

Antares Dossiê Hilda Hilst Hilda Letras Hilst

“Girassóis para a mulher-menina”: corpo e gênero em “Agda”, de Hilda Hilst*

Luciana Borges**

Resumo

O presente artigo apresenta uma leitura dos contos homônimos “Agda”, de Hilda Hilst, em termos da representação do corpo feminino e do gênero, bem como da matéria corporal enquanto item de (des)agregação do ser. Integrantes do volume *Kadosh* (2002), os textos apresentam estratégias narrativas e formatos diferenciados. No entanto, conectam-se pelo título, pela nomeação da protagonista e por temas recorrentes, como o comportamento transgressor de Agda, por exemplo. A precariedade do corpo, as investidas socioculturais sobre a velhice, as imposições da coletividade sobre a beleza e juventude femininas se aliam à composição da sexualidade e do erotismo como experiência interior (BATAILLE, 2004). O objetivo é analisar esses itens desde uma perspectiva do gênero, nos termos de Butler (2003).

Palavras-chave

Hilda Hilst; corpo; gênero; erotismo.

Abstract

This paper presents a reading of the homonyms short stories “Agda”, by Hilda Hilst, in terms of the female body and gender representation, as well as the body matter as an item of (dis)aggregation of the being. Members of the volume *Kadosh* (2002), the texts present narrative strategies and differentiated shapes; nonetheless, they are connected by the title, by the protagonist nomination and by recurring themes, for example, the transgressor Agda’s behavior. The precariousness of the body, the social and cultural investiture in aging, the collectivity impositions on female beauty and youth are associate the sexuality and eroticism composition as an interior experience (BATAILLE, 2004). The objective is to analyze these items from a gender perspective, in the terms of Butler (2003).

Keywords

Hilda Hilst; body; gender; eroticism.

* Artigo de autora convidada para o dossiê.

** Doutora em Estudos Literários pela UFG. Professora Adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. Integrante do grupo de pesquisa “Dialogus” (UFG) e do *GTA mulher na literatura* (Anpoll).

Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave.

Clarice Lispector

O amor de uma beldade enterra a razão e é vizinho próximo da loucura.

São Jerônimo

E nasceu a mulher, por desejo de Adão, que havia descoberto a própria solidão, mas também a própria alma.

Roberto Sicuteri

Itinerários de “Agda”¹ ou versões de uma representação

Agda-lacraia, Agda-doninha, Agda-cavalinha, Agda com um vão nas costas, Agda cutucando estrume, Agda amante de um menino, Agda amante de três homens, Agda se digladiando com o corpo, Agda bruxa da aldeia, Agda velha-frêmito comendo terra dourada. As representações da protagonista cujo nome dá título aos contos homônimos de Hilda Hilst, em sua diversidade, indicam que, no todo complexo em que a mesma é elaborada, constelam vários aspectos relativos à representação da figura feminina, aos modos como o erotismo se configura como indicador de transgressão em relação a uma *cultura de expectativas de gênero* (SHAPIRO, 1981) e ao tensionamento da relação eu-outro. Desse modo, não obstante leituras outras da construção dessa personagem já tenham sido elaboradas em trabalhos anteriores², uma mirada desde o gênero, considerando o corpo e o erotismo em interface com a multiplicidade de vozes presentes no texto, pode se configurar como estratégia de percepção do modo pelo qual esses marcadores circulam na ficção contemporânea e na obra hilstiana.

Uma das principais linhas de força da ficção de Hilda Hilst, demarcada pela crítica desde seus primeiros escritos ficcionais, é a elaboração de textos em que o hibridismo de gênero e a manipulação deliberada da desconstrução formal se fazem imperiosa presença. Os contos em análise não se furtam a esse expediente, sendo modelados de forma que a pluralidade de vozes pode ser considerada desnorteante por leitores e leitoras menos

¹ Como os dois contos são homônimos, em alguns pontos serão utilizados os marcadores Agda [1] e Agda [2] para se referir aos textos de acordo com sua ordem de aparecimento no volume *Kadosh*.

² Cf., por exemplo, LOMAN (2008); PIMENTEL (2008); SOUZA (2008); referências completas ao final.

atentos: delimitação precisa de elementos narrativos e fabulação em segundo plano, elaboração de linguagem e metaforização emergindo ao plano principal, narrativas que são o tempo todo metanarrativas, narrando-se a si próprias com mecanismos originais de composição e confusão planejada de planos de enunciativos identificadores. Especificamente sobre os contos em estudo, Lilian Loman (2008) afirma que, por estarem conectados,

abre-se, então, um espaço de “assombramentos”, onde as narrativas, embora independentes, se entrelaçam e personagens transitam e se permutam. A temática da morte traz como maior efeito a configuração de ambas as protagonistas como **presenças em ausência** assim como todas as relações que estabelecem com as outras personagens. A escritura de Hilst confronta nossa capacidade de ver o mesmo no outro, o presente no ausente, forçando-nos a decompor e reconstituir significados (LOMAN, 2008, p. 03; grifos no original).

As vozes narrativas (e os personagens que porventura elas venham a engendrar) transitam em um mundo de soluções provisórias e instáveis no qual o rompimento com as estruturas elementares que tradicionalmente compõem a narrativa é responsável pela transmutação desta em espaço agônico do sujeito e do sentido. Construção ambígua na qual as categorias da sequencialidade espaço-temporal podem ser abolidas, sem que algo venha substituir o elemento faltante ao conceder uma solução equívoca para os conflitos.

Ao mesmo tempo, o acionamento desconstrutor de imagens instituídas do sagrado colocam em curto-circuito as representações mais corriqueiras do divino, humanizando-o a ponto de torná-lo ininteligível em uma chave tradicional em que divino e humano rivalizariam e seriam excludentes. Humanização do divino e divinização do humano são pares cujos termos são reversíveis, cambiáveis *ad infinitum*. No caso de *Kadosh*³, para Alcir Pécora (2002, p. 13), “trata-se efetivamente de testar o sentido possível do sagrado na existência humana, parca e ridícula”, indicando que os textos estão imbuídos dessa fúria associativa entre a matéria corporal perecível e a matéria divina eterna, em um jogo de reversibilidades quase sempre desconcertante.

Assim, a precariedade do corpo, as investidas socioculturais sobre a velhice desse mesmo corpo, que, por ser matéria, desintegra-se e expõe a pequenez do humano, e as

³ Segundo Loman (2008, p. 01) o termo *Kadosh* ou *Qadós* – utilizado na primeira edição e alterado a pedido da própria Hilda Hilst, conforme adverte o organizador Alcir Pécora (HILST, 2002, p. 14) – tem origem hebraica e refere-se ao sagrado ou intocado pelo homem.

imposições da coletividade sobre a beleza e juventude femininas aliam-se à composição da sexualidade e do erotismo como experiência interior (BATAILLE, 2004) e como transgressão dessas mesmas limitações da corporeidade e do gênero.

Agda-imagem, Agda-discurso. Agda permutável e cambiável em outros seres, em outras mulheres e homens, em animais e plantas, em terra e estrume, em manifestações do ser e de ser. O humano e o divino, o perecível e o permanente em uma só configuração, a desconformidade do esperado e previsível, bem como as sanções ao incompreendido, estão presentes nos dois contos, como indicam as abordagens que intentamos construir.

Agda ou as agruras do corpo, do gênero e do desejo

A inserção dos estudos feministas e de gênero no campo dos estudos literários já não constitui uma novidade crítica. Pelo contrário, a consolidação dessa linha pode ser datada de algumas décadas no contexto brasileiro⁴ e representa um dos mais relevantes vieses de leitura e interpretação crítica do literário no meio acadêmico contemporâneo e também nos ambientes externos ao meio. Inventariar historicamente a trajetória dos *gender studies* na literatura brasileira fugiria ao escopo deste trabalho. No entanto, convém ressaltar que uma das principais contribuições dessa perspectiva, delimitadora do olhar de gênero para a literatura, é a compreensão de que *estética e política não se dissociam*. Desse modo, ao se voltar o olhar para o texto literário e para a produção de autoria feminina, questões relativas à condição histórica das mulheres, ao acesso ao saber letrado, à inserção no espaço público e no meio intelectual, e ao modo como o corpo feminino é interpretado culturalmente emergem como fundamentais para sua abordagem.

Ler as investidas de gênero por trás da construção de personagens, espaços, vozes e soluções narrativas tem sido uma das principais linhas de força do campo. Por outro lado, perceber os matizes políticos da elaboração do cânone – o qual, nos dizeres de Ria Lemaire (1994, p. 58), tem se orientado por duas linhas básicas: “a sucessão cronológica de

⁴ Um dos principais movimentos e movimentos de inserção e consolidação dessa perspectiva no meio acadêmico de Letras foi a criação do GT *A mulher na literatura*, vinculado à Anpoll, em 1985. Em seus quase trinta anos de existência, o GT (por meio de suas pesquisadoras/es) tem sido responsável por grande parte da produção da área e pela disseminação da crítica e teoria literárias de orientação feminista e de gênero no Brasil.

guerreiros heróicos” e a “sucessão de escritores brilhantes” – é perceber que os condicionantes sociais e culturais interferem na produção e na visibilidade de grupos sociais não hegemônicos, nestes, incluídas as mulheres. Nota-se, portanto, que um domínio sobre a linguagem (zona de disputa de demarcação de poder) faz-se imprescindível para a modificação da condição feminina fora e dentro do campo literário.

Cecil Jeanine Albert Zinani (2013, p. 17) alerta para o fato de que “a transformação social, bem como a mudança pessoal, referente à situação da mulher, é perpassada pelo discurso, uma vez que normas e modelos, através dos quais se criam as redes de dominação, são estabelecidas na e pela linguagem”. De igual forma, considera-se que a compreensão do gênero, bem como as outras facetas da identidade, pressupõe o sujeito como categoria posicionada discursivamente, construída de acordo com um específico lugar de fala que, conforme também salienta Stuart Hall (2000) e Tomás T. da Silva (2000), é disputado em meio a relações assimétricas de poder. Adotando as formulações sobre identidade de gênero contidas em Butler (2003) – as quais consideram que esta se constrói *performativamente*, a partir da problematização da relação entre sexo|gênero e corpo|sexo|gênero –, bem como as discussões efetuadas por outras teóricas feministas, é possível ler “Agda” como *locus* dessas disputas: do corpo, do gênero, do desejo, do discurso.

É por meio do discurso posicionado de Agda, de seu específico lugar de fala, que o conto constrói sua formalidade literária, associando estética e políticas do ser: ser humana, ser mulher, ser velha, ser desejante. É o corpo velho de Agda que aciona os marcadores do gênero na relação erótica com o corpo jovem do amante, tensionando discurso e sujeito. Falando de específico lugar geracional – a velhice – Agda enuncia um discurso agônico que, nas dobras da morte iminente, sentencia o papel irremediável da passagem do tempo sobre a matéria corporal: “O tempo? Sim, esse que ninguém vê, esse espichado, gosma, cada vez mais perto da transparência” (HILST, 2002a, p. 17-18).

É uma Agda agônica e quase enterrada viva que cresce em uma formulação discursiva na qual sua voz é mesclada com inúmeras outras vozes, estabelecendo, de fato, uma polifonia. Esta se constitui pelo desdobramento do monólogo em diálogo, no qual a voz de Agda se intercambia com as vozes da mãe, de Ana, do médico, do pai, dos vizinhos,

do amante. São esses ruídos e essas sonoridades rasuradas que configuram a trajetória da protagonista em direção ao fim. A aguda consciência de sua condição não vem isolada, mas do entrecruzamento das vozes que compõem o conto. No fragmento abaixo, há uma amostra da presença da voz 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, 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, tudo baço baço. (HILST, 2002a, p. 17).

E o tempo todo, a suposta voz de Ana, a criada, advertindo sobre a necessidade de recolhimento, de se dedicar às coisas e afazeres comezinhos, cuidar dos porcos, regar as plantas, limpar o pátio. Espectro sub-reptício, mas ao mesmo tempo visivelmente sensível na materialidade do corpo velho, a morte dimensiona a relação de Agda com o desejo dos prazeres do corpo, configurando a comunhão indicada por Georges Bataille (2004) sobre o êxtase e a morte. O corpo que trava o prazer é o mesmo e único mecanismo por meio do qual os últimos resquícios de vida incidirão sobre Agda. Esse corpo, coberto pelas chagas do tempo, adquire uma significação específica se iluminado por um olhar desde o gênero. Assim, quando Agda projeta uma possível publicização de suas vivências eróticas com o amante jovem, o fantasma da ridicularização coletiva associa-se à condição do corpo que, sabotado pelo tempo, perdeu a juventude, prerrogativa do prazer e do amor erótico em uma chave da beleza normativa:

Depois de tudo a vergonha, é sim, vergonha, ele dirá aos amigos a velha ganha 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, 2002a, p. 18-19).

O “enterro” de Agda, na busca da terra sagrada, correlato da fonte da juventude, é renunciado na visão de um corpo sombra, corpo raiz embaixo da terra e pela imagem da decomposição da matéria adivinhada em um próximo futuro, como “coisa que se desmancha”. O corpo de Agda, que nem é tão velho se considerarmos padrões atuais de longevidade, configura-se como um corpo já em decomposição porque os parâmetros que são utilizados para julgá-lo são os da severidade da beleza feminina compulsória e

associada, portanto, à juventude. No cruzamento entre geração e gênero, corpo e exercício erótico, evidencia-se o lugar acessório da mulher no ambiente patriarcal. Nessa perspectiva, dependente de seus atrativos físicos (uma vez que a associação com a mente/ razão se faz pelas vias do masculino), a existência feminina perde o sentido se o corpo se deteriora. É como se o corpo velho deixasse de ser corpo e a mulher, por conseguinte, deixasse de ser mulher. Isolda Belo afirma que, em relação à velhice feminina,

tal como foi necessário empreender um debate (acompanhado de um movimento de forte pressão política) para desvincular o biológico (sexo) do social (gênero), desnaturalizando o *formato permitido* às mulheres de inserção no mundo, atualmente, e em relação à velhice, é necessário trazer o corpo físico – e até mesmo o sexo – de volta à mulher que envelhece (BELO, 2013, p. 2).

Sobre o apagamento da sexualidade após o período reprodutivo, Maria Izilda Matos (2007) observa, por exemplo, que no Brasil dos anos 1920, por meio de processos de medicalização e disciplinarização dos corpos,

condenava-se a prática demasiado frequente das relações sexuais, cujos “excessos”, além de malefícios morais, poderiam levar a uma fragilidade do corpo feminino e colocar em perigo as futuras gerações. *Coibia-se também o sexo após os 50 anos para os homens e depois da menopausa para as mulheres, sob o preceito de que a vida sexual deveria cessar com o fim da vida reprodutiva.* (MATOS, 2007, p. 21 – grifo meu).

Esse apagamento do corpo aparece na fala do médico – uma das vozes orquestradas no texto – quando, questionado sobre a flacidez do braço de Agda, retruca espantado: “Alguém lhe toca, minha senhora? mil perdões, senhora, não quis dizer, luvas quem sabe ajudariam? Mil perdões, senhora, não quis dizer” (HILST, 2002a, p. 19). “Não quis dizer”, mas o já-dito instala-se no não-dito, na fissura do discurso sobre o corpo interdito: a velhice não é agradável ao toque. Agda, velha-frêmito, tece estratégias para melhor lidar com esse corpo e recuperar sua potência erótica:

ainda que seja quarta-feira de trevas, ele virá porque eu existo, eu sou meu corpo, corpo de Agda, corpo que vai amanhecer ao lado de outro corpo tênue, os pequenos círculos rosados, 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 devo tomar cuidado na hora do gozo, nada de esgares, nenhum grito, apenas um tremor, e pelo amor de Deus, Agda, que as tuas narinas não se abram, não, não fico nada bem (HILST, 2002a, p. 22).

Estrategicamente posicionado, o corpo de velha poderia performativamente funcionar de outro modo, como um corpo jovem, intacto. A personagem demarca o

contraste do corpo velho com a alma de jovem, os desejos da mulher-menina, para quem aparência e tato do corpo em seu devir-morte não correspondem às sensações buscadas: “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.” (HILST, 2002a, p. 19). No entanto, a morte anuncia-se decomposição da matéria corporal, item de desagregação do ser. Uma vez que o ser erótico se constitui, segundo Bataille (2004), na relação de continuidade com o outro, prevalece o impedimento do toque e o sequestro das sensações pelo simples fato de que se trata de um corpo de velha: “eu ria porque... os senhores sabem, não se usa mulher mais velha e bezerrinho assim” (HILST, 2002a, p. 29), diria Ana ao relatar a morte de Agda no buraco cavado por si mesma à procura da terra dourada. Mesmo que o amante-menino afirmasse que o corpo não importava, sendo mais importante o “clarão” de dentro de Agda, ele a abandona, catalisando sua desagregação pela descontinuidade. Se o sentido do tato é que dá dimensão das coisas tangíveis, e

se é lugar comum dizer que os seres humanos não são apenas um corpo, não o é tanto a afirmação de que, em contraparte, sem corpo não existimos de fato; se o corpo morre, a existência jurídica desaparece, mesmo que se queira a permanência e a continuidade em outros planos, os chamados, não por acaso, extracorpóreos (BORGES, 2013, p. 167).

É assim que, sem a vivência do corpo, Agda emerge em um delírio de linguagem no qual as falas fantasmáticas do pai incidirão sobre suas ações, fazendo-a, literalmente, cavar sua própria cova. Nas palavras de Pimentel,

o final do primeiro texto e no segundo texto como um todo, há a renovação da escrita antes que o efeito degenerador cubra por completo a estrutura da narrativa e a faça esmorecer numa torrente de coisificação, haja vista que ao envelhecer, Agda envelhece o que a cerca (2008, p. 115).

De fato, tudo em volta de Agda é baço, amarelecido de morte, menos a labareda que ela enxerga no êxtase final:

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 estaria velho assim? O que é a linguagem de meu corpo? O que é minha linguagem? Linguagem para meu corpo: um funeral de mim [...] (HILST, 2002a, p. 19).

A tentativa de se estender para além da materialidade corporal por meio do contato íntimo com a terra, ingerindo-a, reenvia a uma volta ao pó que indica a tentativa de reencontro com o sagrado, união mística que, para Bataille (2004), é sempre erótica, posto

que a relação erótica é a tentativa de resgatar a continuidade ilusória dos seres, marcados, do nascimento até a morte, pela descontinuidade total e inexorável, que os separa de todos os outros. É a atividade erótica que resgata a ligação entre seres descontínuos, de modo a garantir sua conexão para além até mesmo da morte. Conforme Bataille (2004, p. 19), “o erotismo é a afirmação da vida até mesmo na morte”, sendo esta a restauração da conexão dos corpos individuais com o todo universal. Resgatar o divino no humano e o humano no divino:

“Mente” e “Deus” fazem as vezes da esfera inteligível, não-perecível, em contraste com a matéria corporal. Agda, ao perguntar-se sobre o sentido de sua existência, intui que esta não pode ser explicada por um ou outro pólo, mas pela fusão dos dois. Fusão é também 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 em seu delírio acaba por ser identificado indiretamente com Deus. Assim, Agda opta pela experiência mística como forma de solucionar o dilema da cisão corpo/alma (SOUZA, 2008, p. 23).

Pai e amante se confundem em arranjo vocal ambíguo, de mistura com o êxtase de Agda:

Vai Agda, mais para o fundo, AI, vou indo, aquele corpo tênue nunca mais sobre mim, ai nunca mais, vida morte expelida ai eu era lúcida e 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, NUNCA MAIS NUNCA MAIS (HILST, 2002, p. 30).

Em contato com o divino inominado, entranhada na terra, Agda recebe – para seu corpo – um funeral de girassóis, mas para a mulher-menina, a oferta é “A GRANDE VIDA DO DE DENTRO, ESSA INTEIRA VIVA” (HILST, 2002a, p. 19), como a desafiar as agruras do perecimento com as bênçãos do êxtase da morte.

Agda ou as transgressões do feminino e o mal

Nas primeiras linhas do outro conto “Agda” (HILST, 2002b, p. 103), a segunda versão da personagem é apresentada por meio da percepção de três homens – com os quais Agda se relaciona eroticamente – sobre a composição dessa mulher cuja existência é ininteligível para eles. Uma vez que escapa a qualquer enquadramento nos modos de “ser mulher” por eles conhecidos, do ponto de vista da sexualidade feminina, tradicionalmente construída como passiva e retroflexa, Agda é, aparentemente, detentora de desejos não saciados com apenas um parceiro, já que os três homens conversam entre si sobre a “pertença” de Agda e

seu trânsito entre eles. Relacionada a tudo que há de pernicioso e destruidor, consolida-se na associação posterior da personagem ao Mal e à desordem uma das mais arquetípicas construções do feminino no ocidente:

Orto: Dissimulada cadela é o que ela é.

Celônio: Calada, tensa, toda enrodilhada.

Kalau: Lenta... pensando não sei o quê... molhando as avencas. Uma vez empurrei-a no tronco espinhudo da paineira. (HILST, 2002b, p. 103).

Cadela, calada, lenta, pensativa: Agda escapa à explicação dos três homens, que se sentem ameaçados por sua estranheza e pelo fato de não conseguir desvendar o que Agda é. Assim, Kalau sentencia: “Orto, Celônio nós três vamos morrer se essa mulher cadela continua viva... escute, Orto... *ela é tua quando estás lá dentro?*” (HILST, 2002b, p. 103 – grifo meu). A pergunta de Kalau indica a raiz do estranhamento em relação a Agda: ela não pertence a nenhum dos homens; pertence apenas a si mesma e as coisas à sua volta – plantas, cães, homens – é que são de sua pertença, ela detém a posse de todos, por isso é tão nociva. A multiplicidade de Agda, permutada simbolicamente em outros elementos da natureza, é também transgressora e inatingível. Orto afirma: “Olhem... muita coisa vive dentro de Agda e nossa parte é nada” (HILST, 2002b, p. 105); e depois acrescenta: “Escapa... ela nunca está inteira... quando vê uma planta aponta e fala mas o que ela vê é só de Agda, entende Celônio? A planta passa a ser dela” (HILST, 2002b, p. 109).

Jean Franco (2005, p. 123), analisando o modo como a sexualidade masculina se constrói na cultura ocidental, afirma que esta se apresenta como motivo de honra e orgulho público, devendo ser constatada por meios explícitos que comprovem a masculinidade do indivíduo. Em mão contrária, a feminilidade se constrói pelo confinamento da sexualidade feminina, cujo exercício deve restringir-se à esfera privada. Como propriedade de outro – o pai e, posteriormente, o marido –, a sexualidade feminina se constrói simbolicamente como pertença: de um – para as mulheres consideradas moralmente dignas – ou de muitos – no caso das prostitutas e mulheres indignas que, por pertencerem a muitos, não pertencem a ninguém e, portanto, não têm valor no mercado da moralidade sexual.

A sexualidade feminina está inserida, portanto, na dialética entre o público e o privado. Para Bourdieu (2003, p. 41), cabe aos homens, situados do lado exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao

mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, veem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, além de todos os trabalhos exteriores que lhes são destinadas pela razão mítica. De modo análogo, Michelle Perrot nos lembra que

as representações do corpo feminino, tal como as desenvolve a filosofia grega, por exemplo, assimilam-no a uma terra fria, seca, a uma zona passiva, que se submete, reproduz, mas não cria; que não produz nem acontecimento nem história e do qual, conseqüentemente nada há a dizer. O princípio a vida, da ação, é o corpo masculino, o falo, o esperma que gera, o pneuma, o sopro criador. (PERROT, 2003, p. 20).

Aos homens se destinam as atividades relacionadas à elaboração da lei e à ordem, bem como a garantia de sua manutenção. Orto, Kalau e Celônio se reúnem para tentar entender o que há dentro de Agda, mas terminam por constatar que esta se apresenta inescrutável uma vez que sempre escapa, nunca está inteira em momento algum, com nenhum deles. Agda transita em liberdade, não apenas no ambiente da aldeia, como entre os três homens, que ela coordena entre si, organizando os momentos em que se encontra com um ou com outro e singulariza a relação com cada um deles de modo particular.

No ambiente patriarcal, o confinamento ao ambiente restrito e doméstico repercute na esfera sexual, uma vez que as mulheres devem também restringir e moderar a atividade erótica. No caso de Agda, o envolvimento simultâneo com três homens soa transgressor no ambiente altamente regulador da aldeia, e a conduta da moça é associada ao maligno. O domínio do corpo, a consciência de que o corpo abriga devires e desejos, também assusta os homens, simbolicamente ocupantes do lugar da tradição patriarcal e restritiva:

Uma vez em abril ela me disse: Orto, vamos brincar assim, tu és meu corpo eu sou teu corpo, e tirou de um toco de árvore uma lâmina de madeira quase sem espessura, uma bocarra desenhada, uns dentes que pareciam cal e espinho, segurou a tal coisa sobre o rosto e rodopiou na minha frente, vozeirão: eu sou Orto, e quero comer o corpo da minha amada... que se chama Agda... Agda-lacraia. (HILST, 2002b, p. 105).

Para este homem, permutar-se com o corpo de Agda é mergulhar no abismo, em trevas profundas e demoníacas. Da mesma forma, penetrar no corpo de Agda é um risco cotidiano, não obstante esses três homens – que poderiam ser interpretados como vértice de

um mesmo triângulo – o experimentem em concordância e irmandade. Eles resolvem se unir para melhor enfrentar o perigo: ao invés de competir pelo corpo da mulher, pretendem eliminá-lo, eliminar Agda-daninha para garantir a paz da aldeia. Aproximamo-nos, assim, das considerações de Michelle Perrot (2003, p. 21), segundo as quais, na cultura ocidental, o corpo feminino é “cavernoso, oculto, matricial, útero que subtrai. É um abismo sem fundo no qual o homem se esgota, deixa sua força e sua vida. Entre os medos que o homem tem da mulher e que lhe alimentam a ginecofobia, figura o do insaciável desejo feminino, que o conduz à impotência”.

Isso porque, nessa clave interpretativa, as mulheres estão, desde a narrativa genésica, ao lado da matéria e do irracional, enquanto o homem aciona a razão, a elevação e a vinculação ao divino, considerado o primeiro molde, feito do barro diretamente das mãos de Deus e vivificado pelo sopro criador. Para Diamela Eltit, a fratura entre corpo e mente, aplicada às mulheres, ocasiona outros desdobramentos, como a crença na passionalidade feminina:

El sujeto femenino históricamente signado y consignado por la cultura como el sujeto de la pasión por excelencia, debido a la distancia con que la misma cultura la separó del pensamiento científico y de la conciencia racionalista del mundo, há sido protagonista de innumerables secuencias pasionales, ligadas mayoritariamente al suicidio (ELTIT, 2013, p.1).

As mulheres estariam em definitivo condenadas não apenas a ser o pecado, mas associadas a um tipo específico dele, aquele ligado ao corpóreo e ao sexo. De acordo com essa *formula mentis*, estão submetidas e escravizadas pela irracionalidade e pelo governo da matéria (o corpo; o baixo) em contraposição à mente (o espírito; o alto).

Conforme Howard Bloch (1995), a forma como se compreende os gêneros dentro dos dogmas cristãos é gestada entre os séculos I e IV d.C. e fundamenta todo o pensamento misógino que se consolida até o século XII. Três procedimentos são, segundo esse autor, a base desse pensamento: a feminização da carne (associação do homem à mente e da mulher ao corpo), a estetização da feminilidade (associação da mulher com o cosmético, o decorativo), e a teologização da estética (condenação das simulações e representações, bem como de tudo o que é prazeroso e ligado ao corporal). Como elementos acessórios, dada sua suposta incapacidade para os entendimentos elevados e, portanto, seu distanciamento do divino, as mulheres seriam mais suscetíveis a influências do Mal, de modo que, de modo

geral, por metáfora, acabam personificando todo o mal existente no mundo. A mulher é, basicamente, um ser de carne. Portanto, sobre ela todas as estratégias de perecimento e dano corporal são mais perceptíveis e mesmo inevitáveis.

Em diversas cosmologias, não apenas na gênese do cristianismo, o elemento feminino é responsável pela perda dos privilégios concedidos pela divindade aos seres humanos, bem como pela perda da coletividade como um todo. Assim, reunindo-se para estabelecer o destino de Agda, os habitantes da aldeia decidem queimar sua casa, pensando Agda ausente. Contudo, ela já havia sido morta – como previra, por meio de objeto cortante que rasgaria a carne de seu corpo – por Kalau:

Apareceu diante de nós com o ventre cheio, toda arredondada, quando pensei em buscá-la ela já estava, enterrei quatro vezes o punhal obedecendo aos ossos mágicos, queria e não queria atravessá-la com a ponta aguçada, queria muito deitá-la sobre a pedra e uma vez mais gozar o do meio das pernas de Agda-lacraia... ai Agda maravilha (HILST, 2002b, p. 122).

Kalau atravessa o corpo de Agda com o punhal, mas deseja também atravessar o mesmo corpo com seu *membro virilis*, gozar o êxtase da morte, *motto* recorrente nas formulações de Bataille (2004) sobre o erotismo. A erotização do assassinato de Agda une as pontas da vida e da morte, pares em contínua reversão. Para Bataille, na medida em que expõe, na mesma cena, o interdito e a transgressão, o erotismo é aquilo que leva o ser ao seu questionamento mais íntimo. Ao colocar “o ser em questão”, “a experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la” (BATAILLE, 2004, p. 59). Kalau deve eliminar o mal presente em Agda, no entanto, também deseja comungar pela última vez desse mesmo mal, atravessando o interdito com a transgressão.

Pedro Fonseca (2013), em um estudo sobre as ideias fundadoras da misoginia cristã, recupera uma formulação de Andreas Capellanus, segundo a qual

não importa o quanto completo de são juízo o homem seja. Uma vez induzido ao ato sexual [com uma mulher], ele não consegue ser moderado, empregando sua sabedoria para controlar as tendências a indulgências sexuais ou, ou controlar suas atividades letais” (Capellanus, 1982, III, 62 apud FONSECA, 2013, p. 22).

Com base em aportes fisiológicos e anatômicos, toda uma tradição que considera as mulheres responsáveis pela perda do homem seria construída. No conto em análise, os

homens desconfiam que o corpo de Agda possui alguma deformidade, uma vez que ela nunca retira suas roupas por completo e está sempre com um manto sobre as costas:

Celônio: Que roupa ela vestia?

Orto: Espera... uma coisa até muito bonita... um colete trançado como palha.

Kalau: Mas montaste na mulher?

Orto: Sim, mas ela apenas suspendeu a saia.

Kalau: Como faz sempre.

Orto: Ela diz que tem medo de não poder fugir se minhas irmãs chegam.

Kalau: E a mim me diz que sente mais prazer... toda vestida;

Orto: E contigo, Celônio, é o medo de adoecer. Há sempre um vento passando pelos cantos... não é o que ela diz? (HILST, 2002b, p. 113).

Relembrando outras ocasiões, como quando a mulher foi empurrada contra os espinhos de uma paineira e não manifestou nenhuma dor – pelo contrário, seu corpo ricocheteou como se não houvera encostado à árvore – os três homens deduzem que Agda tem um vazio nas costas, habitado por serpentes, sapos e outros bichos peçonhentos como sói acontecer com as bruxas. Agda vai então se configurando como elemento transgressor que deve ser eliminado, item impuro a comprometer a sanidade dos homens e a segurança da coletividade.

O fato de Agda não se desnudar indica também sua não-entrega, posto que ela não pertence a nenhum dos homens e se mantém fiel apenas a ela mesma. Para Bataille (2004), o encontro erótico estabelece uma relação de continuidade entre os seres, descontínuos em sua constituição inicial. Tal continuidade passa por uma disposição em se mesclar ao outro por meio da relação erótica, na qual os corpos se confundem e estão um no outro. Na perspectiva batailliana,

toda realização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que, no estado normal, é um parceiro do jogo. A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, quer dizer, ao estado da existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo (BATAILLE, 2004, p. 29).

Agda se recusa a despir-se, como a indicar que recusa essa dissolução ou a continuidade com qualquer um dos homens. Ao invés disso, ela deseja a dissolução no divino – em sua forma normalizada ou transmutada em seu contrário, o diabólico – como estratégia de continuidade existencial. Sem mostrar o corpo, Agda permanece território não-conquistado, não domesticado pelos amantes. De modo ritualístico, a mulher que não

pertence a nada ou a ninguém deve ser eliminada, mesmo que seu corpo abrigue outra vida, em gestação.

Por outro lado, a criança no ventre de Agda é um “menino que sangrava nos pulsos”, no “lado esquerdo” e tinha “os pezinhos assim cruzados” (HISLT, 2002b, p. 122), cuja explícita analogia ao Cristo crucificado reenvia ao sagrado de Agda sua essência incompreensível aos homens e sua transição ambígua entre o bem e o mal, entre a sacralidade e a profanação do corpo. As vozes da aldeia já haviam indicado a relação ambígua de Agda com o Mal. O homem que Agda vê é uma mistura de anjo e demônio, enviado de Deus e do Diabo numa só representação do que transcende o humano, uma divindade ambígua que confunde e encanta, para as vozes da aldeia, esse ser:

é Lusbel⁵ serafim na aparência e blasfêmia na víscera, que todos nós da aldeia concluímos que a moça Agda tem muito a ver com danação e sombra, que não é usual andar com três Orto Kalau Celônio, três bons filhos da aldeia no de antes e agora três demônios, e mais um, esse que se vê ao lado dessa moça que também atende por Agda-lacraia, Agda-daninha, Agda-roubando o ouro das casas. (HILST, 2002b, p. 117).

Agda é a ladra do que há de mais secreto e valioso, do ouro das casas, da paz da ordem. Lacraia peçonhenta, insinua-se nas famílias e transforma os bons filhos em demônios insubmissos, em pervertidos e assassinos. Mais do que a virgem Maria ou Eva, Agda se assemelha a Lilith, a primeira mulher de Adão na tradição apócrifa. Segundo essa tradição oral, retirada na oficialização do texto bíblico pelos pares da Igreja, o primeiro homem teria sido criado em forma andrógina, tendo em si o princípio masculino e feminino e apenas posteriormente dividido em dois. Na versão jeovista, a mulher é criada de um segmento corporal de Adão, sendo, portanto, sua subalterna. Na versão alternativa, eloísta, a primeira mulher de Adão era seu duplo, tendo, assim, autonomia e desejos próprios.

Roberto Sicuteri (1985) apresenta a hipótese de que Lilith – em algumas versões moldada do barro sujo, das fezes e impurezas do mundo – tenha se insurgido contra a posição sexual tradicional, aquela em que o homem fica por cima da mulher na cópula, e por isso teria sido punida e transformada em demônio, pela sua transgressão:

⁵ Lusbel ou Luzbel é uma das variações para Lúcifer, o anjo de luz decaído pela sua presunção de autonomia em relação a Deus, produto, portanto, de sua dualidade. Para Russel (1991, apud SIMÕES & DAIBERT, 2012, p. 17) no processo de consolidação do cristianismo, “o Deus único se dividiu em duas partes. Uma, o aspecto bom do Deus, tornou-se “o Senhor”. A outra, o aspecto mau, tornou-se “o Diabo”.

ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer *a igualdade entre os dois corpos e as duas almas*. Malgrado esse pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente *sob ele*, suportar seu corpo (SICUTERI, 1985, p. 35 – grifos no original).

Deixando as controvérsias sobre a primeira mulher de Adão à parte, é Lilith o correlato das forças sombrias, a macular o homem em sua divindade primordial, com impureza e insubordinação. Diferentemente de Eva, colocada como instrumento passivo do Mal, Lilith é a própria insurgência do Mal no paraíso. Assim como Lilith, Agda é supostamente habitada por sapos e serpentes, indicando seu parentesco com as sombras.

O menino que Agda gera é fruto dos homens, de deus ou do diabo? Agda quer salvá-lo, mas não consegue, porque precisa do corpo para ampará-lo: “porque a minha alma é tua e esplandece de gozo mas o corpo desarvorado vai morrendo, menina no corpo para acompanhar o vôo de minha alma, ai Senhorzinho, que não seja soberba o muito desejar vida para o nosso menino” (HILST, 2002b, p. 117). O menino no corpo de Agda não consegue salvá-la e sangra dos pulsos e no lado; o corpo de Agda-Lilith será devorado pelas chamas na fúria da aldeia.

“Agda” ou a escritura transgressora

Se a primeira impressão, quando se inicia a leitura de “Agda” [2] é de que as duas protagonistas são apartadas uma da outra pela ambientação, pela idade e pelas relações amorosas e afetivas, o reenvio a “Agda” [1] se faz presente para conectar as duas mulheres:

Que nessa mesma casa outra viveu, de nome Agda, sua vida era fantasia e labareda, durante muitos anos aves e fantasmas rodearam a casa e Ana desta aldeia pode atestar a verdade das falas porque dessa primeira Agda foi obediente e dócil e desde sempre criada. [...] que essa primeira Agda teve morte afundada, e que sonhou com ouro, rosais de rosas negras, coisas como touro, não sabemos ao certo, só sabemos que amou de modo impróprio, sem luz e desapego. (HILST, 2002b, p. 118-119).

Estabelece-se o ponto de contato entre as duas Agdas: uma é ancestral da outra, mas têm a casa que habitam como ponto comum, mesmo que a referência arcaica da ambientação do segundo conto destoe um pouco da ambientação contemporânea do ambiente de Agda [1]. Independentemente de detalhes da fábula, a conexão entre as duas Agdas se faz pela transgressão e pelo desejo daquilo que supostamente está acima da pertença humana:

Que nos parece lícito informar-vos que há um engano nessas coisas do corpo, se nas duas Agdas o corpo parecia coisa deleitável, verdade é que só tinha aparência, que tanto uma e outra só queriam coisa que não está ao homem querer, dizemos numa palavra: ETERNIDADE. É isso que as duas arrogantes pretendiam, trânsito livre entre o cá de baixo e a sabedoria do de cima (HILST, 2002b, p. 119).

As vozes múltiplas da aldeia, como as vozes múltiplas dos vizinhos de Agda [1], marcam a transgressão do corpo e do espírito, ao usar como marcador de desvio o desejo de ambas de conhecer o inacessível, um tipo de conhecimento proibido (SHATTUCK, 1998), saberes que deveriam permanecer obscuros, pois seriam inegavelmente perigosos. O perigo iminente que estes conhecimentos trazem em seu bojo se relaciona com certa desestabilização da ordem, com a perda de referências necessárias para a manutenção das relações entre o humano e o divino, entre o humano e o humano. As Agdas pretendem vencer as agruras do corpo por meio da rasura das limitações da materialidade corporal e das investidas do gênero, e é pela via do desejo que o fazem. Estabelecendo pontos de toque entre o desejo – humano – e a elevação – divina –, as protagonistas causam um curto-circuito em suas coletividades, visivelmente normatizadas, colonizadas, nos dizeres de Hilan Bensusan (2006), para quem a *colonização do desejo* corresponde ao procedimento segundo o qual nosso desejo é alocado em um sistema de controle nem sempre perceptível, posto que a orientação do desejo em direção a certos objetos que nos despertam o interesse passa por sendo algo natural. Em termos de

“uma política de colonização do desejo, a naturalização, ou a ideia de que este é instintivo, e não construído, é fundamental como mecanismo de controle, pois, paradoxalmente, ao fazer a separação nítida entre aquilo que é compulsório ou não, encasula o desejo em uma esfera inacessível, privada, individual e pretensamente independente das ordenações coletivas” (BORGES, 2013, p. 101-102).

Em certo sentido, personagens e texto, ao macular as formas ortodoxas de expressão do desejo do corpo – corpo velho em Agda [1], corpo de moça que deve guardar-se em Agda [2] –, impõem uma ruptura com o estabelecido, quer dizer, para as duas personagens, resta apenas o gozo da morte. Estruturalmente, do ponto de vista discursivo, o texto hilstiano é libertino no sentido primordial da libertinagem: o da liberdade de pensamento, observada por Eliane Robert Moraes, por exemplo, em seus estudos sobre Sade (1992). O libertino é aquele cujos padrões de pensamento não respeitam a divisão precisa entre o sagrado e o profano e para quem a ordem existe apenas para ser subvertida e questionada. A

transição desse ponto para a subversão moral dos costumes que, para o conjunto da sociedade vai sempre soar como imoralidade, é caminho relativamente curto.

O texto hilstiano, como observa uma das primeiras leituras críticas realizadas por Vera Queiroz sobre a obra de Hilda Hilst, “vige à *beira de*, e projeta no leitor um *estado de sítio* constante, em função das excruciantes demandas pelo *inominável* – o sentido da vida, o sentido da morte, as formas do amor, a fatalidade do tempo” (QUEIROZ, 2000, p. 16 – grifo no original). As personagens de Hilst “não param de pensar”, o que incomoda e desconforma. A ênfase no perecimento do corpo e a obsessão pelo divino como *leitmotiv* na ficção hilstiana constituem procedimentos formais de estruturação narrativa, uma vez que o próprio texto se estabelece na fratura dos gêneros e das construções verbais imprevistas, exigindo do leitor uma interação que chega até mesmo a ser corporal, dado que o texto se constitui aos solavancos, desestabilizando ininterruptamente suas expectativas. A recorrência dos temas autoriza a afirmar que, de certo modo,

toda a ficção hilstiana forma um único livro: a inversão do par alto e baixo; a mistura dos estilos sublime e grotesco; a constante busca de si, empreendida por seus personagens; a incansável busca do divino no humano e na matéria deteriorável e impura; a procura do próprio Deus, que não raras vezes, vem metamorfoseado nas mais esdrúxulas criaturas, com nomes que variam *ad infinitum*, ou mesmo como o indizível Sem-nome.” (BORGES, 2007, p. 141).

É por isso que as Agdas podem ser permutadas, cambiadas entre si e com outros personagens [inclusive de outros livros, como a Senhora D], uma vez que suas buscas se coordenam em torno do mesmo núcleo indizível e angustiante. Como marca fronteira entre o eu e o outro, o corpo é também “um dos locais envolvidos no estabelecimento de fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade” (SILVA, 2000, p.15). Todas essas considerações indicam que os contos “Agda”, de Hilda Hilst, pertencem a uma linhagem de narrativas nas quais o acionamento das categorias corpo e gênero, tomadas na perspectiva de sua transgressão pelas personagens e sua perspectiva de mundo, suas ações e o modo como circulam na coletividade, é amplamente coordenado com um modo de narrar também desconstrutor, que mescla os gêneros narrativo, dramático e poético em termos de uma dicção agônica do ser. As múltiplas vozes presentes nos textos constelam-se de modo a causar total recusa à domesticação formal, dando origem a uma narrativa que “coloca em cena sujeitos descentrados e construídos sob

a própria rasura de um eu fraturado e exposto a todas as consequências dessa fratura, em atitude constante de busca de algo que, não raras vezes, ele não conseguirá dimensionar o que é” (BORGES, 2007, p.134).

Compreende-se também que as imposições coletivas sobre o corpo de Agda, tanto da primeira quanto da segunda, estão investidas dos modos pelos quais se formula uma compreensão do feminino nos termos das construções culturais do gênero. A precariedade do corpo, as investidas socioculturais sobre a velhice, as imposições da coletividade sobre a beleza e juventude femininas, aliadas à composição da sexualidade e do erotismo como experiência interior (BATAILLE, 2004), certamente não seriam tratados de modo análogo caso o sujeito Agda não fosse marcado e demarcado pela feminilidade. No entanto, Agda-menina, Agda-velha frêmito, Agda-cavalinha, Agda-daninha escapa, mesmo que por meio do expediente extremo da morte, a esses cerceamentos impositivos, de modo que seu desaparecimento perpetua, na relação presença-ausência, uma linhagem de mulheres transgressoras da ordem, sujeitos anárquicos que, na ficção hilstiana, feita de baixeiras e alturas, de corpo e perecimento, de lama e ouro, não o poderiam deixar de ser.

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BELO, Isolda. Velhice e mulher: vulnerabilidades e conquistas. *Revista Feminismos*. vol.1, n.3, set./ dez., 2013. p. 1-20. Disponível em: <<http://www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/viewFile/84/82>>. Acesso em: 15. mar. 2014.

BENSUSAN, Hilan. Observações sobre a política dos desejos: tentando pensar ao largo dos instintos compulsórios. *Estudos Feministas*, Florianópolis, p. 445-479. mai./ago, 2006.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a construção do amor romântico ocidental*. Trad. Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BORGES, Luciana. A vida no vão da escada: o conhecimento proibido em *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. *Linguagem – Estudos e Pesquisas*, UFG, Catalão, v.10/11, p.130-152, 2007.

_____. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ELTIT, Diamela. Mujer, frontera y delito. *Revista Observaciones Filosóficas*. Disponível em: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/mujerfrontera.html>>. Acesso em: Jan. 2013.

FONSECA, Pedro C. L. Ideias fundadoras da tradição antifeminista medieval: da fisiologia de Aristóteles às etimologias de Santo Isidoro de Sevilha. In: BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro C. L. *A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção*. Goiânia: Funape/Depecac, 2013. p. 17-35.

FRANCO, Jean. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Trad. Ali Garcia Diniz. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.

HILST, Hilda. Agda. In: _____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002a. p. 15-30.

HILST, Hilda. Agda. In: _____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002b. p. 99-123.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOMAN, Lilia. O discurso crítico (re)velado: a narrativa assombrada por vozes de Hilda Hilst. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências [Anais...]. 13 a 17 de julho de 2008. São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/LILIA_LOMAN.pdf>. Acesso em: 20. fev. 2014.

MORAES, Eliane Robert. *Marquês de Sade: um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: Educ, 1992.

PÉCORRA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. p. 11-14.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda; SOIHET, Raquel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003. p. 13-27.

PIMENTEL, Davi Andrade. O corpo-escrita de Agda: prelúdios niilistas em Hilda Hilst.

Scripta, Belo Horizonte, v. 12, n. 23, 2º sem. 2008, p. 114-130. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4416/4576>>. Acesso em: 20. fev. 2014.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis, Ed. Mulheres, 2000.

SHAPIRO, Judith. Anthropology and the study of gender. In: _____. *A feminist perspective in the academy: the difference it makes*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

SHATTUCK, R. *Conhecimento proibido: de Prometeu à pornografia*. Trad. S. Duarte. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Trad. Norma Telles; J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Tomaz T. (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMÕES, Bárbara; DAIBERT JR., Robert (Org.). *Escrituras de Deus e do Diabo: ensaios de religião, história e literatura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. A dificuldade de ser: o corpo envelhecido em “Agda”, de Hilda Hilst. *Todas as Letras*, São Paulo, vol. 10, n.1, 2008. p. 20-26. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/644/557>>. Acesso em: 20. fev. 2014.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.