cabelos cobrindo o rosado das orelhas, mãemãemãe beleza, let me touch your tender skin, ou... fly, fly Medea, afasta-te de mim, atravessa espaços, cruza todas as pontes ou vai viver sob as águas, que o reflexo do pai seja só para mim, vere dignum et justus est, aéquum et salutare que seja só para mim... porque... porque... ficaria te explicando muitas noites ou apenas gritando como aquela: woe, woe, ah me, ah me! (HILST, 2001, p. 22-23).

Até aqui podemos observar que o início do processo é frustrante – Agda ainda espera a luz da terra dourada. Luz que, aliás, remete à própria luz divina. Logo em seguida ela inicia sua vertigem verbal, uma verdadeira linguagem cifrada não interpretável logicamente, o que caracteriza fundamentalmente o discurso místico. O grande enigma dos místicos diz respeito a como explicar o vivido, pois é impossível descrever verbalmente uma experiência ocorrida numa esfera de onde a linguagem está excluída: é-se prolixo para tentar captar uma centelha do divino,

mas o discurso sempre falha nessa tentativa. A ânsia por se expressar apesar da linguagem imperfeita aparece logo no início: “Bom que seria recompor palavras cruzá-las, dizer da luz filtro cintilante facetado [...]”. As palavras que se seguem ainda tentam precariamente narrar o que se passa, se misturam com memórias da infância e até com termos de outras línguas, sendo este último um fato comumente descrito pelo cristianismo como um dom daqueles que recebem o Espírito Santo.

O discurso de Agda não chega a uma glossolalia – “invenção, em período de transe, de uma língua desconhecida, que não é estrangeira, mas pura criação da personalidade mística” (BASTIDE apud PAZO FERREIRA, 1992) –, mas é, na medida do possível, uma estilização do discurso místico.

Agda continua sua escavação rumo à morte:

Agora sim, vou me conhecendo com esse lodo na cara, mastigando a mim mesma, cera embraseada consumindo meu corpo, consumindo-se e conhecendo-me sem nojo, goela escancarada, lívida alquimista, vai Agda, mais para o fundo, sem que tu saibas o teu corpo é crivo, minúsculos orifícios mil e um separando o que vale, degustando, e deixando escorrer o outro para o poço. Vai, Agda, mais para o fundo, AI, vou indo, aquele corpo ténue nunca mais sobre mim, ai nunca mais, vida morte expelida ai eu era lúcida limpa, a carne era lisa, ai os mistérios gozosos, o gozoso de mim, o grande gozo que é afundar a carne amarela e velha nesse lodo e nunca mais ninguém me TOCAR, NUNCAMAIS NUNCA MAIS (HILST, 2001, p. 23).

Esse é o final de seu discurso e de sua vida. Aqui também podemos identificar características da experiência mística. Primeiramente, a questão do autoconhecimento. É Edgar Morin (1970) quem nos fala a respeito:

Pela ascese, rumo ao êxtase, se realiza então a dominação pouco a pouco soberana do espírito (alma) sobre corpo, transformando este num objeto, uma ferramenta: através dessa dominação se realiza então o conhecimento, o qual não mais atralhará os desejos e humores. O conhecimento se faz pelo êxtase e o êxtase se faz pelo conhecimento (p. 245).³

Através do conhecimento de Deus pela experiência conhece-se a si mesmo, de modo que não mais o corpo é sentido como obstáculo à vida e à compreensão de si, mas volta a ser instrumento: agora, instrumento para a transcendência a partir de momento em que sua superação elimina a opressão. O processo de desprendimento da matéria que se pretende na experiência mística é bem descrito por Espinosa (apud MORIN, 1970, p. 248): “Da mesma forma, a morte em Spinoza é liberação da essência da alma a qual, desvencilhada da memória, da sensibilidade, dos afetos, das paixões, quer dizer, da individualidade, vai se confundir com a substância divina”⁴. É o mesmo Espinosa

³ “Par l’ascese et vers l’extase, s’effectue donc la domination de plus em plus souveraine de l’esprit (âme) sur le corps, devenu un objet et un outil: à travers cette domination, s’effectue alors la connaissance, que ne viennent plus troubler les désirs et les humeurs. La connaissance réalise l’extase et l’extase réalise la connaissance”.

⁴ “De même, la mort spinoziste est libération de l’essence de l’âme qui, dégageé de la mémoire, de la sensibilité, des affections, des passions,

que apresentou um modelo teórico de interpretação do homem que rejeitava o dualismo cartesiano. Para o filósofo, corpo e mente são aspectos diferentes da mesma substância, inseparáveis um do outro: “A substância infinita – Deus – se expressa tanto na extensão quanto no pensamento e é tanto corpórea quanto mental” (GROSZ, 2000, p. 62).

Os homens seriam, então, os modos finitos da Substância Infinita: “Uma entidade individual (humana ou outra) não é auto-subsistente, mas é uma determinação passageira ou provisória do auto-subsistente” (GROSZ, 2000, p. 62). Dessa maneira, segundo Espinosa, não existiria a morte de fato, mas uma troca universal: a morte de uma coisa acarretaria o nascimento de outra, conservando a harmonia do todo, da substância infinita. A morte de Agda é, então, sentida pela personagem como transcendência, união com o divino, embora para Espinosa esse momento de desprendimento signifique na verdade que a substância divina assumirá nova forma.

É exatamente esse processo de desprendimento que é descrito por Agda no instante em que sua vida se esvai: “sem que tu saibas o teu corpo é crivo, minúsculos orifícios mil e um *separando o que vale*, degustando, e *deixando escorrer o outro para o poço*” (HILST, 2001, p. 23, grifos nossos). Corpo e alma se separam para que esta possa unir-se à realidade metafísica – a qual, em nenhum momento, é chamada de Deus na narrativa. A identificação com a esfera transcendental se dá, principalmente, pela presença de um discurso semelhante ao da experiência mística, o que exclui categoricamente a possibilidade de incesto que poderia haver em uma primeira leitura, já que o pai de Agda

c'est-à-dire de l'individualité, va se confondre dans la substance divine”

na verdade representa a figura divina. Outra referência indireta a Deus pode ser encontrada em: “antes de tudo acontecer, de morrer no buraco, ela gritava: labareda do fim, nunca vi esse branco sereno labareda do fim. Sabe-se lá o que pensava quando gritava” (HILST, 2001, p. 22). “Branco sereno labareda do fim” pode ser uma tentativa de nomear o inominável, a dimensão metafísica. É um recurso frequente entre os místicos esse de dar nomes à substância infinita. A prova cabal disso é a utilização de uma expressão própria do discurso católico – “mistérios gozosos”, um dos mistérios que compõem o rosário. Claro está que tal escolha vocabular não foi aleatória. Primeiro, porque o mesmo se refere à encarnação de Cristo, ou seja, ao mistério através do qual Deus se fez homem. Aí temos respaldo para afirmar que, na narrativa em questão, Deus se fez homem através do pai de Agda. Além disso, o adjetivo “gozoso” traz, por associação semântica, a noção de gozo erótico. Nada mais revelador: experiência erótica e mística se assemelham pela busca de continuidade no outro, o que se atinge no momento de êxtase. Não é à toa que os franceses chamam o orgasmo de *petite mort*: só na morte garantimos nossa continuidade perpétua. Assim é que as palavras de Agda, as quais fecham o conto, representam o paroxismo do prazer de ver durar o ser descontínuo que somos em três sentidos que se confundem – a morte no clímax erótico, a morte no êxtase místico e a morte de fato: “ai os mistérios gozosos, o gozoso de mim, o grande gozo que é afundar a carne amarela e velha nesse lodo e nunca mais ninguém me TOCAR, NUNCA MAIS NUNCA MAIS”.

Livre do corpo envelhecido, entrave para a realização plena de seu ser, Agda pode enfim viver a morte em sua plenitude.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. **O amor natural**. Record, 1994.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CASTELLO Branco, Lucia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GROSZ, Elizabeth. **Corpos reconfigurados. Cadernos Pagu**, Núcleo de Estudos de Gênero/ UNICAMP, Campinas, n. 14, p. 45-86, 2000.
- HILST, Hilda. **Qadós**. São Paulo: Edart, 1973.
- _____. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. **Contos de escárnio/ Textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Fluxo-floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ELIADE, Mircea (editor). **The encyclopedia of religion**. Nova York: Macmillan, 1987.
- MORIN, Edgar. **L'homme et la mort**. Éditions du Seuil, 1970.

PAZO FERREIRA, Maria Lucia. **O erotismo nos poemas inéditos de Carlos Drummond de Andrade**. 1992. 361 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Quando pensar o feminino não é falar como (uma) mulher. **Anais do I Seminário Alagoano Mulher e Literatura**. Maceió: UFAL/FAPEAL, 1995.

SCHOLEM, Gershom. **A mística judaica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.