

Uma mulher entre corpo e vozes

Crítica de *Agda*

Por Renan Ji

O espetáculo *Agda*, com direção, atuação e concepção de Gisele Petty, é resultado de uma imersão no universo de Hilda Hilst e, mais especificamente, no terceiro conto da obra *Kadosh*, citado por vezes como “Agda (II)”, pois este sucede a um primeiro conto de mesmo nome. As histórias dessa obra publicada em 1973 – “Agda”, “Kadosh”, “Agda” e “O oco” – são relativamente autônomas, porém com alguns cruzamentos simbólicos, reverberando um certo conjunto poético. De fato, a fortuna crítica da autora já se questionou se as quatro narrativas configuram um livro de contos ou um romance.

Os elementos de encenação propostos por Gisele Petty parecem dialogar especificamente com o texto “Agda (II)”, remetendo aos personagens Orto, Celônio e Kalau, três homens que se relacionam com uma mulher misteriosa chamada Agda. Essa personagem é o nó que concentra não apenas o tema do eterno feminino insondável, como também da própria linguagem do conto, cujos volteios procuram expressar o encontro da mulher com a natureza, a morte e o sexo, e a consternação masculina diante dessa conexão. Aqui temos mais uma variação de um conceito fundamental na poética de Hilda Hilst: uma mística às avessas, em que o sentimento do sagrado se conecta a experiências extremas do corpo.

As escolhas cênicas de Gisele Petty valorizam o feminino como elemento central da poética do texto: a atriz assume sozinha a declamação integral do conto, assumindo as falas dos três amantes mais os fluxos de consciência de Agda. É importante notar que Agda se encontra em profundo diálogo com o que parece ser uma entidade ctônica, chamada a certa altura do texto de “Potente Implacável Senhor”, sendo este uma espécie de quarto amante que a possui e a quem ela serve. Todas essas falas são unificadas num fluxo verborrágico performado pela atriz, que oscila entre a teatralização dos diálogos e a redução destes a uma voz e corpo femininos.

Há um duplo efeito nessa opção: de um lado, é interessante perceber como o corpo e a voz femininos assumem o protagonismo da narração, incorporando a centralidade da mulher como mote profundo do texto de Hilda Hilst. Por outro lado, a atriz e criadora de *Agda*, ao escolher dizer a íntegra do texto hilstiano sem muitas modulações dramatúrgicas para a cena, parece ignorar um aspecto fundamental do mesmo: “Agda (II)” é um texto dramatizado, com diálogos entre os personagens masculinos entremeados por monólogos que se supõe serem de Agda. Em comparação com “Agda (I)” – que é um texto em puro fluxo de prosa poética – “Agda (II)” é um conto de estrutura coral, com várias vozes intercaladas e personagens em boa medida delimitados. No espetáculo *Agda*, a fidelidade à poética do texto original, portanto, acaba assumindo facetas talvez contraditórias: a centralidade do corpo e da voz femininos atende a um viés de leitura bem pertinente ao

texto de Hilda Hilst; ao passo que a opção por uma voz única da narrativa cênica pode achatá-la a espessura coral e dramática inerente ao texto original, conforme veremos adiante.

No primeiro caso, vemos uma espécie de tomada de poder da narrativa pela Agda incorporada por Gisele Petty. O início ritualístico dessa operação se dá com uma coreografia ao som da canção “Loca”, de Sílvia Pérez Cruz, numa sequência de movimentos livres que usa bastante a horizontalidade do espaço: gestos largos entremeados por volteios dos quadris, numa sensualidade de inspiração cigana ou flamenca, percebida principalmente na disposição dos braços e no giro típico das mãos. A sensualidade dos movimentos se conecta também com o vestido de tecido leve, que ora deixa entrever curvas femininas, ora dissimula um corpo fugidio.

Nesse sentido, vejo uma releitura interessante do feminino selvagem do conto de Hilda Hilst, pois Agda é a sacerdotisa de um poder subterrâneo inominável, que fascina e ameaça o patriarcado simbolizado pela imagem do “cavalo-três”, associado ao complexo Orto-Kalau-Celônio. No texto do conto, os três homens conversam entre si, formando um círculo de tentação hesitante e temerosa em torno de Agda, ora misturando-se com ela, ora fugindo do seu mistério. Reduzidos todos à voz e ao corpo de Gisele Petty, a encenação opera um deslocamento das diferentes perspectivas do conto, centralizando todas as vozes e experiências no e a partir do corpo da mulher, que se desdobra, por sua vez, em profusas imagens: Agda-lacraia, Agda-daninha, Agda-andorinha...

Porém, a operação de expandir a dimensão do sagrado feminino, buscando uma imersão totalizante no universo natural e bestial de Agda corre o risco de apagar as fronteiras dessa vivência e introduzir o espectador num universo potencialmente amorfo e hermético. No conto de Hilda Hilst, a força do feminino e a misoginia ficam claras na tensão dramática existente entre o complexo dialógico Orto-Kalau-Celônio e o monólogo-fluxo de Agda. Na peça de Gisele Petty, esse jogo se dilui em grande medida, muitas vezes em um burburinho indiscernível de vozes. As perspectivas masculinas, femininas e telúricas se misturam, entrecortadas por momentos performativos que não divisam muito as fronteiras de cada voz. Assim, sem contraponto, sem um outro ou sem arestas, a mística do feminino perde um pouco dos seus contornos, principalmente na parte verbal da peça. Há transições de luz e movimento que demarcam várias etapas, mas como espectador só pude acompanhá-las de forma muito limitada.

O resultado, então, pode ser momentos da cena em que a singularidade do mistério de Agda se descaracteriza numa multiplicidade de vozes. Resta ao espectador que não leu o conto de Hilda Hilst perceber como esse mistério resiste na evolução cênico-musical do corpo. As sequências de movimento acompanhadas pelos ritmos de “Canto da sereia”, do Grupo Cupuaçu, e de uma versão mais sensual de “Madre miya si mi muero”, de Flory Jagoda, acrescentam novas camadas ao texto. A primeira canção desloca a peça na direção das festas populares, numa dança em que a atriz expõe o corpo e cobre a cabeça, unindo o erotismo primordial de Agda a movimentos de boi bumbá e danças africanas. Já na segunda canção, de origem judaico-espanhola, no dialeto conhecido como ladino,

o erotismo é amplificado com movimentos mais diretamente sexualizados, que remontam aos requebros de quadril das coreografias de cultura pop.

No Festival Midrash deste ano de 2024, teatro e literatura estão em constante diálogo e tensão. *Agda* me parece se inserir numa discussão (ou dilema) que se instaura entre a fidelidade ao texto literário e a sua subversão. *Agda* assume o rigor de trazer a íntegra de um conto de Hilda Hilst para os palcos, ousando ao concentrar na voz e corpo femininos toda a densa poética da autora, acrescentando variadas imagens da mulher em conexão com a natureza, a terra, o erotismo e a morte. Porém, no movimento mesmo de fidelidade à poética da autora em que se inspira, o espetáculo pode em muitos momentos desfigurar cenicamente o imaginário feminino de que se alimenta, reduzindo a imagem de *Agda* a um turbilhão de vozes e impressões desconexas – um “corpo-procissão”, como diria o desnordeado personagem Celônio.

Renan Ji é crítico de teatro da Revista Questão de Crítica e professor de literatura brasileira da UFRJ.