



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE



JOHNNY DOS SANTOS LIMA

O ESTADO DE EXCEÇÃO NO TEATRO DE HILDA HILST: REPRESENTAÇÕES

DOURADOS – MS

2018



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS - FACALE



JOHNNY DOS SANTOS LIMA

O ESTADO DE EXCEÇÃO NO TEATRO DE HILDA HILST: REPRESENTAÇÕES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – área Literatura e Práticas Culturais, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof.^a Dr.^a Alexandra Santos Pinheiro.

DOURADOS – MS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

L732e Lima, Johnny Dos Santos

O estado de exceção no teatro de Hilda Hilst: representações. /
Johnny Dos Santos Lima -- Dourados: UFGD, 2018.
130f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Alexandra Santos Pinheiro

Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Comunicação, Artes e
Letras, Universidade Federal da Grande Dourados.

Inclui bibliografia

1. Hilda Hilst. 2. Literatura. 3. Teatro. 4. Representação. 5. Ditadura. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a)
autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Alexandra Santos Pinheiro (UFGD) – Membro Titular (Orientador)

Assinatura

Prof^o. Dr^o. Losandro Antônio Tedeschi (UFGD) – Membro Titular

Assinatura

Prof^a. Dr^a. Sonia Aparecida Vido Pascolati (UEL) – Membro Titular

Assinatura

Prof^o. Dr^o. Paulo Bungart Neto (UFGD) – Membro Suplente

Assinatura

Dourados – MS, 11 de abril de 2018, às 14h00.

AGRADECIMETOS

Agradeço, imensamente, a todos que trilharam comigo estes dois anos de pesquisa. Inevitavelmente, agradeço a Deus por ser meu guia nos momentos de dificuldade e mostrar o melhor caminho a seguir, por colocar pessoas tão especiais em meu destino para que eu pudesse concluir mais uma etapa de minha vida. Entre esses anjos, está minha orientadora e amiga Alexandra Santos Pinheiro, que tornou possível um sonho quando me aceitou como orientando. Fez *jus* ao título de orientadora, pois esteve ao meu lado, agindo quase que como mãe, podando as arestas da dificuldade, mas sempre sincera e colaborativa para que eu pudesse fluir tanto no desenvolvimento acadêmico quanto pesquisador.

Os amigos também tiveram papel fundamental neste processo de amadurecimento, que vai além dos campos da universidade e adentram os da alma. Obrigado por toda palavra de apoio, pela admiração que colocam em mim, por me fazerem me sentir melhor ao lado de vocês e por terem sido meu espelho; pessoas que eu admiro muito: Letícia Gonçalves, Alvina Lúcia Guilherme, Claudimar Paes, Christiane Silveira, Sthefany Kiedis, Joseane Almino, Bianca Estefani Meneguini, Blanca Flor, Tailane Flores, Janieli Salgueiro, Maria Barros, Iva Carla, Marco Aurélio Dolci, Cristiane Almeida, Ana Galdino, Sá Júnior, Karla Neves, Amanda Pessoa, Amanda Puglia, Synailla Naiara, Crislayne Rodrigues, Wesley Hilário, Grécia Martins dos Santos, Fábio Elton Santos, Eliana e Vanessa Assis, Camila Godoy, Janaina Fabiano, Cezar Augusto, Eneida Barbosa, Michelli Silva e tantos outros que de alguma forma estão guardados em meu coração.

Os professores, sem os quais não teria chegado até aqui: Gicelma Chacarasque, Leoné Astride, Paulo Bungart, Gregório Dantas, Renato Sutana, Losando Tedeshi, Sonia Pascolati, Fábio Orlandini, Regina Helena Moraes, Nair Calado, Eulália Furlan e todos os demais que tive durante a vida, que viram em mim um potencial que eu mesmo desconheço.

Agradeço também à CAPES/CNPQ pela bolsa de mestrado. Sem ela, não haveria a possibilidade de conclusão desta pesquisa. A Hilda Hilst, por possibilitar o deleite de seus escritos, seus pensamentos, sua forma de ver o mundo, sua literatura tão genial e singular.

A toda a minha família, em especial, a minha mãe, Rosilei Machado dos Santos, gratidão. Você deu a melhor educação e tudo o que vivi até aqui é um sonho meu para você.

LIMA, Johnny dos Santos. *O estado de exceção no teatro de Hilda Hilst: representações*. 2018. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, 2018.

RESUMO

Hilda Hilst, mais conhecida por suas poesias e por seus livros considerados eróticos, foi a dramaturga escolhida para essa pesquisa, que valora o conhecimento literário e o cênico. Ao levar o teatro e a dramaturgia para a assimilação do saber acadêmico e da divulgação cultural, colaboramos com as duas universidades públicas do estado do Mato Grosso do Sul, que atuam no estudo da cena em seus cursos de teatro, a Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e a Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS). Buscamos inovar os caminhos que podemos traçar no campo da literatura, na construção da cultura e no reconhecimento da história do país de forma interdisciplinar. Nesta dissertação, analisamos as rerepresentações do estado de exceção em quatro das oito peças teatrais escritas por Hilda Hilst, no período de 1967 a 1969: *O visitante*, *As aves da noite*, *O novo sistema* e *O verdugo*. Identificamos como a escrita de Hilda Hilst representou, em suas peças teatrais, a ditadura militar brasileira; verificamos como as peças cumprem um papel duplo: o de representar e o de refletir sobre o momento histórico; por fim, exploramos as ideias de repressão vividas no regime militar, apontadas em sua obra. A *mimésis* é o conceito que guiou o olhar desta pesquisa, cuja metodologia foi de cunho bibliográfico. Os teóricos selecionados para a discussão foram Lima (2003), Compagnon (2003), Burnier (2009), Aristóteles (2008), Chartier (2002), dentre outros que se fizeram necessários durante a análise. O estudo recuperou a história do país e suas representações sociais, religiosas e culturais por meio das peças analisadas. Constatamos, também, aspectos biográficos presentes nas escritas de Hilda Hilst, vinculando a escrita teatral da autora à sua primeira experiência escrita, a poesia. A escrita teatral, portanto, é uma das experiências literárias que permitiu que Hilda Hilst tivesse maior sucesso em sua escrita ficcional. Por fim, concluímos que o estado de exceção representado pela autora aborda não só o estado autoritário em que o país vivia, mas se direciona a tudo aquilo que pode aprisionar o homem e sua alma como a religião, os padrões sociais, a política e as contradições da justiça, do homem e de Deus.

Palavras-chave: Hilda Hilst, Literatura, Teatro, Representação, Ditadura.

ABSTRACT

Hilda Hilst, best known for her poetry and books considered erotic, is the playwright chosen to walk the path of a research that values literary and scenic knowledge. By bringing theater and dramaturgy to the assimilation of academic knowledge and cultural dissemination, we collaborate with the two public universities in the state of Mato Grosso do Sul, which study the scene in their theater courses, the Federal University of Grande Dourados (UFGD) and the State University of Mato Grosso do Sul (UEMS). We seek to innovate the paths that we can traced in the field of literature, in the construction of culture and in the recognition of the history of the country in an interdisciplinary way. In this dissertation, we analyze the restatements of the state of exception in four of the eight plays written by Hilda Hilst, from 1967 to 1969: *The visitor*, *The birds of the night*, *The new system* and *The executioner*. We identify how the writing of Hilda Hilst represented the Brazilian military dictatorship in her plays; we have verified how the plays play a double role: that of representing and of reflecting on the historical moment; finally, we explore the ideas of repression experienced in the military regime, pointed out in her work. The *mimèsis* is the concept that guided the look of this research, whose methodology was bibliographical. The selected theorists for the discussion were Lima (2003), Compagnon (2003), Burnier (2009), Aristóteles (2008), Chartier (2002), among others that became necessary during the analysis. The study recovered the history of the Country and its social, religious and cultural representations through the analyzed pieces. We also find biographical aspects present in the writings of Hilda Hilst, linking the author's theatrical writing to her first written experience, which is poetry. Therefore, theatrical writing is the literary experience that allowed Hilda Hilst to have greater success in her fictional writing. Finally, we conclude that the state of exception represented by the author addresses not only the authoritarian state in which the country lived, but also directs itself to everything that can imprison man and his soul such as religion, social standards, politics and the contradictions of justice, man and God.

Keywords: Hilda Hilst, Literature, Theater, Representation, Dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. TEATRO E REPRESENTAÇÃO: HILDA HILST	17
1.1. Hilda Hilst: uma escritora híbrida	19
1.2. Literatura e dramaturgia: representações	27
1.3. A representação literária e seus dilemas.....	33
1.4. O teatro e a representação: peculiaridades	41
2. HILDA HILST E A DRAMATURGIA FEMININA	48
2.1. O teatro e a escrita feminina.....	49
2.1.1 A fortuna crítica de Hilda Hilst	60
2.2. As rubricas hilstiana: uma paisagem textual	71
3. UM TEATRO DE REPRESENTAÇÕES	78
3.1. Calar a voz de um povo: um estado de exceção	79
3.1.1 O apelo religioso e suas contradições	81
3.1.2. Repressão: o medo que nos leva a fazer coisas absurdas	85
3.2. No limite do ser humano: medo, fome, morte e esperança	93
3.3. A performance do corpo nas personagens de Hilda Hilst	105
3.4. Teatro e vida: traços biográficos na dramaturgia de Hilda Hilst	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	123

INTRODUÇÃO

Com esta proposta de investigação contemplo¹ minhas duas graduações: em Letras e em Artes Cênicas. Hilda Hilst, mais conhecida por suas poesias e por seus livros considerados eróticos, foi a dramaturga escolhida para trilhar o caminho de uma pesquisa que valora o conhecimento literário e o cênico. Esta investigação vai ao encontro dos anseios da escritora, que afirmou em entrevistas, sobre os estudos acadêmicos: “Esses estudos, essas teses, isso eu gosto quando fazem. Mas estão tratando, principalmente das coisas eróticas. O meu teatro, por exemplo, ninguém faz” (HILST, 2013, p. 201).

“O estado de exceção no Teatro de Hilda Hilst: Representações” está inserido no Programa de Pós – Graduação em Letras, da área de concentração: Literatura e Práticas Culturais, da linha de pesquisa: Literatura e Estudos Regionais, Culturais e Interculturais, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). O objetivo principal desta pesquisa foi o de analisar as rerepresentações do estado de exceção em quatro das oito peças teatrais escritas por Hilda Hilst, no período de 1967 a 1969: *O visitante*, *As aves da noite*, *O novo sistema* e *O verdugo*². Busco identificar, também, como Hilda Hilst dialoga com o período histórico que marca a escrita de suas peças teatrais: a ditadura militar brasileira; compreender como a repressão imposta pelo estado de exceção é representada no cotidiano dos cidadãos comuns. Por fim, analiso como a autora humaniza as suas personagens em confronto com o sistema autoritário imposto na época.

Ao buscar identificar as representações sociais e as marcas que os textos teatrais de Hilda Hilst trazem da ditadura militar, avanço nas pesquisas já realizadas sobre a autora, uma vez que o gênero dramático foi, conforme indicou o banco de dados da Capes, pouco estudado. No site do Banco de Teses da CAPES, até o momento, encontram-se 21³ trabalhos relacionados ao nome da autora; os dados contemplam fontes de 2013 a 2016 - desses, três

¹ Uso a primeira pessoa do singular apenas na introdução do trabalho, nos demais capítulos, como diálogo com a orientadora e referências teóricas, farei uso da primeira pessoa do plural.

² As demais peças são: *A empresa*, *O rato no muro*, *O auto da barca de Camiri* e *A morte do patriarca*.

³ Encontramos 42 resultados ao digitar o nome da autora, porém, o site não diferencia título de trabalho com nome de autor dos títulos. Assim, todos os autores de títulos que possuem o nome Hilda ou sobrenome Hilst aparecem na pesquisa. De fato, são 21 trabalhos que dizem respeito à obra da autora, dentro desse eixo apenas três dissertações tratam da dramaturgia de Hilda Hilst, sendo que uma delas não tem como foco a dramaturgia, mas passa por ela. Os eixos de pesquisa foram: estudos literários (1), artes (1), educação (7), ensino e formação de professor de língua e de literatura (1), estudos comparados de lit. de língua portuguesa (1), estudos culturais (1), estudos de literatura (2), estudos em literatura comparada (1), estudos interdisciplinares de cultura (1), estudos linguísticos (7), estudos literários (8), linguagens e letramentos (1), literatura comparada (2), literatura e cultura (1), literatura e estudos interculturais (2), teatro, dança e performance (1), teoria da literatura e literatura comparada (1), teoria e crítica literária (1), teoria e estudos literários (1) e teorias e práticas do teatro (1). Fonte: <http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>. Acesso em 26 de janeiro de 2017, às 14h37.

exploram sua linguagem dramaturgical. Número incoerente com a afirmação de Anatol Rosenfeld:

É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura — a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa — alcançando resultados notáveis nos três campos. A este grupo pequeno pertence Hilda Hilst que, de início exclusivamente dedicada à poesia e mais conhecida como poeta — convém evitar o termo poetisa carregado de associações patriarcais — invadiu mais recentemente o terreno da dramaturgia e apresenta agora o primeiro volume de ficção narrativa. Ao lado de necessidades subjetivas, são sem dúvida também problemas de ordem objetiva que a levaram a estender a sua arte, de forma significativa, a domínios literários além daqueles da poesia (ROSENFELD, 1970, p.1).

Anatol Rosenfeld alerta sobre o valor da autora ao se dedicar à escrita não apenas de um gênero literário, mas de três (narrativa, poesia e dramaturgia), e, ao fazê-lo, consegue êxito em todos. Sua produção ocorre no auge da censura militar, que proibira a liberdade de expressão da classe artista. Portanto, este estudo faz-se necessário não apenas para explorar seus escritos dramaturgical, mas também, para tomar consciência do período histórico brasileiro em que artistas, escritores, poetas, de forma geral, foram impedidos de se expressar.

Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em 21 de abril de 1930⁴, na cidade de Jaú, interior de São Paulo, filha de Benedita Vaz Cardoso, imigrante portuguesa, e do poeta, escritor e fazendeiro de café Apolônio de Almeida Prado Hilst. Em 1937, ingressa no Colégio Santa Marcelina, em São Paulo, como aluna interna, onde cursou o primário e o antigo “ginásio”. Estudou na escola secundária no Instituto Presbiteriano Mackenzie, e, em 1948, entra na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo (USP). Publica seu primeiro livro de poesia, *Presságio*, em 1950, quando ainda cursava Direito, aos 20 anos. A partir daí, sua poesia ganha forma e escreve outros livros. Com a morte do pai, em 1966, muda-se para a Casa do Sol, em Campinas (SP), frequentada por artistas de diferentes áreas. No ano seguinte, começa a escrever suas peças teatrais. As primeiras foram *A empresa* e *O rato no muro*, concluindo-as no fim de 67 e publica também mais um livro: *Poesia*. Casa-se com Dante Casarini, em setembro de 1968, ano em que escreve *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *O novo sistema* e inicia *As aves da noite*, no litoral de São Paulo. Lá constrói a Casa da Lua para passar algumas temporadas. A escritora faleceu na Casa do Sol, no dia 04 de fevereiro de 2004.

⁴ Sobre a data de seu nascimento, é curioso lembrar que Hilst nasceu no dia em que morre Tiradentes, além disso, segundo ela, foi concebida no dia da queda da Bastilha, 14 de julho: “São datas importantes demais. Tenho medo do que pode me acontecer” (HILST, 2013, p.226).

A ditadura militar impulsionou diversas simbologias na obra teatral de Hilda Hilst, como ela mesma costuma afirmar:

Meu interesse pelo teatro começou na época da ditadura. Alguém inventou que eu era comunista roxa. A polícia foi na casa da minha mãe e queimou todos os meus livros. Era uma coisa muito premente que eu estava sentindo e queria me comunicar mesmo com as pessoas (HILST, 2013, p.184).

Os anos de seus escritos foram evidenciados por denúncias de torturas, greves e passeatas. Em julho de 1968, começam os atentados a teatros e, em dezembro é instituído o Ato Institucional 5 que previa a censura a toda forma de manifestação e aglomeração de pessoas⁵, é destruído o teatro Opinião, a imprensa é altamente censurada. Ano também de grande importância para Chico Buarque, Caetano Veloso (que é preso, assim como Gilberto Gil). O mundo perde Martin Luther King Jr, dentre outros acontecimentos amargos que acompanham a ditadura militar no Brasil e em outros países da América Latina.

Por todo esse momento histórico, as peças de Hilda Hilst revisitam o passado de alguma forma, no tempo em que trabalham com os acontecimentos atuais, do Brasil e do Mundo naquela época (O estado de exceção). A autora apresenta os fatos históricos em seus textos, utilizando a dramaturgia como meio literário de resistência, para colocar sua opinião, registrar o seu momento. Suas peças contribuem com a memória histórica da América Latina porque trabalha com um teatro “de situação de dominação, no qual uma instituição – o Exército, a Igreja, a Empresa, a Escola- aplicava-se a submeter à força o conjunto das gentes” (PÉCORA, 2008, p.8).

Com sua escrita, Hilda Hilst resistiu ao seu tempo, mesmo quando consagrada/repudiada pela literatura erótica, porque coloca-se além do que a sociedade esperava de uma mulher. Apesar de sua consagração como escritora, a autora foi, em muitos momentos, incompreendida pela crítica e se sentia distante do público. Em entrevista à TV Cultura, quando se refere ao *Caderno rosa de Lori Lamby* (1990), ela afirma que teve “um excesso de seriedade, de lucidez e não aconteceu exatamente nada”. Em seguida, indica “que as pessoas precisam ser lembradas”. Para Rosenfeld, Hilst opta pela escrita de teatro como uma maneira de se aproximar do público:

A poeta chegou à dramaturgia porque queria "falar com os outros"; a obra poética "não batia no outro". Era um desejo de comunicação (é difícil evitar o termo que, desde que deu o nome a uma teoria, faz de imediato pensar em canais) e a obra poética não lhe parecia satisfazer esse desejo, pelo menos não na medida almejada. Há, em Hilda Hilst, uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade de se "despejar" nele, de nele encontrar algo de si

⁵ “A principal característica da atividade legiferante que se seguia à edição do AI-5 foi a expansão do controle da sociedade pelo Estado” (GASPARI, 2002, p.232).

mesma, já que sem esta identidade "nuclear" não existiria o diálogo na sua acepção verdadeira. Pelo mesmo motivo chegou à ficção narrativa, depois do desengano — certamente provisório — que lhe causou a atitude cautelosa do teatro profissional (ROSENFELD, 1970, p.1).

A autora parece ter consciência de que o teatro é o caminho mais próximo de chegar ao outro, por trabalhar diretamente com a imagem (personagem) sobre o outro (o ator que faz um personagem) para o outro (a platéia). Hilst assume os riscos de seus textos serem feitos em meio ao período do regime militar. Os primeiros escritos teatrais datam do ano de 1967, quando se instala a nova Constituição Brasileira outorgada pelo general Castelo Branco, e o Conselho de Segurança Nacional é criado. Neste ano, o exército prende membros do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), que lutavam contra a ditadura militar, e a União Nacional do Estudantes (UNE) resistia ao regime e fazia seus congressos clandestinamente. O novo regime político (agora militar) gerou várias prisões de sindicalistas e lideranças políticas, cassou parlamentares e exilou muitos militantes e artistas. A democracia não estava mais em vigor, os partidos políticos foram desfeitos e apenas a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) foram autorizados pelos militares. A luta contra a ditadura nos anos iniciais foi constante por parte dos estudantes, intelectuais e artistas, ganhando destaque o Teatro Opinião. Este se configurou como um dos primeiros manifestantes contra a ditadura, o que o levou a ser atacado pelos militares:

Dentre as formas de resistência por meio de expressões artísticas, o teatro foi um dos grandes expoentes da necessidade de ações revolucionárias, seja através de um debate existencial e crítico aos padrões impostos por costumes conservadores, seja discutindo e/ou incitando o povo a aderir às propostas de luta das esquerdas políticas (ARAUJO; SILVA; SANTOS, 2013, p.36).

A arte era entendida como proposta de luta política, os artistas e intelectuais, que até então não representavam “perigo”, passaram a ser alvo do comando militar. Com esse cenário nacional, nasce *A empresa* ou *A possessa*, e *O rato no Muro*. Para Pécora, é importante ressaltar que:

[...] se trata de um período no qual o teatro em geral, e em especial o teatro universitário, adquire grande importância no país, tanto por sua significação política de resistência contra a ditadura militar como pela excepcional confiança na criação jovem e espontânea que se alastrava pelo mundo todo. [...] Hilda Hilst, ao escrever todas as suas peças nesses dois anos trepidantes, certamente entendia o apelo único que o gênero parecia capitalizar naquele precioso momento, nunca mais tornando a escrever teatro depois dele (PÉCORA, 2008, p.7).

Havia uma resistência e consciência de sua obra, Hilst não queria apenas chegar ao público, mas sim, expor sua contestação com o que ocorre no mundo, sendo que suas obras são significativas de representações, signos, metalinguagem. Seus anseios do momento não são apenas brasileiros, como afirma Pécora, mas também mundiais. Hilda Hilst olha os “ratos” do mundo. Sem dúvida, as imagens “sagradas” presentes em sua obra, o espelho de sua vivência e o questionamento contemporâneo e ora performático constituem-se como reflexos de um tempo em que resistir era ser corajoso:

Hilda Hilst sabia – sabíamos todos nós, que fazíamos teatro e arte – que corria o risco de desagradar a repressão e ser alcançada pela mais branda de suas instituições, a Censura Federal, que, conquanto branda, tinha o poder de simplesmente calar um artista, por considera-lo perigoso para a segurança do Estado (PALOTTINI, 2008, p. 502).

Por sua coragem, Hilda Hilst pode ser um sinônimo de resistência (tema muito presente em seus textos teatrais). O contexto em que sua obra teatral é produzida, muitas vezes, apresenta a vertente religiosa, pois coloca “A igreja/Deus” em evidência e, assim, a autora questiona também um estado de exceção religioso, doutrinado por comportamentos aceitos ou não pela igreja.

A autora traz para os seus textos teatrais todos os sujeitos envolvidos nos anos da ditadura militar: estudantes, atores e os próprios militares. E todos, de uma forma ou de outra, trabalham com a violência, física e psicológica, sofrida também pelos militantes que lutavam contra o estado de exceção. Assim, é preciso definir os conceitos de resistência no qual abordamos este trabalho, para Auterives Maciel Júnior (2014,p.2):

Resistir é, neste aspecto, o oposto de reagir. Quando reagimos damos a resposta àquilo que o poder quer de nós; mas quando resistimos criamos possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas. Resistir é, neste aspecto, sinônimo de criar.

Sem sombra de dúvidas, a escrita de Hilda Hilst se encaixa na ideia de criação citada acima. As palavras de Maciel Júnior têm como base os pensamentos de Foucault, em que a resistência está ligada às formas de poder, já que “o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1988, p.103), isto é, o poder está diretamente ligado às relações, sejam elas políticas, sociais ou pessoais. Então, “onde há poder há resistência” (FOUCAULT, 1988, p.105). Nesse contexto, Alfredo Bosi (2002) afirma que:

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O

cognato próximo é *in/sistir*, o antônimo familiar é *de/sistir* (BOSI, 2002, p.118 – grifo do autor).

A definição de Bosi também contribui para a abordagem da obra de Hilda Hilst, primeiro porque está alinhada aos pensamentos dos autores citados anteriormente e segundo, porque reforça a ideia de insistência e desistência. Tratando-se do período de ditadura militar, muitos decidiram desistir da luta, outros, assim como Hilst, insistiram e resistiram, no sentido ético de criar, base de todo manifesto artístico, daí talvez surja a ideia de que toda arte é resistência. As várias definições do conceito de resistência se justificam em Foucault (1988, p.106):

[...] não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder.

Portanto, a presente pesquisa se justifica pela resistência em tornar as peças de Hilst mais “acessíveis” não apenas aos bancos universitários, mas à comunidade teatral, a todos que, de alguma maneira, sofreram e sofrem repressão, uma mostra artística, dramatúrgica, teatral, que representa a vida em um dos períodos mais marcantes da história do Brasil, da América-Latina e da Europa.

A metodologia adotada tem amparo no trabalho de Antonio Carlos Gil, *Como elaborar Projetos de Pesquisa*: “Pode-se definir pesquisa como o procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas propostos” (2010, p.1). A análise foi desenvolvida a partir da leitura das fontes, quais sejam: as peças teatrais de Hilda Hilst, e da literatura crítica, que ampare as discussões de identidade, memória e a interdisciplinaridade entre literatura, história e teatro. A leitura da literatura crítica comporá o fichário de documentação bibliográfica, que seria, nas palavras de Antonio Joaquim Severino (2007, p. 122): “realizada a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos, teses etc”.

A *mimèsis* é o conceito que guiou o olhar desta pesquisa. Os teóricos selecionados para a discussão foram Lima (2003), Compagnon (2003), Burnier (2009), Aristóteles (2008), Chartier (2002), dentre outros. A *mimèsis* vai além do campo da literatura ou do teatro, ela compartilha da convivência com o mundo. Não procuro, com este trabalho, definir um conceito fechado de *mimèsis*, o esforço é o de compreender o seu desenvolvimento nos campos da literatura e do teatro.

Os resultados da análise estão divididos em três capítulos. O primeiro, intitulado “Teatro e representação: Hilda Hilst”, está subdividido em quatro tópicos. Busco evidenciar a biografia de Hilda Hilst, trazer aspectos de sua escrita e o caminho que trilhou ao longo de sua carreira, mesclando vida pessoal e profissional, empenhei-me também em trazer o conceito de representação na área da literatura e do teatro, apontando as diferenças e similaridades entre essas duas áreas do conhecimento. No segundo capítulo, intitulado “Hilda Hilst e a dramaturgia feminina”, investigo as autoras que escreveram teatro no mesmo período de Hilda Hilst. Apresento a fortuna crítica da autora, desde os críticos de sua época até os estudos acadêmicos de hoje. Tento compreender como as rubricas podem abrir possibilidades na interpretação dos textos dramáticos e auxiliar na construção das representações. Este capítulo contém três subdivisões. O terceiro capítulo, “Um teatro de representações”, que contém sete subtópicos, resgata as teorias e discussões já salientadas nos capítulos anteriores, conta com a análise das quatro peças teatrais escolhidas para este estudo; o que está representado nelas, como elas dialogam e de que forma permitem reler o estado de exceção.

Com os resultados obtidos, desejo disseminar as obras da autora para além dos gêneros conhecidos de poesia e de prosa. Ao levar o teatro e a dramaturgia para a assimilação de conhecimento e divulgação cultural, colaboro com as duas universidades públicas do estado do Mato Grosso do Sul, a UFGD e a Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), que atuam no estudo da cena em seus cursos de teatro. Também busco inovar os caminhos que podemos traçar no campo da literatura dramática, na construção da cultura e no reconhecimento da história do país, de forma interdisciplinar, como feitos pela Unicamp, UFRJ, USP, dentre outras instituições.

CAPÍTULO I
TEATRO E REPRESENTAÇÃO: HILDA HILST

Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre.
(Hilda Hilst, 2013).

Quando começamos a investigação sobre a escritora Hilda Hilst, muitas vezes fomos questionados: “Quem é Hilda Hilst?”. Automaticamente, nos vem a resposta: “Uma escritora incrível, que todos precisam conhecer”. Assim como disse Pécora (2010, p. 8): “me parece justo repetir aqui o que ela própria dizia, queixosa: a sua obra, de rara extensão e variedade, ainda é largamente desconhecida”.

Na introdução deste trabalho, apontamos parte da cronologia de sua produção, neste capítulo, apresentaremos as suas obras pela voz da escritora, tentando mostrar um pouco mais da autora, mais conhecida pelos adjetivos que colecionou: a louca, a pornográfica, a de difícil compreensão. Sobre isso, Hilst destaca:

Quero ser lida em profundidade e não como distração, porque não leio para me distrair mas para compreender, para me comunicar. Não quero ser distraída. Penso que é a última coisa que se devia pedir a um escritor: novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião. Parece que as pessoas querem livrar-se assim de si mesmas, que têm medo da ideia, da extensão metafísica de um texto, da pergunta, enfim (HILST, 2013, p. 30).

Irreverente e decidida nas respostas, a escritora deixa claro que sua escrita é para compreender o mundo, questionar a si e ao outro. A autora não diminuiu a qualidade de sua produção, mesmo quando decide escrever o que, supostamente, o público queria ler, ainda assim, fez obras de caráter metafísico.

O primeiro subcapítulo, “Hilda Hilst: uma escritora híbrida”, trata dos aspectos biográficos da escritora, suas publicações, a relação que tinha com o pai, com os amigos, a Casa do Sol. Apresenta a poesia como base de sustentação de suas obras dramáticas e ficcionais e os temas que a autora utiliza em sua escrita. Em “Literatura e dramaturgia: representações”, adentramos nas teorias de representação e dramaturgia, evidenciando a concepção de “realidade” para o teatro, a origem do termo representação e as diferenças do representar para o teatro e para a literatura. Já em “A representação e seus dilemas”, a discussão apresenta o significado do “real” para a literatura e seu modo de recepção. No último subcapítulo, “O teatro e a representação: peculiaridades”, retomamos todas as questões discutidas anteriormente, apresentando como as áreas da literatura e do teatro dialogam na construção de conceitos de representação. Neste capítulo, me esforço para resgatar a partir de Compagnon as relações de representação dentro da teoria da literatura, para isso, recorro também a conceitos da dramaturgia, dialogo com os conceitos resgatados por ambas as áreas no último tópico.

1.1. Hilda Hilst: uma escritora híbrida

A produção poética de Hilda Hilst recebeu muita influência do Pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst; muitos dizem que a escritora cultivou um amor incestuoso por ele, porque ela mesma chegou a confessar em entrevistas que, quando era adolescente, o pai a confundiu com a mãe, pedindo-lhe três noites de amor⁶. Sabe-se que o pai e a mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, imigrante portuguesa, divorciaram-se muito cedo, quando Hilst ainda tinha dois anos de idade, e a ausência do pai a marcara – fato que aparecerá durante toda sua obra. O pai e a mãe sofriam de esquizofrenia. Os dois chegaram a ser internados no mesmo sanatório em São Paulo. A loucura era o maior medo de Hilda Hilst: “Eu sempre tive muito medo de ficar louca. Na minha vida inteira o meu grande temor sempre foi esse” (HILST, 2013, p. 193). Tanto era seu medo que a escritora optou por não ter filhos, com receio de que eles herdassem a doença. Outra questão que a incomodava bastante era a especulação da mídia sobre sua vida pessoal e pelo pouco interesse, tanto do público quanto dos editores, por sua obra: “Isso é muito bom, só que ninguém vai ler, porque você escreve como se estivesse drogada o tempo todo” (HILST, 2016, p.78). Essa foi a fala que Hilda afirma ter ouvido de um editor ao tentar publicar *Fluxo-Floema* (uma de suas grandes obras de ficção). Sobre um dos textos que compõem esse livro, intitulado *Osmo*, Caio Fernando Abreu chegou a dizer em carta para a amiga: “Você ignora a ‘torre de cristal’, o distanciamento da obra e o leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos. E isso é genial, muié” (ABREU, 1999, p. 21).

Os traços literários como poeta começaram a se firmar desde pequena, ainda na época do Colégio Santa Marcelina, em São Paulo. Assim, aos 20 anos (1950), lança seu primeiro livro de poesia: *Presságio*, enquanto cursava Direito na USP. Um pouco antes disso, em 1949, Hilda Hilst vai ao lançamento do livro de Lygia Fagundes Telles, pois havia sido nomeada pela sua turma de direito para fazer uma homenagem à escritora, ali se conhecem e se tornam amigas, Telles acompanhou Hilst durante toda sua vida⁷. No ano de 1951, outro título é concebido: *Balada de Alzira*. Apesar de já estar no campo das Letras por suas publicações, termina o curso de Direito e trabalha por alguns meses em um escritório de advocacia na

⁶ “Eu adorava minha mãe, tinha uma paixão louca por ela. Quanto ao meu pai, eu criei essa áurea mágica em torno dele.[...]O que quero dizer é que aquele homem era e não era meu pai. Eu já tinha aquela imagem dele, de uma beleza completa, maravilhosa, construída em mim e aconteciam coisas inimagináveis, porque ele me confundia com a minha mãe. [...] Quando surgia esse clima amoroso, eu corria assustada, porque tinha aquele pai ideal e, na minha frente, outro pai tomado pela loucura...E eu ficava com medo, muito medo...” (HILST, 2013, p.38)

⁷ “A Lygia tem sido minha amiga a vida toda. Ela me liga todos os dias. Eu tive vários amigos, mas me meti aqui [na fazenda no interior de Campinas] e eles não aparecem mais” (HILST, 2013, p.207).

capital paulista, função que nunca mais viria a exercer durante sua vida. Esse é um momento em que Hilda Hilst destaca-se por sua beleza e vive uma vida boêmia, cercada por intelectuais e empresários importantes da época. Aqui começa a surgir sua fama de louca, pornográfica: estava sempre à frente do seu tempo, tomava as atitudes e paquerava os homens de que gostava.

Após viajar para a Argentina e para o Chile, vai morar com a mãe, publicando, em 1955, *Balada do Festival*. Depois, as viagens continuam e Hilda Hilst passa dois anos fora do país, dividida entre a Itália e a Grécia. Em uma de suas viagens, chegou a namorar um ator americano, Dean Martin, para tentar se aproximar de Marlon Brando, por quem dizia-se apaixonada. Como a aproximação não veio, Hilda Hilst chegou a ir com uma colega até o hotel onde estava hospedado Brando, tocou a campainha e fingiu-se de repórter, mas o ator teria ficado muito bravo e elas foram embora sem serem convidadas a entrar. Graças à beleza de sua escrita, o cantor, compositor e ator brasileiro Adoniram Barbosa compôs *Só tenho a ti* e *Quando te achei*, inspirado em dois poemas da escritora.

Hilda Hilst retira os três primeiros livros de poesia⁸ de suas antologias poéticas: *Poesia (1959/1967)* e *Poesia (1959/1979)*, selecionando o início de sua obra com *Roteiro do silêncio (1959)*, poemas escritos durante o curso secundário no Instituto Presbiteriano Mackenzie (SP), aos 15 anos. Apesar disso, a autora ainda segue sua carreira na poesia. Em 1960, publicou *Trovas de muito amor para o amado senhor*, que também foi inspiração musical: *Canção para soprano e piano* foi composta por Resende Almeida Prado (primo de Hilda Hilst), a partir dos poemas desse livro. Igualmente, o músico Gilberto Mendes compõe, em 1961, a peça *Trova I*, baseado no primeiro poema do livro, ano em que Hilst publicou *Ode fragmentária*.

Os livros da jovem poeta tiveram pouca tiragem, e apesar disso, os reconhecimentos de sua escrita poética começam a aparecer. Aos 32 anos (1962), recebeu o Prêmio Pen Clube de São Paulo, com a publicação de *Sete cantos do poeta para o anjo*. Neste período, Hilda Hilst vivia pelos corredores da vida paulista, chegou a ser fotografada ao lado de Carlos Drummond de Andrade e a frequentar festas de colunistas famosos como Alik Kostakis. Sua casa foi rodeada por um fluxo significativo de artistas e intelectuais como José Antônio de Almeida Prado, Renata Pallottini, Olga Savary, Jô Soares, Cassiano Gabus Mendes, dentre outros. E, é claro, esteve sempre cercada pelos seus dois grandes amigos Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu. Cansada de todo o agito da cidade grande e inspirada pela

⁸ *Presságio, Balada de Alzira e Balada do Festival*.

leitura de *Carta a El Greco* “do escritor grego Nikos Kazantzakis (1883-1957), que ganhou de presente do amigo e poeta português Carlos Maria de Araújo” (DESTRI e DINIZ, 2010, p.37), mudou-se para uma fazenda da família em Campinas (SP), querendo estar mais perto da natureza para se dedicar à produção literária:

Eu morava em São Paulo e escrevia poesias e tudo, mas eu sentia que toda aquela minha vida não queria dizer absolutamente nada, que eu tinha muita vontade de conhecer alguma outra coisa, de me perguntar em profundidade, que o acúmulo das invasões, quer dizer, várias pessoas que eu sabia que me procuravam não porque eu era eu, mas porque eu tinha uma casa gostosa, bonita, porque era agradável estar lá, mas era assim uma coisa fútil, banal, eu fui sentindo isso, até que um dia eu li esse homem [...] e esse livro me deixou assim absolutamente perturbada, quer dizer, ele escreve da forma tradicional, mas o que ele tem a dizer é tão importante que eu preferi, então, sair de lá para começar a aprender outra vez as coisas, e resolvi morar aqui (HILST, 2013, p. 78).

Em Campinas, construiu e fomentou sua sede de produção nomeada Casa do Sol, hoje Instituto Hilda Hilst. Lugar que serviria de abrigo para os artistas e colegas; responsável pela sua vida mística e espiritual. A autora viveu na Casa do Sol rodeada de animais, muitos cães abandonados⁹ (suas paixões); dizia fazer contato com discos voadores e com os mortos¹⁰ (o que influenciou suas pesquisas com ondas sonoras radiofônicas para captar as vozes dos falecidos). Permanece ali até o ano de sua morte. A mudança para o interior e o desassossego por ser uma boa escritora, porém, sem um grande público, a fez percorrer o campo da dramaturgia (muito influenciada por Ionesco e Beckett, que, posteriormente, se manterá em sua obra ficcional); porque acreditava que o teatro a levaria para mais perto do público, o que infelizmente não aconteceu. Em uma entrevista concedida no ano de 1977, a autora desabafa:

Escrevi oito peças para o teatro, dez textos, minhas coletâneas de poesia, e nada, sempre nada: estou à margem. Para mim, é uma questão existencial: como ser mais útil ao outro, como servir a comunidade? Escrevendo, eu sou de uma inutilidade completa. O que eu faço pelo outro? A resposta: um vazio absoluto. Não acho que sou um veículo acessível... Não sou acessível nem em minha própria língua (HILST, 2013, p. 44).

⁹ “Tenho muito medo das pessoas. Gosto de bichos, tenho paixão por eles. E tenho medo do homem, do ser humano, porque acho que nunca vamos conseguir saber, exatamente, o que é um ser humano” (HILST, 2013, p. 126).

¹⁰ “A experiência resume-se no seguinte: durante uma gravação que se faz com textos ou músicas quaisquer, sem escolha prévia, há, em muitos casos, interferências de vozes de pessoas que não estavam presentes durante a gravação. Segundo Friedrich Jürgenson, nas inúmeras gravações que realizou, ele conseguiu reconhecer as vozes de cerca de cinquenta amigos seus que já haviam morrido. É algo fascinante, e amadores estão se dedicando a isso. Estou fazendo essas experiências há cerca de um ano e já consegui algumas interferências de vozes desconhecidas. Algumas são bastante nítidas para um ouvido normal, outras são bastante confusas ou muito fracas, sendo necessário um treinamento do ouvido para distingui-las. Desejei contar a você que estou fazendo essas experiências pois creio que, pelo menos para mim ou para aqueles que se dedicam a elas, ou que por elas se interessam, podem mudar o conceito que têm de morte” (HILST, 2013, p.33).

Podemos perceber aqui certo amargor de Hilst consigo mesma. Ela tem consciência de ser uma boa escritora, afirmará isso muitas vezes até o fim de sua carreira, mas se sente impotente em alcançar o outro. Pondera com clareza a atuação da crítica brasileira. Em algumas entrevistas, chega a desabafar que as pessoas têm que escrever em outro idioma para serem valorizadas, porque não há como esperar prestígio de textos escritos em português.

Ao todo escreveu oito peças teatrais, algumas foram encenadas por alunos da Escola de Artes Dramáticas da USP e outros grupos do país. Entretanto, “embora *O verdugo* tenha recebido o prêmio Anchieta, [...] os textos permaneceram parcialmente inéditos até 2009, quando foram publicados pela Editora Globo” (DESTRI e DINIZ, 2010, p.40). A aventura da autora pelo campo da ficção se deu pelo mesmo motivo a que chegou ao teatro: ela queria ser aclamada pelo público. Percebendo que os editores despertavam pouco interesse em sua obra, por não ser classificada como uma leitura fácil, a autora decide apostar na escrita de narrativas – a crítica ao mercado editorial e aos escritores que se adequam a este campo do “vendável” ganha destaque em seus textos, equivalendo quase todos a uma máscara da escritora para dizer aquilo que pensa. Fato muito perceptível nos cinco textos que compõem *Fluxo-floema*, seu primeiro livro de ficção lançado em 1970.

Durante o período de produção dramaturgica (1967-1969), escreveu *Ode descontínua e remota para flauta e oboé* (poesia), entretanto a publicou apenas em 1974 em *Jubilo, memória, no viciado da paixão*. Antes disso, sua produção esteve entre a ficção e a dramaturgia. Em 1977, recebeu o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), na categoria de Melhor Livro do Ano, por *Ficções*. Embora a escritora não se sinta reconhecida pelo seu trabalho, vemos que recebe prêmios em todas as áreas da escrita em que se aventurou, sublinhando seu nome na literatura brasileira. Os anos 1980 são marcados por publicações de poesia e narrativas de ficção. Tirando suas antologias de poesia citadas anteriormente, temos os títulos: *Tu não te moves de ti* (ficção- 1980), *A obsena senhora D.* (ficção- 1982), *Cantares de perda e predileção* (poesia-1983 – Prêmio Jabuti no ano seguinte), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (poesia- 1984 – Prêmio Cassiano Ricardo do Clube de Poesia de São Paulo no próximo ano), *Sobre tua grande face* (poesia- 1986), *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (ficção – 1986), *Amavisse* (poesia- 1989).

A partir dos anos de 1990, seu destaque se dará naquilo que os críticos consideram a “escrita obscena” da autora. *O caderno rosa de Lori Lamby* é considerado uma de suas

ficções mais polêmicas¹¹ porque coloca como foco central da história uma menina de oito anos, iniciada ao sexo pelos pais. Hilda Hilst chegou a esta literatura porque queria ter os livros “consumidos” pelos leitores¹². Apesar dessas obras serem consideradas erótico-pornográficas ou obscenas, sua construção é extremamente marcada pela escrita poética e dramaturgic. A autora vai se apropriando dos gêneros que havia experimentado para compor a sua ficção. Também nos anos de 1990 é lançado *Alcoólicas*, livro fortemente inspirado na vida da própria Hilda Hilst, que sempre era vista pelos colegas na Casa do sol ao lado de um copo de bebida, principalmente quando estava no momento de produção literária.

Em 1992, lançou poesias satíricas em *Bufólicas*, voltando à produção poética dois anos depois com *Cantares do sem nome e de partidas* (1994). No fim dos anos noventa, lançou *Do amor* (1999), poemas escolhidos. Recebeu, em 2002, o Prêmio Moinho Santista da Fundação Bunge, pelo conjunto de sua obra poética, firmando cada vez mais o seu talento como escritora. Hilst não produziu poesia nos anos 2000, porém, sua trajetória na escrita poética não se resume apenas aos livros de poesia, ela está presente em sua dramaturgia e, principalmente, em suas narrativas de ficção.

A escrita de Hilda Hilst foi bastante criticada no início de sua carreira; os três primeiros livros (*Presságio*, *Balada de Alzira* e *Balada do Festival*), os quais a autora desconsidera em antologias posteriores, marcam uma divisão crítica. A amiga Lygia Fagundes Telles teria “cobrado de Hilda Hilst o apuro formal – chegando inclusive a acusá-la de sentimentalismo excessivo” (DESTRI e DINIZ, 2010, p. 41). Em contrapartida, para Sérgio Buarque de Holanda, as baladas foram fundamentais em sua repetição, porque consistia em uma técnica de pensamento que gerava sem descanso. É a partir de 1974 que a crítica começa a atribuir juízo de valor em suas poesias, eventualmente pela concepção de sua prosa, causando talvez um amadurecimento da escritora, que desde 1960 construía avaliações mais semelhantes.

¹¹ “Estou achando muito engraçado [ser vista como uma escritora pornô] e ao mesmo tempo estou impressionada. Era uma espécie de KGB literária, que ninguém lia, e agora, segundo o *Jornal da Tarde*, passei a ser uma das malditas de todos os tempos [risos]. Ficou uma situação terrível, porque eu não sei onde me situar” (HILST, 2013, p. 140).

¹² “A *Lori Lamby* foi aquele horror que todos saíram correndo. O *Contos d’escárnio* ficou mais pornô e mais engraçado, já com uma linguagem mais elaborada, que é para ver se o leitor se acostuma com a minha maneira de dizer, e a partir daí interessa-se pelos meus outros textos mais antigos” (HILST, 2013, p.144).

Para Hilda Hilst, o processo de criação da poesia deveria “surgir” instintivamente e, desse modo, ela parava o que estivesse fazendo para se dedicar à sua criação¹³. Em virtude disso, entendia e reconhecia que, para fazer poesia, era necessário uma série de estudos e leituras, mas isso era apenas uma referência de escrita, de tal forma que, para que o poema fosse “concebido”, deveria surgir “de dentro” e não apenas da vontade de se escrever. Talvez, por este motivo, mantivesse uma antipatia declarada pelo “engenheiro das palavras”: João Cabral de Melo Neto, poeta reconhecido pelo rigor e pela técnica na escrita. O fazer poético da escritora é mais parecido com a ideia de Octavio Paz, ao dizer que “o que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la” (1972, p. 52). Isso porque a técnica e o rigor necessitam da palavra para chegar ao leitor, mas sem carga emotiva, a probabilidade de “tocar” o leitor diminui. Os conceitos de Octávio Paz, em *Signos de rotação*, sobre a poesia moderna espanhola se aproximam muito da construção textual hilstiana, conforme defende Dias (2010, p.60).

Sua poesia passeia pelo modernismo e a autora é considerada uma das maiores poetisas¹⁴ do século XX, embora, como já dissemos, seja pouco conhecida e estudada. Acreditamos que isso se deve ao seu isolamento no campo, vivendo uma vida bucólica e com pouca participação nas gerações modernistas, diferente de seu pai, que chegou a participar do movimento, trocando cartas com Oswald e Mario de Andrade. Como já dissemos também, a influência de Hilda Hilst em escrever poesia se deu em detrimento ao pai. Primeiro porque, enquanto adolescente, admirava os versos do pai; e segundo porque “Apolônio teria lamentado o nascimento de uma filha mulher, deixando claro ver aí um azar” (DESTRI E DINIZ, 2010, p. 50). Deste modo, a escritora teria dito que queria provar ao pai que ela era “deslumbrante”:

Minha mãe me contou que, quando eu nasci, ao saber que eu era uma menina, ele disse: “Que azar!”. Eles, na verdade, se separaram porque minha mãe estava grávida. Ele não queria isso. Queria uma amante. Aí, minha mãe engravidou. Quando ele soube que eu era uma menina, falou daquele jeito. Uma palavra que me impressionou demais: azar. Aí eu quis mostrar que eu era deslumbrante (HILST, 2013, p. 215).

Diante de suas concepções do “ser poeta”, Hilda Hilst afirmava que a pior coisa para um escritor é ter que explicar um poema. Para ela, os poemas não precisam de explicação, são

¹³ “[...] não sou uma pessoa que senta e diz: eu agora vou escrever um texto...entende? Que me preparo, e pego os papéis, nada, então, eu sento e começo a tentar uma ligação com qualquer coisa que eu não sei denominar, entende? Mas [é] uma coisa invisível para mim, que eu não vi, não toquei, não sei o que é, e, de repente, começa a vir, a aparecer”(HILST, 2013, p. 77).

¹⁴ Não usaremos a palavra poetisa porque a própria escritora preferia o termo poeta para ser mencionada.

para serem apreciados, para fazer sentir: “Hilda não se cansava de afirmar, porém, que a poesia chegava-lhe do alto e que ela se considerava apenas uma intérprete disso, o que a impossibilitava de explicá-la” (DIAS, 2010, p. 60). Seus pontos de vista são bastante peculiares, “a autora toda a vida se afirmou como poeta. Alegava que o termo poetisa referia-se a moças prendadas que escreviam versos para ocupar o tempo” (DIAS, 2010, p.31). O seu “fazer poético” era visto como igualmente masculino. Demonstrava preconceito com a escrita das mulheres, pois acreditava que elas não detinham um cunho racionalista, complexo e cerebral como o seu. As poetisas, para ela, construía uma literatura frágil e superficial, recheada de sentimentalismos, no entanto, tinha admiração por Cecília Meireles, Edith Stein e pela amiga Lygia Fagundes Telles. É por essas e outras declarações que a escritora foi alvo de muitas críticas, todavia “cabe lembrar que a crítica é tão inevitável quanto o ato de respirar” (ELIOT, 1989, p. 38).

Antes de qualquer compreensão que poderia ser atribuída à escrita dramaturgica de Hilda Hilst, é evidente que estamos em diálogo com uma poeta. Sua construção da linguagem nesses campos da literatura deriva do fazer poético da escritora. A poesia funciona como fonte de construção de gêneros literários da prosa e da dramaturgia, porque preenchem os campos de “deficiência” da autora ao se aventurar por outros gêneros literários. É sabido que, para Octavio Paz (1976), a poesia é considerada uma forma natural e histórica da expressão humana e, nesse sentido, verificamos esses conceitos também na produção hilstiana. A autora, como já afirmamos, produziu e viveu durante o período do regime da ditadura militar (1964-1985), referindo-se à representação do poder, do estado de exceção e a negação do ser humano e a crença em Deus, fortemente representativa em suas obras. A poesia vem como uma ideia de *mimèsis* (capacidade criadora para os Gregos), pois cria imagens: “no campo da poesia, a imagem diz o indizível, nomeia o inominável e que só a imagem é capaz de dizer o que, naturalmente, a linguagem parecia incapaz” (DIAS, 2010, p. 67). Então, a poesia cria uma forma de representar o mundo, conceito também explorado por Octávio Paz em *A imagem*, bem como se estabelece na história cultural e social de um país, já afirmado anteriormente com o pensamento de Paz.

É diante da poesia que o pensamento criativo da autora se constrói e reverbera em outros campos de atuação de sua produção literária: dramaturgia, crônica e outros gêneros narrativos. A autora é “comparada a Guimarães Rosa pela invenção linguística” (DIAS, 2010,

p.30)¹⁵. Outro autor que detém essa marca é Carlos Drummond de Andrade, o “criador de palavras”, que inclusive dedicou um poema¹⁶ a Hilda Hilst:

Foi no último dia de 1952. Carlos Drummond de Andrade escreve a Hilda Hilst, e, junto da carta, anexa um poema dedicado à escritora. Drummond tinha 50 anos. Hilda tinha 22. No mês passado, quatro décadas depois, a escritora reencontra a carta entre seus guardados - e reencontrou o poema (LEITE NETO, 1991L, p.1).

O poema confirma o carinho que Drummond possuía por Hilda Hilst. Também não é para menos, Hilst é leitora assídua de grandes nomes da literatura que influenciaram sua escrita, como T. S. Eliot, Charles Baudelaire, Jorge de Lima, Luiz Vaz de Camões, Fernando Pessoa, James Joyce, Franz Kafka, Federico Garcia Lorca, Eugène Ionesco, Samuel Beckett entre outros.

Se pensarmos em uma diferenciação técnica simplificada para os gêneros literários: lírico, épico e dramático; veremos: poesia, narrativas e dramaturgia, domínios em que a autora percorreu durante sua carreira na ânsia de achar o “seu eu”, as explicações do mundo, da morte e a relação com Deus, muito presente em sua obra completa.

O ritmo é uma característica presente na poesia, que configura a escrita poética e a diferencia dos outros gêneros, esse ritmo na ficção de Hilda Hilst é muito recorrente, marca claramente a influência poética da autora e fomenta um hibridismo ficcional. Dentro da escrita de ficção da poeta, percebemos uma exploração dos versos livres, comuns entre os modernistas e, conforme afirma Dias (2010, p. 62), “as frases de Hilst se assemelham a um poema construído por fluxos e refluxos rítmicos de palavras”, que muitas vezes dispensa vírgulas e pontos. Eventualmente, as marcas poéticas registradas nos textos de ficção de Hilda Hilst recebem influências de suas leituras, cada vez mais percebidas pelo leitor que está atento e possui tais referências.

¹⁵ “Coelho cita que para o crítico Léo Gilson Ribeiro, ‘não é exagero nem ousadia afirmar, e provar que, depois que Guimarães Rosa morreu, a mais extrema, a mais audaz, a mais decisiva explosão literária da prosa no Brasil se deu com Hilda Hilst’” (COELHO, 2013, p.111).

¹⁶ Abro a folha da manhã/ Por entre espécies grã-finas/ Emerge de musselinas/ Hilda, estrela Aldebarã. / Tanto vestido enfeitado/ Cobre e recobre de vez/ Sua preclara nudez/ Me sento muito perturbado./ Hilda girando boates/ Hilda fazendo chacrinha/ Hilda dos outros, não minha/ Coração que tanto bates./ Mas chega o Natal/ e chama a ordem Hilda./ Não vez que nesses teus giroflês/ Esqueces quem tanto te ama?/ Então Hilda, que é sab(ilda)/ Manda sua arma secreta:/ um beijo em morse ao poeta./ Mas não me tapeias, Hilda./ Esclareçamos o assunto./ Nada de beijo postal/ No Distrito Federal/ o beijo é na boca e junto. Disponível no link: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_06abr1991.htm. Acesso em 21 de janeiro de 2017.

Também na dramaturgia é possível perceber aspectos poéticos da autora. A peça *As aves da noite* (1968), por exemplo, conta a história de prisioneiros em uma cela em Auschwitz, e traz um personagem histórico, o Padre Maximiliano Kolbe. A própria Hilda Hilst reconhece o valor poético desse texto: “Se os meus personagens parecem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE” (2008, p.235 – grifo da autora). Na construção das personagens da peça, existe um poeta, que sempre declama versos para conseguir sobreviver àquela realidade. Aqui é possível perceber a ideia de transcender as palavras. Para Hilst, a poesia é um meio de suportar as dores e lamentos do mundo. Porventura, os textos de Hilda Hilst, de forma geral, possuem uma carga poética muito forte, até mesmo na literatura considerada obscena.

Podemos dizer, então, que Hilda Hilst escreve poesia nos três gêneros da literatura e “todo poema, qualquer que seja sua índole – lírica, épica ou dramática – manifesta um modo peculiar de ser histórico” (PAZ, 1972, p. 59). Assim, além de representar a sua carreira como escritora, dramaturga, poeta, cronista, Hilst consegue marcar o seu modo de ser histórico dentro da literatura, da sociedade, das representações de mundo. Compondo a poesia como raiz de todo o seu trabalho literário. Embora nosso foco não seja comprovar a carga poética com que a autora escreve, é importante saber de onde vem a base que sustenta a sua obra. Não quisemos trazer aqui a cronologia citada na introdução deste trabalho, e sim, mostrar, a partir da voz da própria autora, um pouco mais da “personagem” Hilda Hilst. A grande marca de Hilst é, sem dúvida, a poesia que está impregnada em sua obra, poética ou não.

1.2. ¹⁷Literatura e dramaturgia: representações

Os textos teatrais de Hilda Hilst são permeados por muitas metáforas e tipos sociais, com signos e significados que podem ser representados de formas diferentes no palco, colocados em cena para criar a convenção entre o que está escrito (a ideia que representa para o leitor) e a forma (como é passada ao leitor) que imagina a cena:

Uma série de termos coloca, sem nunca resolvê-lo inteiramente, o problema da relação entre o texto e a realidade, ou entre o texto e o mundo: mimêsis, evidentemente, termo aristotélico traduzido por ‘imitação’ ou ‘representação’ (a escolha de um ou outro é uma opção teórica),

¹⁷ É evidente que a Dramaturgia é Literatura, porém o que apresentamos aqui é a particularidade da literatura dramática em relação ao conceito mais amplo de Literatura.

‘verossimilhança’, ‘ficção’, ‘ilusão’, ou mesmo ‘mentira’, e, é claro, ‘realismo’, ‘referente’ ou ‘referência’, ‘descrição’ (COMPAGNON, 2003, p.98)

Nos textos literários de Hilda Hilst, encontramos a “imitação” da vida, porque o teatro também faz uso das representações em suas obras desde seus primórdios:

Desde as origens do teatro ocidental tais como as conhecemos, acostumamos a considerar que esse teatro era o lugar em que os homens fingiam ser outros homens, mostrando a um público qualquer, através de gestos e palavras, a recriação de ações também humanas, para seu prazer, emoção e conhecimento (PALOTTINI, 2008, p.491).

Essa seria a *mimèsis* teatral ou a “convenção” teatral, ou seja, a forma como a cena acontece, que estabelece um pacto de “verdade” com o público. Por exemplo: um ator que não dispõe de uma porta para abrir no cenário, no entanto há no texto essa indicação, ele poderá fingir abrir a porta, e, através de suas ações físicas, poderá “convencer” a plateia de que ali existe uma porta, ou não. Sua representação é cênica e se transforma em “representação” quando “imita” aspectos vivenciados pela sociedade. Na literatura, esse pacto, *mimèsis*, é identificada pelos escritos que nos remetem a todas essas nomenclaturas: de imitação, de mentira, de ficção, dentre outros, embora cada uma tenha uma característica diferente.

Portanto, “A *mimèsis*, segundo Platão, dá a ilusão de que a narrativa é conduzida por outro que não o autor, como no teatro, onde o termo encontra, aliás, sua origem (*mimeisthi*)” (COMPAGNON, 2003, p.103). Essa relação entre literatura (texto – dramaturgia) e o teatro (ação de encenar) é claramente um bom ponto de partida no que se refere à execução deste projeto, porque “a poeta organiza o seu microcosmo universal, para que possamos ver, na sua cena, a imagem do mundo absurdo que nos tocou viver” (PALOTTINI, 2008, p. 501). Confirmando, mais uma vez, que a autora faz uso de seus escritos para refletir o mundo e suas representações. As ações humanas, vale lembrar, são representadas pela linguagem, corporal, visual, escrita e entre outros, e o teatro (escrito ou posto em ação) serve para esta concretude.

O teatro, na obra de Hilda Hilst, é sem dúvida um entre-olhar do período da ditadura militar e do caos que o mundo vivia, entre os períodos de guerras e o holocausto. O ano de 1968, “talvez o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro (MICHALSKI, 1985, p.33), foi marcado pela organização dos estudantes e sindicalistas que discordavam do novo governo. O AI-5, foi uma espécie de “arma” dos militares para controlar as manifestações, tanto que só foi decretado em dezembro daquele ano, já que a resistência dos opositores ainda se mantinha. Vale lembrar os pontos altos de 1968¹⁸ como o início da luta armada, a morte do

¹⁸ Ver mais em *1968: o ano que não terminou* (1988), de Zuenir Ventura.

estudante Edson Luís, a passeata dos 100 mil, as greves, os atentados de direita, a invasão ao congresso da UNE em Ibiúna, eventos que levaram os militares a “encurtar as rédeas” dos manifestantes, escancarando a ditadura militar.¹⁹ Depois do Ato Institucional 5, artistas, diretores, atores, entre outros, foram presos ou precisaram buscar o exílio, a exemplo de José Celso Martinez Correia (Zé Celso) e Augusto Boal:

O teatro feito durante o regime militar, apesar de ter tido menos público do que o cinema e a música popular, propiciava o encontro físico com a plateia, que muitas vezes comungava os valores críticos à ditadura. A classe teatral esteve entre os principais alvos da repressão, mesmo na fase inicial da ditadura, quando as liberdades individuais dos artistas estavam razoavelmente garantidas (TEATRO, 2016, p.1).

No encontro físico com a plateia, Hilda Hilst defendeu que a sua dramaturgia tinha o interesse de chegar ao outro²⁰, com isso, poderemos verificar em sua obra o leque de representações existentes em seus textos (políticas, sociais, religiosas), tais que podem também perpassar em algum momento por um teatro político ou de resistência, muito presente na Ditadura Militar pelas Cia. de Teatro Oficina (dirigido por Zé Celso) e pelo Teatro de Arena (com o espetáculo Opinião, de Boal).

O conceito de *mimèsis* ou *mímesis*²¹ é amplo e de difícil assimilação, embora pareça simples. No Brasil, a palavra “representação” (*mimèsis*) é muito utilizada em trabalhos acadêmicos que não elaboram ou desenvolvem o conceito em si, partindo apenas de uma subjetividade interpretativa do conceito. Ou seja, fala-se na *mimèsis* transformada, analisada, pautada na ilustração do receptor/espectador diante da obra e de sua representação no mundo, ou melhor, na sua forma particular de ver o mundo. Para Luiz Costa Lima (2003, p.77), estudioso no Brasil do conceito, “a *mímesis* é sempre vista como uma construção arriscada”.

A *mimèsis*, segundo a teorização grega, “supõe a concepção das relações entre linguagem e realidade, assim como supõe um conjunto específico de condições sociais” (LIMA, 2003, p.31). A relação com a língua surge com os filósofos na Grécia antiga,

¹⁹ “O Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, marcou o início do período mais duro da ditadura militar (1964-1985). Editado pelo então presidente Arthur da Costa e Silva, ele deu ao regime uma série de poderes para reprimir seus opositores: fechar o Congresso Nacional e outros legislativos (medida regulamentada pelo Ato Complementar nº 38), cassar mandatos eletivos, suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão, intervir em Estados e municípios, decretar confisco de bens por enriquecimento ilícito e suspender o direito de habeas corpus para crimes políticos” (FOLHA, 2018, p.1).

²⁰ O outro para Hilda Hilst vai além do sujeito subalterno definido por SPIVAK (2010), que consiste “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (p.12), mas parece abarcar o ser humano que não questiona as próprias ações do mundo, independente da classe social em que está inserido, ou de grau de conhecimento que detém sobre ele.

²¹ A grafia das palavras *mímesis* ou *mimèsis* é uma escolha de cada teórico, em que é respeitado o uso de acordo com a discussão do pensamento de cada um deles.

entretanto, antes disso, o teatro já fundava sua concepção de representação, o que veremos mais adiante. A partir disso, é que compreendemos como o termo *mimêsis* se dissolveu até os dias atuais. Luiz Costa Lima (2003) lembra que a filosofia clássica usou o termo *alétheia* (verdade) para fundar suas indagações do mundo, por volta dos séculos V e IV a.C., abandonando a força do mítico. Eventualmente, a verdade é pronunciada pela palavra através da língua, ela estaria ligada à memória, por onde todo o conhecimento se reproduz, guiada pela deusa *Mnemosýne*, “viga-mestra da indagação da verdade” (LIMA, 2003, p.32). Como também era a representação do não esquecimento, a memória, e só através dela poderia se questionar a palavra pronunciada. Por isso, nesse período, os poetas eram chamados de “mestres da verdade”, já que seus versos eram orientados pela memória com forte potência religiosa, na qual o verbo poético recebe *status* mágico-religioso. Por consequência, aquele que detém o poder da fala não está apenas no campo da memória e do esquecimento, como também é responsável pelas consequências da fala, sujeito ao engano (*apathe*) e à persuasão (*peithó*). Quer dizer que, quem tem o poder da fala, também controla o engano. Por isto, na organização social grega, a função de poeta correspondia à do rei-sacerdote e chefe dos guerreiros. Toda essa contextualização serve para nos mostrar que o:

(...) domínio do pensamento mítico corresponde exclusivamente ao uso da palavra, a possibilidade de acesso a documentos que reconstituíssem palpavelmente as condições materiais da sociedade se torna mínima ou viciada – viciada pois os documentos já partem do lugar cujo realce era afetado pelas novas condições. O que vale dizer, contamos de um lado com a palavra do mestre da verdade, o poeta do período arcaico, de outro com os testemunhos da história nascente no século V e, entre um e outro, com as peças e os tratados que se escrevem no período de passagem do domínio do mítico para o do pensamento racional (LIMA, 2003, p. 35).

Houve, assim, uma passagem do mítico para o filosófico/histórico no qual poucos registros são de fato analisáveis. Dos poucos documentos desses períodos, temos as peças teatrais chamadas tragédias gregas e alguns testemunhos levantados pelos historiadores. As tragédias gregas foram responsáveis por ligar a sociedade, unindo os homens comuns com grandes homens em função de uma representação, neste caso a teatral. Ésquilo é considerado o pai da tragédia grega, pelo número de peças escritas e por, segundo Aristóteles (2008), colocar mais atores em cena, antes disso, existia apenas o coro. Os tragediógrafos reuniram os Deuses, o Homem e o Estado em suas peças; daí a importância de se estudar as peças teatrais como construção histórica, em que é possível, por meio da representação social contida na dramaturgia, a verificação histórico-social de um tempo determinado, o da escrita, e como o mundo se representa através do texto teatral.

De tal forma que “a *mimesis* grega, supondo uma semelhança com o real considerado possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social” (LIMA, 2003, p.43). Os estudos históricos, por intermédio das peças teatrais, identificam o povo grego desse período e reconstroem seus aspectos sociais e culturais. Com o passar do tempo, o poeta vai se desvinculando do *status* de “mestre da verdade” e o filósofo assume tal posição. Hoje, temos “a substituição do filósofo pelo cientista”, como destaca Luiz Costa Lima (2003, p.49).

Em diálogo com Koller, Lima entende que a *mimesis* estava ligada à dança e à música, tendo como significado apresentação (*Darstellung*) e expressão (*Ausdruck*), e minimamente fazia relação com a ideia de imitação. Para os gregos, a predominância da *mimesis* era na música, eventualmente pelo fato dos poemas e peças teatrais do início do século serem cantados, assim como nos cultos a Dionísio. Entretanto, de acordo com a ideia que Lima trás de Koller, o conceito de *mimèsis* ganha uma vertente técnica, por se aplicar apenas nos campos da arte da dança e da música, uma vertente comum com o que conhecemos hoje, no sentido de que apresentar também é representar. Assim, Koller retira a condição pejorativa e estereotipada de imitação da *mimèsis*, um novo conceito intuitivo que é válido diante das relações aqui citadas.

Platão traz uma vertente diferente, baseada no mundo das ideias²², voltada para a razão e não para o afeto, em que o pensamento mimético assume um campo de ameaça social, altamente reflexivo, persuasivo, ainda que no sentido de cópia, seria voltado à metafísica do ser. A obra de Hilda Hilst se aproxima mais dos conceitos de Platão por abordar com maior ênfase questões voltadas ao campo das ideias, do ser, como podemos ver no recorte abaixo:

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas. (HILST, 2001, p.17)

O trecho retoma um pouco das questões existenciais em que Hilda Hilst trabalha, pelo fluxo de consciência a autora consegue transcender o pensamento, levando o paradoxo de uma “teófaga incestuosa à procura da luz numa cegueira silenciosa”. Um dos motivos que a leva a ser conhecida como uma autora de difícil compreensão pelos leitores comuns. Até em sua obra dita pornográfica isso acontece: “Diziam que eu era difícilíssima na literatura pornográfica” (HILST, 2013, p. 196).

²² Vale lembrar que a antologia platônica introduz a existência de dois mundos: o mundo sensível (dos fenômenos e dos sentidos) e o mundo inteligível (campo das ideias, da verdade).

Entendemos que o conceito de representação vem antes dos estudos defendidos por Aristóteles em a “*Poética*”, inegavelmente:

[...] de Platão ainda era cabível dizer-se que viveu dramaticamente o legado mítico-religioso da Grécia antiga. De Aristóteles, ao contrário, há de se falar de uma distância que lhe permite tratar deuses e mitos como mera matéria para os jogos teatrais (LIMA, 2003, p. 65).

Hoje, no campo dos estudos de poesia, teatro e estudos literários, além de outras artes, fala-se em como “representar”, “como fazer”, estabelecendo uma cartilha ocidental para estas áreas do conhecimento; senão, ao menos no Brasil. Sob o mesmo ponto de vista, podemos dizer que a *mimesis* não pode ser vista como imitação, já que ela é algo que está além desta relação. A representação cria imagens, estas imagens podem ou não ser absorvidas pelos leitores/espectadores porque deriva de uma série de construção de pensamento, e conhecimento de mundo, mesmo assim, ela não consegue representar o campo das ideias de Platão. Logo, *mimesis* não é imitação; nem mesmo no campo poético, pois este “não se confunde com o texto escrito em versos, o poético é *mimesis* e *mimesis* é ‘imitação’ da ação humana” (LIMA, 2003, p.68). Tratando-se de uma “imitação” da ação humana, não pode ser imitada no campo escrito, não pode ser reproduzida fisicamente, pode ser descrita, porém não imitada. E ainda que, dentro do pensamento grego, fosse “imitação”, é justamente o que permite a representação a execução de sua função no campo das ideias: a metafísica.

Para Compagnon (2003), a natureza da *mimèsis* foi desnaturalizada, perdendo o sentido original dado por Aristóteles. Essa ideia surge do ponto de vista de Platão, que a entendia como uma cópia da original e afastava a verdade do leitor, dando uma ideia de que a narrativa acontece por outro que não o próprio autor, usando discurso direto (imitativo) e misto, que dá palavras aos personagens (misturando os discursos). Assim, Compagnon nos convida a reler a *Poética* e rever o conceito que, segundo ele, foi mal entendido pelas relações entre realidade e literatura porque estavam buscando a mesma ideia de *mimèsis* empregada pela pintura.

Para Compagnon e Lima, a *mimèsis* está relacionada à ação humana, este é o mesmo ponto de vista da encenação teatral: o ator no palco reproduz ações humanas, logo representa o homem e seu mundo. O que é importante são os fatos que constituem a história, ou melhor dizendo, “sua *poièsis*, isto é, a síntese que organiza os fatos em história e ficção” (COMPAGNON, 2003, p.104). Equivalendo a poética a uma narratologia capaz de criar a ilusão referencial, a língua é capaz de copiar o real (a voz poética representa uma convenção da realidade), já o conceito de *mimèsis* pressupõe uma ação e não a cópia em si. Porém, como

ela é representada (observada), não seria responsável pela cópia do real e sim pela sua própria forma referencial de representar o real em ações.

Através deste breve histórico da origem, percebemos que a *mimesis* é um:

Conceito extremamente fugidio e deturpado desde sua tradução latina por *imitatio* e sua identificação como correspondência a um modelo, o exame da história grega nos mostra, de início, uma situação onde não era possível teorizar-se sobre ele: o momento em que a palavra do “poeta”, enquanto um dos mestres da verdade, fundava a realidade e tinha o caráter de palavra *indiscutível*. Pois a teorização da *mimesis* só é passível de realizar-se quando a própria relação entre a palavra declaradora e a realidade declarada é questionada (LIMA, 2003, p.78 – grifo do autor).

Só é possível pensar a representação se a palavra e a realidade forem questionadas. Entendemos, assim, a grande dificuldade em teorizar a *mimèsis*, em elaborar conceitos que preencham as lacunas observadas pelos autores que utilizam o termo “representação”, no entanto, não discutem o conceito em si. Essa discussão foi importante para explorarmos as demais visões teóricas e compreender que o teatro/dramaturgia está muito mais ligado à literatura do que aparentemente podemos notar.

1.3 A representação literária e seus dilemas

A ideia de *mimèsis* (imitação ou representação), cunhada por Aristóteles em *Poética*, faz uma relação entre a realidade e a literatura, em que seria possível representá-la pela escrita, porém, essa discussão é questionada pela teoria literária, que acreditava que a literatura falava da própria literatura e que a representação é uma “ilusão que impede a compreensão da literatura como tal” (COMPAGNON, 2003, p.97). Por outro lado, Compagnon não separa a literatura dela mesma, do autor, do leitor e do mundo; tudo está relacionado. Para ele, existe um dialogismo e uma intertextualidade quando se escreve literatura, indubitavelmente referente à própria literatura. Mas também existe um contrato que liga o autor e o leitor, que chamamos de “suspensão da incredulidade”, ou seja, existe uma relação de crença pautada na ideia do real, da representação, porque “a leitura não é somente uma operação abstrata de intelectção: ela é uso do corpo, inscrição em um espaço, relação consigo ou com o outro” (CHARTIER, 2002, p. 70).

Desta forma, a literatura pode se tornar “real” quando interpretada e aceita pelo leitor. Essa relação de realidade se dá através do texto e “constrói-se segundo modelos discursivos e delimitações intelectuais próprios de cada situação de escrita” (CHARTIER, 2002, p. 63). O leitor faz uso do texto produzido pelo escritor e determina como sua leitura será associada à

realidade do mundo, contudo, a representação do mundo não é uma exclusividade do leitor, também se dá pela construção escrita do texto. Em contrapartida, o autor não controla o texto porque o leitor poderá interpretá-lo a partir de sua subjetividade, ou até mesmo o editor poderá dar uma representação diferente do autor, seja pela forma como irá imprimir o texto no livro, seja pela reorganização fotográfica e visual.

Embora já tenhamos visto, é importante lembrar que o termo *mimèsis* deriva do teatro, e que Aristóteles fazia referência à atuação teatral, da encenação, capaz de criar convenções com o real e nos fazer tomar como verdadeira tal ação durante o espetáculo teatral. A literatura apropria o termo com a mesma ideia, no entanto ao invés de falarmos de atuação ou espetáculo, falamos de literatura e como ela é diálogo representativo do mundo. Por isso, Platão acreditava que a *mimèsis* era *subversiva* e poria em perigo a união social. Em contrapartida, para Barthes, segundo Compagnon (2003), ela é *repressiva*, e estabelece o laço social. Para Lima, pensando na modernidade, somos culturalmente influenciados pela *mimèsis* no sentido do imitativo, uma vez que somos um país periférico imitador de uma economia e cultura colonizadora, “nossa *mímesis* então se torna imitação da imitação, que nos leva a compor ou a valorizar nossos produtos culturais em função de sua conformidade com o padrão metropolitano” (LIMA, 2003, p.25). O mundo e a *mimèsis* se relacionam, não é apenas uma ideia de imitação a qual nós, latinos, traduzimos o termo, porque “ser capaz de *mímesis* é transcender a passividade que nos assemelha a nossos contemporâneos e, da matéria da contemporaneidade, extrair um modo de ser, uma forma, que nos acompanharia além da destruição da matéria” (LIMA, 2003, p. 26). Ou seja, a *mimèsis*, em termos de modernidade²³, é um ato de continuidade e modificação capaz de rever o mundo. Não é imitação, todavia é “re-apresentação” do mundo, uma representação que não imita, por outro lado mostra, estabelece relação; não carrega o sentido pejorativo da imitação vista como cópia, como também revê o mundo de maneira singular, mostrando um real não real, como emprega Compagnon. Para Lima:

A *mímesis* agora não se metamorfoseia senão para dizer de um desacerto entre o mundo e a visão comunicativa do poeta. Ao passo que a vertente crítica sempre acompanhara as realizações criadoras da *mímesis*, agora aquela vertente é a própria diretora da concepção da obra (LIMA, 2003, p.27)

A voz do poeta e o mundo são relacionados, entretanto, não constroem uma imitação do real e sim uma representação, a qual a crítica estabelece uma vertente na análise da obra,

²³ Termo entendido aqui como o que é atual, recente, “moderno”. Nas palavras de Zygmunt Bauman: “De fato, a modernidade é, talvez mais que qualquer outra coisa, a *história do tempo*: a modernidade é o tempo em que o tempo tem uma história” (2001, p.129 – grifo do autor).

ditando relação ou não com o mundo. Sem esquecer, é claro, da pluralidade cultural a qual está inserida, uma vez que as noções culturais influenciam na crítica da obra poética, visto que “os sistemas de representação funcionam como uma linguagem semiológica” (LIMA, 2003, p.91).

Compagnon recupera as ideias dos linguistas Saussure e Peirce; ambos acreditavam que o referente só é possível na linguagem e cada signo e significado dependerá da interpretação para ser codificado, representado, entendido; porque “o mundo sempre é já interpretado, pois a relação linguística primária ocorreu entre representações, não entre a palavra e a coisa, nem entre texto e mundo” (COMPAGNON, 2003, p.99). Para falarmos em função referencial, precisamos resgatar os conceitos de Jakobson, que definiu a comunicação em seis elementos: emissor, mensagem, destinatário, contexto, código e contato. De tal modo, observamos que a *função referencial* da literatura é pautada na *função poética*, em que a mensagem advinda do real representaria o mundo com uma vertente da própria literatura, porém não deixaria de representar o mundo.

Em diálogo com Lèvi- Strauss, Compagnon, guiado pela análise do mito, faz entender que a narração é vista pela estrutura do discurso e os textos seriam derivação semântica, portanto, “à *mimèsis*, à representação do real, e, sobretudo à descrição” (COMPAGNON, 2003, p.101). Quando narramos, representamos o real de alguma maneira, até mesmo pela própria forma estrutural da narrativa, que sem a concepção de real não seria possível. Pelo viés da linguagem, Barthes defende que o autor é irônico ao definir que “tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem: isso parece evidente” (COMPAGNON, 2003, p.101). Porém, diante de tantos olhares sobre a literatura e a realidade, fica difícil separar um e outro, caímos em um “entre” que estabelece a relação e não a separação.

Assim como vimos no início deste trabalho, a linguagem, a palavra, é o elo para representação, logo, temos que considerar os apontamentos de Compagnon relevantes para esta discussão. Observamos que, no início, o poeta era o mestre da verdade por ser detentor da memória e da palavra; assim “pronunciada, a palavra não só resgata o esquecimento, no entanto provoca outro: o esquecimento das dores e das trevas” (LIMA, 2003, p.33). Se entendermos que a palavra só existe através da linguagem, e a linguagem é responsável pela relação entre a literatura e o real, compreendemos que isso só é possível pela memória. Entretanto, como lembra Seligmann-Silva (2003, p.61) “defender como Nietzsche o tempo certo para se esquecer e o tempo certo para se lembrar pode levar à ideia inocente de que podemos controlar nossa memória”. Portanto, para compreender a representação, é necessário

estabelecer todos os sentidos que a compõem, vistos até aqui: linguagem, memória, palavra, imagem, todavia, ainda não podemos defini-la simplesmente assim.

A este ponto entendemos que a *mimèsis* é entendida como natural, no entanto, para Compagnon, e para Lima também, ela tem uma relação cultural. Essas convenções foram associadas pela construção do processo de representação, evidenciando seu teor cultural e não apenas natural, pois se assim o fosse, não poderíamos estabelecer tais relações. Ou seja, não existe a possibilidade de representar o real sem levar em consideração as relações culturais que compõem a realidade.

Segundo Compagnon (2003), Auerbach defendia a tese de que a *mimèsis* tinha como objetivo a representação da realidade e no período de transformação da teoria literária com relação à *mimèsis*, a ideia “era relatar de maneira cada vez mais autêntica a verdadeira experiência dos indivíduos, divisões e conflitos opondo o indivíduo à experiência comum” (COMPAGNON, 2003, p.107). A recusa contra a relação entre literatura e realidade ou apenas adesão de convenção entre elas é tomar uma posição antiburguesa, ideológica e anticapitalista. Há também um embate entre os conceitos de *mimèsis* e a teoria da literatura, em relação ao realismo, segundo Compagnon, visto não só como natural, contudo como conjunto de convenções textuais, padronizado e estilizado dentro da literatura, percebido de outra forma pela *mimèsis*, o que levou ambos a serem consideradas as “ovelhas negras²⁴” da teoria literária.

Cogitar o realismo como reflexo da realidade, descartando as possibilidades representacionais que se estabelecem entre as convenções sociais, ideológicas, culturais dentre outras, não nos parece uma forma correta de refletir a *mimèsis* dentro da literatura, porque estaríamos separando as relações e não potencializando as ações textuais e interpretativas que fortalecem a *mimèsis*:

A relação da representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma imposição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.75 – itálico nosso).

Percebemos que a noção do real só se estabelece pela imaginação e é através dela que falamos de literatura, caso contrário, estaríamos em outro campo do conhecimento. Sendo assim, o reflexo do real não é apenas pautado no natural, como também internalizado no

²⁴ Termo usado por Compagnon.

imaginativo para a construção e convenção da realidade; não imitativo e sim representado pela *mimèsis*.

A Literatura não é capaz de copiar o real e sim de representá-lo através da linguagem, que é formada por signos e significados, estes referenciam o real. Eventualmente, como a literatura nos faz pensar que copia o real? Compagnon (2003) nos leva a pensar que Barthes acredita que o que chamamos de real é um código representacional, ou seja, o real seria o signo, a representação seu significado, o que atribuímos a ela seria a ilusão referencial, algo que nos referencia o real, contudo, sabemos não se tratar do real, de tal forma que, pautados pelo pacto (contrato) referencial, tomamos como verdade (realidade). Portanto, a linguagem remete ao simbólico, que leva à representação e:

Como consequência prática, para não confundirmos o poético com o zoológico da linguagem, temos que ver a sua prática como a condensação de uma atividade, a atividade da representação, sem a qual o indivíduo não se reconhece em comunidade nenhuma (LIMA, 2003, p.89).

A ilusão referencial nada mais é que um “efeito de real” como afirma Barthes, em que “a finalidade da *mimèsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real” (COMPAGNON, 2003, p.110). Também, a intertextualidade tem o papel de substituir a referência e abrir o texto para o mundo, criando um dialogismo entre os enunciados que seriam “textos sociais”, atribuindo mais uma vez o sentido amplo da representação, de forma social, cultural e estrutural. Com essa ideia de intertextualidade e ilusão referencial é que “o leitor acredita que o texto se refere ao mundo, enquanto que os textos literários não falam nunca senão de estados de coisas que lhes são exteriores” (COMPAGNON, 2003, p.113). Logo, o real é referenciado por dos textos, no entanto, não é o real:

O real assume assim um novo sentido: aquilo que é real, efetivamente, não é (ou não é apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade da sua produção e na intencionalidade de sua escrita (CHARTIER, 2002, p.63).

Essa relação de realidade se dá pela racionalização do leitor, que é possível graças à *mimèsis*²⁵. Compagnon faz uma interlocução entre valor, representação e código como termos ambíguos, porque, para ele, “todos os códigos são convenções, os discursos não são nem mais nem menos adequados, no entanto todos igualmente arbitrários” (COMPAGNON, 2003, p.124). Assim, não haveria um fundamento lógico e coerente entre os discursos: “a

²⁵ Não é nosso objetivo aprofundar o assunto da intertextualidade já que este termo está ultrapassado pela transtextualidade, e tantos outros conceitos que envolvem o termo proposto por Julia Kristeva, abrindo caminhos ainda mais complexos para a representação.

linguagem, recortando arbitrariamente, ao mesmo tempo, o significante e significado, constitui uma visão de mundo, isto é, um recorte do qual somos irremediavelmente prisioneiros” (COMPAGNON, 2003, p.124). Logo, ao falar, reproduzimos o real mesmo que em outra língua, são os signos e significados, as representações de mundo que fazem com que a comunicação aconteça inerente.

Somente com a representação no âmbito da literatura é que se pode ampliar o sentido de mundo e não cair em contextos e teorias binárias que dizem que é isto ou aquilo, quando pode ser os dois campos, a literatura fala do mundo e também fala da literatura, a linguagem cotidiana e a linguagem poética não são campos fechados com funções definidas para falar de um ou outro, porque, no “final das contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem” (COMPAGNON, 2003, p.127), assim como o mundo: realista ou não.

A abordagem analítica adotada na presente pesquisa entende a representação como geradora de conhecimento que faz com que o homem perceba a si próprio e ao mundo que o cerca. Mais do que conhecimento, a literatura pode ser vista por Frye, segundo Compagnon (2003), como reconhecimento. O mundo é reconhecido dentro da literatura, tendo seu efeito externo (fora da ficção), que atribui sentido às ações humanas, perpassando então entre início e fim e estabelecendo ligação com as intrigas (*muthos*) e a interpretação (*dianoia*), tanto da literatura, quanto do mundo. Esse pensamento acompanha os conceitos de Paul Ricoeur “na aliança da *mimèsis* com mundo, e na sua inscrição no tempo” (COMPAGNON, 2003, p.129), porque ela é capaz de seguir o contingente interpretativo com começo, meio e fim, estabelecendo não só uma representação das ações como simples cópia, mas uma recriação das ações, na qual é possível estruturar literariedade na obra literária. Dessa maneira Compagnon (2003) afirma que a *mimèsis* está relacionada a toda forma de narrativa como identificação do mundo, indo além das ideias de Barthes e Suassure de que são empregados apenas significados, transfigurando a intertextualidade pela criação de um novo texto, todavia “configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, *práxis* dinâmica que, ao invés de limitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento” (COMPAGNON, 2003, p.131). Para Compagnon, o reconhecimento na ficção tem o mesmo valor de uma pegada, uma assinatura, um indício ou qualquer outro signo atribuído como reconhecimento do real. Desta maneira, a *mimèsis* não pode mais ser vista como cópia do mundo porque ganha sua consciência de mundo.

Esta ligação com o mundo envolve as camadas sociais e “a sociedade respira e transpira representações” (LIMA, 2003, p.89). Também para Chartier, a representação está

ligada aos processos sociais e estes à construção histórica. Pelas representações coletivas é que se “constroem o próprio mundo social” (CHARTIER, 2002, p. 72). Por esta ótica, o mundo só pode existir se for representado. Essa convenção de representatividade de mundo é posta pela ideia de imagem. Para que algo seja representado, é criada uma imagem, é dado um signo e um significado para que “isto ou aquilo” nos remeta a alguma coisa.

Veremos nas peças analisadas de Hilda Hilst que ela trabalha com personagens alegóricos, ou seja, compõe tipos sociais que representam um coletivo. Na descrição das personagens em suas peças é possível perceber isso:

Padre Maximilian: 47 anos.

Poeta: 17 anos, aspecto extremamente frágil.

Carcereiro (também um dos prisioneiros judeus): 40 anos, aspecto vigoroso.

Estudante: 20 anos.

Joalheiro: 50 anos, aspecto frágil.

Mulher: 30 anos, forte.

SS

Hans: ajudante do SS (HILST, 2008, p.239 – grifo nosso).

Os tipos se apresentam pela qualidade que ela dá aos personagens, primeiro porque não possuem nomes e sim posições sociais através da profissão e segundo pelo estereótipo das descrições: todo poeta é frágil, assim como os joalheiros; em contrapartida, todo carcereiro é vigoroso, para dar conta dos presos. Este recurso é muito utilizado não só na literatura como nos textos teatrais escritos durante o período da ditadura militar da América Latina; peças como *Dicir si*, de Griselda Gambarro e *Milagro en el mercado viejo*, de Osvaldo Dragun, dramaturgos que utilizam desse recurso para falar da ditadura argentina.

É importante salientar que as imagens de representação também estão sujeitas à aceitação, ou a submissões como bem explica Chartier:

A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade. Que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma imposição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta (CHARTIER, 2002, p. 75).

Assim, a representação coletiva ganha um *status* e uma força. Se pensarmos em instituições como a igreja, o estado, ou mesmo grupos pequenos como sindicatos e representações estudantis²⁶, entendemos melhor a relação imagem *versus* respeito e submissão.

²⁶ É importante ressaltar que essas instituições aparecem no teatro de Hilda Hilst, como já dito na introdução deste trabalho.

Ao falarmos de representação, de linguagem, de imaginação, de literatura, não podemos deixar de lado os livros, que é a relação de tudo o que proferimos até aqui. Para Compagnon, o crítico literário pode ser comparado ao escritor: ambos estão no mesmo patamar; o crítico seria, pois, um escritor, o escritor fala do mundo através das palavras, o crítico fala do livro com as palavras, e a literatura está no entre-lugar entre livro e mundo. Então, a representação do mundo está presente entre um e outro, não há dissociação entre uma coisa e outra, ambas estão interligadas. O mundo fala do livro e o livro fala do mundo, o escritor e o crítico estão no mesmo patamar diante do livro e do mundo, ambos contribuem para o mundo, podendo até mudá-los com sua escrita, mesmo que seja apenas o estado de espírito do leitor.

Assim como os princípios de Compagnon, também Chartier explora o mundo dos livros como representação, não só de mundo, contudo de um sistema histórico cultural que representa identidades sociais coletivas. Para Chartier, o historiador não é diferente de um escritor. Ambos trabalham com a representação, embora a história julgue trabalhar com a “verdade”, a literatura também representa a sociedade, os tempos, as relações sociais e comerciais. Sabe-se, por exemplo, que muito do que os historiadores conhecem hoje sobre a Grécia partiu de textos teatrais produzidos no período; um dos poucos documentos escritos que se tem são as tragédias gregas escritas antes de Cristo. Então, a história estaria ligada à literatura pelo gênero narrativo, assim como os romances, a história narra acontecimentos, o romance narra acontecimentos e influi uma linguagem lírica. Logo:

[...] com efeito, toda história, mesmo a menos narrativa, mesmo a mais estrutural, é sempre construída a partir das fórmulas que governam a produção das narrativas. As entidades que os historiadores manipulam (sociedade, classes, mentalidades, etc) são “quase personagens”, dotados implicitamente das propriedades que são aquelas dos heróis singulares e dos indivíduos comuns que compõem as coletividades designadas por estas categorias abstratas (CHARTIER, 2002, p.86).

Como sentido amplo, consideramos que a história é um bom exemplo de representação, assim como a literatura e ambas têm um fazer representativo similar, embora a história seja uma ciência que dispõe da ideologia de verdade. O fazer literário também se põe como verdade quando aderido pelo leitor, todavia, diferente da história, consegue representar e gerar a verdade sem que esta seja. É por este motivo que o livro representa o mundo, pela sua capacidade plural de ressignificar, fazer crer.

Como não perceber a *mimèsis* e sua influência também na sociedade? Estamos muito mais propensos às representações do que imaginamos. Além da literatura, estabelecemos relações sociais e históricas de representação. Essas relações ficam claras na própria

subdivisão das organizações sociais, a *mimèsis* é o que nos identifica enquanto grupos de seres. Acreditamos que todos, em algum momento, usaram a frase: “tal grupo/pessoa me representa”, ou seja, estamos tratando de uma identificação: seja ela de valores, objetivos ou interesses particulares. Ao nos identificarmos como representados por algo, nos classificamos, estabelecemos uma rede simbólica e “a ela chamamos representação, o singular impondo-se apenas como recurso didático, pois na verdade, em uma sociedade complexa há inúmeros sistemas de representação” (LIMA, 2003, p.87).

1.4 O teatro e a representação: peculiaridades

O teatro se aproxima muito das ideias de representação vistas na literatura, contudo por um sentido mais prático, estabelece uma *mimèsis* pautada nas ações humanas, berço onde se dá o fazer teatral:

De fato, diz Aristóteles (e por onde melhor poderíamos começar?) que tragédia é imitação de ação – todos os demais elementos da definição clássica estão sendo agora propositadamente esquecidos. Trata-se é claro, de ações humanas e isto vale, a partir dessas palavras (e aplicando retroativamente digamos), para todo o teatro, e não apenas para a tragédia (PALLOTTINI, 1988, p.6).

Assim como a literatura, a arte teatral também é fundamentada pela *Poética* de Aristóteles, seja para compor sua dramaturgia, ou para fazê-la em si, por isso “a arte não está em *o que*, mas em *como* fazer” (BURNIER, 2009, p.169). Quando dizemos que a arte está em “como fazer”, automaticamente nos colocamos a pensar em ações que no teatro são físicas, diferentes das descrições literárias que ficam mais no campo das ideias, do conhecimento intelectual. No que diz respeito ao campo da dramaturgia, que é a literatura do texto teatral, pensamos em uma ação, só que dramática e “a ação dramática é que provém de uma vontade humana, com intenção e buscando cumprir essa intenção” (PALLOTTINI, 1988, p.7).

A *mimèsis* pode ser traduzida como representação (ação humana) ou imitação (cópia da ação humana). De Aristóteles recebemos a palavra imitação. Ele afirmou:

Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas (ARISTÓTELES, 2008, p. 38).

Portanto, existe uma relação entre as artes, sejam elas da escrita, da pintura, do teatro, dentre outras. E é por intermédio das relações que artes acontecem. No teatro, a representação de mundo se estabelece pela interdisciplinaridade das artes: existe a reunião de vários

elementos que compõem a cena: o texto, as artes visuais, a música, para não citar todos. E para o filósofo, a representação/imitação perpassa por vários campos para ser codificada, entendida. Ele chega a defender que “os dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam não só caracteres mas também emoções e acções” (ARISTÓTELES, 2008, p.38). Assim, estabelece que *mimèsis* é ação humana, porém que a ação humana não está ligada apenas aos movimentos, como também, às emoções.

Ao citar a poesia, o filósofo destaca que a imitação é natural do ser humano “desde a infância e nisso diferem dos outros animais, pois, o homem é o que tem mais capacidade de imitar” (ARISTÓTELES, 2008, p.43). O homem aprendeu a imitar o mundo e fazemos isso até hoje, as relações culturais e sociais, como já vimos por teóricos da literatura, se estabelecem pela representação, pela imitação. Nascemos em determinado país e aprendemos sua linguagem, seu modo de vida através da imitação (reprodução), confirmando que “é pela imitação que adquire os primeiros conhecimentos” (ARISTÓTELES, 2008, p.43). Além disso, segundo Aristóteles, o homem sente prazer em imitar. Isso porque, ao imitar, ele se identifica e identifica as coisas que o cerca, compreende o mundo. Claramente esse pensamento casa com os conceitos de Chartier e Lima, quando pensamos que são as representações coletivas que geram as identidades sociais.

Consequentemente, temos uma relação com imitação enquanto ação humana. Contudo, para ele, assim como Pallottini e Chartier, o texto (o enredo) também pode ser “a imitação da acção” (ARISTÓTELES, 2008, p.48). Desta maneira, “a tragédia não é imitação dos homens mas das acções e vida” (ARISTÓTELES, 2008, p.49). Vemos aqui um vínculo com o conceito de *mimèsis* em relação ao mundo. Se a tragédia é texto, e o enredo pode produzir a imitação da ação, e a tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações (enquanto texto) e da vida, temos uma representação (imitação) de mundo: seja ela escrita ou dramatizada. A afirmação de que as peças teatrais são a representação dos hábitos, crenças e organização do povo grego se justifica, uma vez que a tragédia representa/imita a vida. De certa forma, a relação com a história também é percebida por Aristóteles, que combina muito bem com as explicações de Chartier porque “o historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso” (ARISTÓTELES, 2008, p.54). E afirma que se a obra de Heródoto fosse escrita em verso, não perderia seu carácter histórico, assim também como outras diversas epopeias que constituem esse valor.

Ao falar do enredo, ele adverte que:

Portanto, assim como nas outras artes imitativas a um só objecto corresponde uma só imitação, também o enredo, como imitação que é de

uma acção, deve ser a imitação de uma acção, uma que seja um todo e que as partes dos acontecimentos se estruturam de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desorientado. Realmente aquilo cuja presença ou ausência passa despercebida não é parte de um todo (ARISTÓTELES, 2008, p.53).

De certa maneira, o enredo precisa criar uma única acção que envolva um todo e se por ventura as acções puderem ser retiradas ou passarem despercebidas pelo leitor, não farão parte do todo. Se olharmos para os romances produzidos hoje, podemos entender melhor. Alguns livros possuem cenas/passagens que poderiam ser descartadas sem alterar a história, isso seria “aquilo cuja presença ou ausência passa despercebida” e não potencializam o enredo, porque não fazem parte da acção do todo. Assim, também indica que o poeta precisa construir enredos mais do que versos, porque o que o poeta faz é imitar acções: imitação.

Também as convicções que Compagnon nos traz a respeito da linguagem estão presentes no texto aristotélico, quando defende que nos versos épicos ajusta-se a imitação da “linguagem corrente, convém as palavras que se usariam na língua falada” (ARISTÓTELES, 2008, p.90). Isto posto, a linguagem é a forma de representação mais fácil de ser percebida, porque é por ela que criamos nossos discursos, que nos comunicamos, embora vivendo em um mundo totalmente voltado para o visual, ainda é a linguagem verbal que nos compõe e nos representa enquanto sujeitos. Isso só é possível também pela criação de imagens. Assim:

Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deveriam ser (ARISTÓTELES, 2008, p.97)

Temos mais uma vez uma relação forte com as teorias da literatura, primeiro a da criação imagética. Sem imagem não há representação. Depois a da própria representação/imitação, das coisas que existem, como elas são ou como deveriam ser. Chartier destaca que o poeta cria as histórias como elas poderiam ser, enquanto o historiador narra os fatos como são ou como se parecem. A este ponto Aristóteles lembra que as figurações de coisas impossíveis não representam, no entanto, no fazer literário, isso é possível. Tão possível que os contos de fadas e o realismo mágico dão conta de representar o irreal, assim como o surrealismo dentro das artes. Portanto, a *mimèsis* de Aristóteles está totalmente condizente com as teorias da literatura sobre a representação.

Em *História mundial do teatro* (2011), Margot Berthold apresenta a ideia de que o teatro surge na pré-história: o chamado teatro primitivo, quando os homens representavam animais para poder caçar. Já as representações da antiguidade supunham um teatro como uma espécie de ritual. Acreditava-se, por exemplo, que determinada representação/ritual agradaria

os deuses. O teatro, portanto, também possuía seu viés religioso. Já na época do teatro grego, surgem os rituais ao deus Dionísio, mais conhecido como deus do vinho, e posteriormente, do teatro. Os gregos cultuavam seus deuses por serem parecidos com os humanos: possuíam vontades e humores. Os rituais, contavam com danças e cânticos, eventualmente por isso, podemos concluir porque Koller (segundo Lima) acreditava que a *mimèsis* estava mais relacionada a estas artes, como já vimos anteriormente.

Os homens faziam papéis femininos e masculinos no teatro grego, que reunia centenas de pessoas durante as apresentações que duravam dias. Théspis é considerado o primeiro ator, por representar Dionísio em um ritual, unindo os três elementos básicos do teatro: ator, público e espaço cênico. Ele equivale, também, ao primeiro dramaturgo da época. Logo depois, Ésquilo se tornaria o pai da tragédia grega, ficando conhecido, assim como Sófocles e Eurípidés. Nesse período também surge a comédia grega, que vai ser mais bem aproveitada em Roma. Os romanos se apropriam culturalmente do teatro grego e fazem da comédia a importância que a tragédia teve na Grécia. As representações eram mais ligadas à barbárie, pois contavam com competições violentas e sacrifícios públicos.

A Idade Média relaciona-se com o teatro religioso com viés catequético. No período, surgem os Saltimbancos, as farsas, as comédias bufas com temas mais políticos e sociais. No Renascimento, o destaque é a *Commedia Dell'Arte*, cujo objetivo era ser um teatro mais popular, as trupes viajam em carroças que serviam de palco, construíram personagens alegóricos como Arlequim, Pierrot e a Colombina, dentre outros. Os atores usavam máscaras, os textos eram improvisados e começaram a usar adereços para representar os tipos sociais e os aspectos físicos das pessoas. Na Inglaterra, o destaque daquele momento era o dramaturgo mais conhecido mundialmente até hoje: Shakespeare, que vivia sob as encomendas de peças teatrais feitas pela rainha Elizabeth I. Na França, Molière é o grande comediógrafo, que retratou as fraquezas e o ridículo do ser humano em seus textos. No período do Romantismo, o teatro se modifica, surgindo um teatro mais próximo do que conhecemos hoje, as representações ganham espaços fechados; a tragédia é substituída pelo drama; na união da tragédia e da comédia surge o melodrama, que se alterna entre os gêneros. No Realismo e no Naturalismo, os temas começam a ficar mais próximos da sociedade, a burguesia passa a estar mais perto das representações e a identificar-se nelas.

O teatro do século XX é mais voltado para as questões sociais. Transportados para a realidade, surgem grandes nomes do teatro, tanto na dramaturgia como no ensino do fazer teatral. Bertolt Brecht é um dos destaques desse período. O teatro hoje possui várias vertentes, e está subdividido, assim como a literatura: teatro infantil, jovem, adulto, comédia, drama,

melodrama, musicais, de bonecos, de objetos, de sombras, dentre outros. O teatro também origina outras artes na modernidade como as “instalações”, “performances”, “stand-ups”, óperas, entre outros.

Este breve resumo do fazer teatral serve para contextualizar o entendimento da ressignificação da representação diante da sociedade, este “fazer” teatral pressupõe uma técnica de ator, segundo o conceito de Koller visto por Lima (2003), ao qual Luis Otávio Burnier também presume:

A estruturação da técnica significa a criação de um vocabulário, de uma “língua” própria à arte de ator. Na medida em que é codificada e estruturada gramaticalmente, ela se transforma num *léxico*, utilizado pelo ator para “falar”. Uma vez criada e estruturada esta “língua”, podemos partir para a criação propriamente dita, para a construção do *texto artístico*, o texto cultural (BURNIER, 2009, p. 169-grifo do autor).

Estamos agora em um campo que não é apenas a língua como linguagem, tal qual vimos anteriormente, mas um tipo específico de representação. Como mencionado anteriormente, a representação está ligada à ação humana e no teatro ela é o ponto de partida para o “fazer” teatral. Esta ação humana é codificada no teatro em ações físicas²⁷ que seriam uma série de movimentos do cotidiano representados pelo corpo do ator a fim de se construir características corporais e emotivas das personagens: “A ação física serve para revelar estados de alma que, estes sim, vão despertar adesão ou repulsa (portanto, interesse) no espectador” (PALLOTTINI, 1988, p.28).

Para Burnier (2009, p.170) “Codificar uma ação física significa desenhá-la no tempo e no espaço”. Se levarmos ao pé da letra essa afirmação, podemos fazer uma aproximação do “*Gestus*” social de Brecht: um gesto que representa e identifica um grupo na sociedade, colocado em cena para causar efeito na plateia. O “*Gestus*” social que ficou registrado na história teatral do autor é o grito em silêncio da peça *Mãe coragem*. No teatro, enquanto apresentação teatral, os atores demonstram essas ações por meio de movimentos e falas:

Sem dúvida, *falar é fazer*, portanto *agir*. Falar dramaticamente (dialogar, modificando) é, sem dúvida, *agir* dramaticamente. Supondo-se que o diálogo contem elementos que modifiquem os interlocutores, deve-se concluir que, pela troca de palavras, o personagem *A*, que estava na posição *1*, passou para a posição *2*, e o personagem *B*, que estava na posição *3*, passou para a posição *4* (por exemplo). Ora, se houve mudança de posição, houve movimento. *Se houve movimento, houve ação*. Se tudo isso estava carregado de subjetividade (de sentimentos, paixões, opiniões, vontade), houve *ação dramática* (PALLOTTINI, 1988, p.18 – grifo nosso).

²⁷ O termo “ações físicas” é desenvolvido por Constantin Stanislavski; ver *A preparação do ator* (1936).

O fazer teatral não se apresenta somente fora do texto escrito. No texto escrito, a ação também acontece, mas diferentemente de falar, que é excetuar uma ação vista, um movimento. No texto, o movimento acontece pela forma de construção literária que relaciona as ações dramáticas. No teatro, a imitação é o ponto de partida para que a representação aconteça:

A imitação é o processo de aprendizado mais primitivo e instintivo do ser humano. No entanto, quando pedimos para que um ator imite uma determinada pessoa, salvo se ele tem uma inclinação natural para a mímica, ele não imita o que vê, mas o que sentiu ver (BURNIER, 2009, p.181).

Para o ator, a imitação é uma das possíveis técnicas de sua preparação para estar cena, um caminho de experimentação, de observação dos detalhes para a construção da convenção com o real, para se chegar ao mais próximo possível verossimilhança. Dentro das técnicas miméticas do corpo para se chegar à representação, podemos destacar, de acordo com Burnier, três: A observação: pautada no imitativo, na busca dos detalhes. A codificação: um aprimoramento da observação, pautado na memorização corpórea, capaz de ser acionada na representação, não de forma mecânica, porém eficaz e naturalizada pela codificação. A teatralização: depois do processo de imitação e codificação, vem o rerepresentar, dilatar a ação, estabelecer e recuperar o desenvolvimento das ações e molda-las.

A técnica, então, proporciona ao ator um treinamento, construído por elementos corporais e vocais que o auxilia nas *in-tenções* da representação:

[...] a representação envolve uma relação com o espectador, com aquele que vai receber, ler e interpretar o que o ator vai propor. Se no treinamento a relação é consigo ou com um parceiro conhecido, na representação ela é com o outro, um desconhecido. Se no treino ela é de conhecimento e aprimoramento da própria arte, na representação ela é a mostra dessa mesma arte. No treinamento, o trabalho é resguardado no âmbito de uma certa confiança e intimidade (importantes para que atinja seus objetivos). Na representação, ele é exposto ao público (BURNIER, 2009, p. 190).

Podemos perceber que o conceito de representação no teatro é dado também pela ideia de apresentação, similar à que Lima trás de Koller. Estabelecemos relação do ator com o poeta, mestre da verdade, porque o ator conduz a fala, guarda a memória, imita o mundo, estabelece relação com seu espectador²⁸. Logo, o teatro também representa o mundo, cria suas representações sociais, históricas e culturais. Assim como Compagnon (2003) e Lima (2003), Burnier (2009) também entende a *mimèsis* como ação humana, e da ação humana é a representação.

²⁸“O ator apenas executa de forma exemplar e radical o que é característica fundamental do homem: desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social” (ROSENFELD, 1969, p.29).

Para nós, está claro que a ligação com a tradução do imitar não é significativa para o conceito, não em si só; porque mais que isso, a *mimèsis* tem o objetivo de representar algo ou alguma coisa. Entendemos que a própria sociedade se organiza através de representações e cada uma delas define quais são. Sejam culturais, históricas ou sociais, as representações existem, fazem parte do nosso cotidiano. Assim também acontece com a literatura, que estabelece relação entre linguagem e realidade, palavra e memória. A *mimèsis* vai além de um conceito pautado apenas na arte, perde o sentido de imitar até mesmo dentro dela, pois re-apresenta para representar algo ou alguma coisa.

Na arte literária, a *mimèsis* conduz a percepção do leitor e estabelece elos de realidade com as obras, e o mundo. Literatura e teatro andam juntos no sentido de produção da representação do mundo, a literatura se estabelece enquanto palavras registradas, assim acontece com a dramaturgia (braço literário no campo do teatro). O teatro é a execução das palavras transformadas em sons e ações humanas e reproduz algumas das formas de “representação” do mundo. Para entender a representação, é preciso observá-la em sua origem: o teatro, pois a representação surgiu antes da fala. Ela já existia na imitação e nos desenhos dos homens das cavernas. Não seria possível viver em um mundo onde não tivéssemos representações, elas são necessárias para que possamos criar nossa identidade cultural, social, literária, artista e todas as outras.

Uma definição possível de representação/*mimèsis*/*mímesis* seria: a *mimèsis* é criadora de imagens, essas imagens se relacionam com a memória de quem as recebe, essas memórias são codificadas em elementos simbólicos que formulam e reproduzem o seu conhecimento de mundo. Por todo esse contexto, acreditamos que a teoria da representação é a melhor maneira de analisarmos as peças de Hilst, seja no campo histórico, social ou cultural.

CAPÍTULO II
HILDA HILST E A DRAMATURGIA FEMININA

Que vergonha me dá ver jovens mulheres tão cretinizadas!
(Hilda Hilst, 2012).

Após observarmos as abordagens do primeiro capítulo, se perguntássemos para um leitor que desconhece suas obras: “Quem é Hilda Hilst?”. Teríamos, certamente, palavras que vão além dos estereótipos colecionados ao longo de sua carreira. Ainda que a existência de Hilda Hilst seja quase uma história de ficção e cause nos leitores o desejo de especular a vida particular da dramaturga, neste capítulo, apresentamos o teatro e a dramaturgia escrita por mulheres no cenário brasileiro, observando como Hilda Hilst difere na redação dos textos teatrais que marcam o mesmo período de sua escrita.

No primeiro subcapítulo, “O teatro e a escrita feminina”, apontamos o contexto histórico dos anos de 1960, exploramos como o estado de exceção se apresenta tematizado nas oito peças de teatro que compõem a obra dramaturgica de Hilda Hilst, juntamente com a cronologia das apresentações de suas peças. Evidenciamos o “boom” na dramaturgia feminina desse período, que surge como um alerta para a realidade nacional de então. Além de relacionar Hilda Hilst com as demais escritoras do período. Em “A fortuna crítica de Hilda Hilst”, apresentamos a análise em torno da vida da autora, muito mais explorada do que os ensaios críticos de suas obras. Identificamos os três principais críticos que deram valor à sua produção: Nelly Coelho, Leo Ribeiro e Anatol Rosenfeld. Exibimos a construção crítica de sua literatura no meio acadêmico no Brasil, no exterior e apontamos o pouco acervo de crítica a respeito de sua obra teatral. Já no tópico final deste capítulo, fazemos uma breve contextualização e explicação do termo rubrica, que é uma particularidade do texto teatral, e retratamos as construções imagéticas das rubricas hilstiana.

2.1. O teatro e a escrita feminina

A primeira peça de Hilda Hilst, *A empresa* ou *A possessa*, passa-se em um convento, com o subtítulo “estória de austeridade e exceção” logo abaixo ao título da peça. A segunda, *O rato no muro*, mantém o mesmo ambiente, no entanto, com todas as personagens femininas, estabelece um ciclo de poder evidente. O muro e o rato são símbolos fortemente representativos porque trabalham com a ideia de prisão (que seria o convento, fechado, confinado, sem poder sair):

Irmã H (em aflição): Não fale assim, não fale assim, meu Deus, nós temos que chegar até o muro. (vai até a janela) Olhem, olhem aquela ferida enorme nas montanhas de pedra... Tudo isso não deve ser em vão. Ninguém arranca as vísceras de uma montanha por nada.

Irmão I: Mas se arrancam as vísceras do rato, porque não arrancariam as da pedra?

Supervisora (para irmã D): Eu não disse que elas ficam patéticas diante da morte?
Irmã H (com firmeza): Nós queremos chegar até o muro.
Supervisora: Vocês sabem que é impossível.
Irmã D: É inútil, é inútil.
Todas (menos a Irmã G e a Irmã D): Por quê?
Supervisora: Porque sempre foi assim.
Irmã D: Sempre (HILST, 2008, p.136).

Claramente aparece aqui um estado de exceção, uma censura. Somente o rato tem acesso ao que acontece do lado de dentro e por detrás do muro, poder que suas personagens almejam. Ambas foram escritas em um contexto ditatorial. A fim de entender um pouco melhor a criação teatral de Hilda Hilst, apresentamos os principais acontecimentos históricos nos anos contemporâneos à sua escrita.

O ano de 1968 é sublinhado pela greve dos metalúrgicos em Contagem (MG), provocando uma violenta reação do governo. Também é assassinado, no Rio de Janeiro, o estudante paraense Edson Luis, aos 18 anos. O ocorrido marcou o movimento estudantil contra o regime militar que teve o lema “mataram um estudante, poderia ser seu filho”. 50 mil pessoas foram ao enterro do jovem. Acontece o protesto dos trabalhadores contra o então governador de São Paulo, Abreu Sodré. A lei criminal nº 5.439 é criada para inibir que estudantes menores de 18 anos se envolvam em ações contra a segurança nacional. Ano da passeata dos 100 mil: estudantes, militares, artistas, religiosos e intelectuais que lutavam contra a privatização da educação e contra a ditadura em si. Em suma, os estudantes marcaram o período de 1966 a 1968 com passeatas e manifestações em todo país, sofrendo com a repressão militar e a morte de muitos deles.

Como forma de calar as manifestações, instalou-se o Ato Institucional nº5 (AI-5), em dezembro de 1968: “trágico para o teatro” (MICHALSKI, 1985, p.38). Previam severas punições aos revolucionários contra o regime, proibindo qualquer tipo de reunião e aglomeração. O Comando de Caça aos Comunistas ataca o elenco da peça “Roda Viva”, os alunos da UNE são presos e o Congresso é fechado pelo Governo Militar. É nesse contexto que Hilda Hilst escreve as peças *O visitante*, *Auto da barca do Camiri*, *O novo sistema* e inicia *As aves da noite*, todas marcadas por simbologia/representação dramatúrgica. *O visitante* foge aos moldes de seus textos, pois retrata aspectos sociais fora do contexto de “repressão” (no sentido do militar), contém outros aspectos como a traição. As mulheres ganham nomes, Ana é mãe de Maria, assim como na Bíblia. *O Auto da barca de Camiri*, por sua vez, traz questionamentos evidentes sobre o papel da igreja. *O novo sistema* representa o

uso da física como metáfora do poder, tem forte acento performático e uma intensa aproximação com contexto de ditadura militar.

O ano de 1969 é determinado por eventos importantes: a greve dos estudantes; a OBAN (Operação Bandeirantes) é criada; Costa e Silva é afastado, substituído pela junta militar; o presidente da UNE é preso; a morte e a prisão perpétua é a nova lei da segurança nacional; o general Médici assume o governo militar. O embaixador americano Charles Burke Elbrick é sequestrado pelos estudantes, em 04 de setembro de 1969, o objetivo foi a troca de Elbrick por presos políticos capturados pelos militares. É o auge da repressão e tortura no país, inclusive para os artistas: “as agressões oficiais ou oficiosas, por sua vez, não param, embora agora seja mais difícil acompanhar todas as traumáticas ocorrências do setor, pois a imprensa, que até então noticiava, acha-se por sua vez severamente censurada” (MICHALSKI, 1985, p. 39). Carlos Mariguella, na época dirigente da Ação Libertadora Nacional (ALN), é executado em São Paulo. Surge o *slogan* conhecido como “anos de chumbo” (entre 1969 e 1974). A ditadura havia se encarregado de silenciar os opositores do regime (partidos políticos, estudantes, artistas, sindicalistas...), mas alguns grupos, em sua maioria de esquerda, inspirados nas guerrilhas anticoloniais, vietnamita e na Revolução Cubana (movimentos dos anos de 1950 e 1960) se manifestaram. Criaram-se pequenas guerrilhas urbanas e rurais, o que gerou uma onda violenta de repressão: “em poucos anos as organizações foram destruídas pela repressão, deixando um saldo de inúmeros mortos, desaparecidos, presos, exilados e banidos” (ARAUJO; SILVA; SANTOS, 2013, p. 20).

Hilst finaliza *As aves da noite*, escreve *A morte do patriarca* e *O verdugo*. *As aves da noite*, poético e performático, tem um contexto histórico na “cela da fome” de Auschwitz. *A morte do patriarca* traz personagens como o Diabo e retrata um possível tempo de “luta e repressão”. *O verdugo* é notado pela resistência, pelo poder da palavra e por metáforas estreitamente representativas, simbólicas.

As peças teatrais escritas por Hilda Hilst foram encenadas nos palcos brasileiros. *O visitante* e *O rato no muro* foram encenados em 1968 na Escola de Arte Dramáticas da USP. No ano de 1969, Hilda Hilst finaliza a peça *As Aves da Noite* e escreve *O verdugo* (que permanece inédita em livro até o ano de 2000). *A morte do patriarca* finaliza sua dramaturgia. Recebeu, nesse ano (2000), o Prêmio Anchieta de Teatro pela peça *O verdugo*. Ainda em 1969, *O rato no muro* é encenado no Festival de Teatro de Manizalás, na Colômbia. Estreia sua obra de ficção em 1970, com o livro *Fluxo-poema*, ano em que ocorre a apresentação de *O novo sistema* no teatro Veredas em São Paulo. *O verdugo* é encenado em 1972 em Londrina, no Paraná e, em 1973, pelo Teatro Oficina, em São Paulo. Sem abandonar

a poesia, continua a produção no gênero ficção. Integra o Programa do Artista Residente, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Em 1982, a peça *As aves da noite* é apresentada no Teatro Senac, no Rio de Janeiro, o mesmo ano em que lança uma de suas obras que viriam a se tornar polêmica, *A obscena Senhora D* :

Como a Senhora D, sem Deus, no fim do milênio, entre miséria, loucura e lixo atômico, para nós mesmos a vida pode ter sido ou - mais terrível - estar sendo somente "uma angústia escura, um nojo negro". Contra isso, Hilda grita. Como a Senhora D, a obscena, a sapa, a porca, nos vemos ao final também assim, perplexos, nus: "um susto que adquiriu compreensão". Mas sempre se pode gostar de porcos. Gostar de gente, também. Por amar a condição humana, Hilda escreve. Um olho no divino, um outro em Astaroth. Ninguém sairá ileso. Como não se sai, afinal, da própria vida (ABREU, 1982, p1).

O amigo, e também escritor, Caio Fernando Abreu afirma que a linguagem de Hilda Hilst resulta em um texto fora da “nossa literatura”, colocando a autora ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector; que, segundo ele, “só encontraria paralelo em Joyce ou Samuel Beckett” (1982, p.1). Tudo isso confirma e ressalta a importância dos escritos de Hilda Hilst. Mantem-se as publicações de poesia nos anos seguintes e, em 1984, *O rato no muro* é encenado em Cascavel (PR), no Teatro Sesc.

Em 1990, publica dois títulos de sua trilogia obscena: *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d’escárnio*. Daí em diante, a autora será conhecida pela sua literatura erótica, colecionará muitos prêmios e terá seus livros traduzidos para outros idiomas, como o italiano e o francês. Seus livros de ficção e erotismo ganharam versões adaptadas para o teatro como *A obscena senhora D*, estreando em 1993 no Rio de Janeiro; *Cartas de um sedutor*, estreando em 1995, em São Paulo, ano também em que se desliga do Programa do Artista Residente da Unicamp; *O Caderno rosa de Lori Lamby* estreia em 1999, em São Paulo. Em 2000, lança o primeiro volume do livro *Teatro reunido*, a adaptação de *Cartas de um sedutor* estreia em Brasília (DF) e, no ano seguinte, no Rio de Janeiro, em setembro de 2002, é a vez do livro *Fluxo-poema* ser adaptado pela Companhia Teatral do Movimento no Rio de Janeiro. Em 2005, o conto *Agda* é adaptado e encenado no Teatro de Curitiba. A peça *Osmo*, um dos contos de *Fluxo-floema*, teve reestreia em São Paulo no ano de 2017; a peça já havia sido montada em 2010, entre outros textos encenados até hoje por estudantes e amadores, geralmente como “grandes achados”, por ainda se tratar de uma autora pouco conhecida na dramaturgia brasileira.

Diante dessa pequena cronologia das obras encenadas, adaptadas e recriadas, é importante falar sobre a escrita feminina:

De maneira geral, quando se usa a expressão “escrita feminina” quer-se referir a texto de autoria feminina escrito do ponto de vista da mulher em função da representação particularizada e especificada no eixo da diferença. Não se trata, portanto, de nomear um tipo de escrita a partir dela mesma ou de um texto desvinculado da autoria como se fosse uma entidade ontológica e metafísica. Num momento em que conceitos como marginalidade, alteridade e diferença marcam a cena das discussões teóricas, especialmente através dos trabalhos dos franceses pós-estruturalistas como Foucault, Deleuze, Barthes, Derrida e Kristeva ou dos trabalhos de Hélène Cixous, Luce Irigaray, Edward Said e Frederic Jameson, a expressão “escrita feminina”, na sua vigência e insistência nesse final de século, ganha, certamente, um estatuto epistêmico nos quadros da cultura ocidental. Ela é uma forma de contestar o caráter misógino ainda presente em critérios de avaliação de textos literários e que levam críticos a referir-se a escritoras usando paradigmas masculinos (SCHMIDT, 1995, p.189).

Com a afirmação de Terezinha Schmidt fica evidente que a escrita feminina não pode ser vista com menor valor e tampouco entendida e avaliada com modelos masculinos, já que estamos falando da forma como a mulher vê o mundo, então escrever é “um modo de transformar o vivido em experiência, marcando sua própria temporalidade e afirmando sua diferença na atualidade” (RAGO, 2013, p.56).

Com o intuito de contextualizar a escrita hilstiana, buscamos o diálogo com Elza Cunha de Vincenzo, em *Um teatro da mulher*. Além de nos apresentar uma série de autoras femininas que escreveram para o teatro, incluindo nesta lista o nome de Hilda Hilst, Vincenzo nos dá um panorama do contexto histórico da época (em meados dos anos de 1960, 70 e 80, principalmente da ditadura militar). Ela mostra a importância que a linguagem teatral teve nesse período como forma de resistência, partindo da voz de mulheres:

Dentro de um clima de luta contra o que se chamava claramente de repressão e que atingiria igualmente a todos, luta na qual se empenhavam aparentemente todas as forças vivas do país, as mulheres puderam encontrar sua oportunidade, especialmente no teatro, que se tornara verdadeiro foco de resistência (VINCENZO, 1992, p.XV).

O teatro de autoria feminina estabelece uma relação não apenas de resistência, de luta contra a repressão, todavia se caracteriza pela representação escrita desse momento brasileiro. A autora chama a atenção na introdução do livro para a escrita feminina teatral que aconteceu antes de 1969. Cita Rachel de Queiroz, que, não obtendo sucesso, deixou a escrita teatral. Até então, apareciam na dramaturgia teatral mulheres com nomes isolados. A partir de 1969 é que as dramaturgas começam a aparecer em número significativo, com suas montagens teatrais divulgadas na mídia, quase como um “boom” feminino na dramaturgia. Vincenzo denomina este momento como *nova dramaturgia*: “a nova dramaturgia apresentava um tipo de texto e

uma proposta diferente em muitos aspectos do teatro que se vinha fazendo com sucesso, em São Paulo” (VINCENZO, 1992, p.XIX).

Vincenzo toca em questões do feminismo²⁹ quando apresenta a falta de atenção pela mídia e pela crítica a escritoras femininas antes de 1969. Relata também sobre o teatro de valor político realizado como protesto pelo Arena e pelo Oficina, já mencionados neste trabalho. O foco da presente pesquisa não é o de entrar nas questões do feminismo da escrita dramaturgica feminina, contudo, é significativo apontar, a partir de Vincenzo, o que levou mulheres, de forma geral, a tratarem do estado de exceção em seus textos teatrais. A própria Hilda Hilst foge da afirmação de que seria feminista³⁰ pela sua forma de representar a mulher. É importante ressaltar essa questão porque o período não retrata apenas a escrita de Hilst, mas também de outras escritoras que se aventuram pela escrita dramaturgica como Renata Pallottini, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmera e Maria Adelaide Amaral:

Agora, a mulher passa a reivindicar uma identidade autônoma, lutando contra uma imagem feminina que começara a ser detectada como construção de indiscutível base sociocultural, mas que estivera sempre dissimulada em “natureza”: a “natureza feminina”, o “eterno feminino”, em suma, um “segundo sexo” irremissível (VINCENZO, 1992, p.18).

Em torno da questão da estereotipação da mulher, Hilda Hilst esteve à frente de seu tempo, como já falamos. Queria ser protagonista de sua própria história, ser deslumbrante na função de escritora, dizia-se em contrapartida poeta (com o termo masculino porque acreditava que os homens detinham mais seriedade para a escrita, falavam de temas menos sentimentais que as mulheres), tudo para impressionar o pai. Não abdicou de ser mãe só em virtude da possível doença dos filhos (hereditária pelo histórico familiar), porém, porque, segundo ela, se dedicou inteiramente à escrita, e por isso isolou-se na casa do Sol, para escrever sem ser incomodada.

Também buscamos compreender como o contexto histórico serviu de ponto de partida para que o número de mulheres dentro do campo dramaturgico crescesse “repentinamente”, no sentido de que agora as mulheres começam a aparecer. O teatro seria utilizado para alertar:

²⁹ “Durante o período que antecede o Estado Novo, as militantes do feminismo divulgavam suas ideias por meio de reuniões, jornais, explicativos, e da arte de maneira geral. Todas as formas de divulgação da repressão sofrida e os direitos que não eram levados em consideração, eram válidas. Desta forma, muitas vezes aproveitam greves e periódicos sindicalistas e anarquistas para manifestarem sua luta, conquistas e carências” (FAHS, 2018, p.1).

³⁰ “A partir da década de 60, o movimento incorporou questões que necessitam melhoramento até os dias de hoje, entre elas o acesso a métodos contraceptivos, saúde preventiva, igualdade entre homens e mulheres, proteção à mulher contra a violência doméstica, equiparação salarial, apoio em casos de assédio, entre tantos outros temas pertinentes à condição da mulher” (FAHS, 2018, p.1). Dentre os temas presentes nas obras teatrais de Hilda Hilst, pertinentes ao movimento das feministas, está a igualdade entre os gêneros, um discurso que está presente também nas entrevistas da autora, para ela, a mulher tinha que ter liberdade de escolha.

O teatro, desde fins dos anos 50, vinha fazendo coisa análoga: rompendo também em determinados pontos com formas tradicionais e experimentando estéticas, tentando criar uma dramaturgia brasileira condizente com certa visão da realidade nacional, buscando formas de chamar à discussão problemas de caráter social e político – era um dos focos de renovação de ideias e educação das classes médias que o procuravam (VINCENZO, 1992, p.9).

Era preciso não se deixar enganar e levar pela repressão. Lembramos no início desse trabalho que a classe artística e os estudantes foram perseguidos durante a ditadura militar brasileira por apresentarem protestos ao “novo sistema”³¹, no entanto, em contrapartida, a produção cultural do país, em todos os campos, teve um aumento significativo, era a arte produzindo sua voz de protesto:

Mas sobrevém o golpe de 64 e o projeto socializante volta a refluir. De imediato, a produção cultural não sofre um estancamento violento. O movimento cultural de esquerda, embora confinado, tem ainda relativa possibilidade de fazer circular seu ideário teórico e artístico. E apesar das muitas interferências e ações da censura, de interdições de obras, de cortes em peças e filmes, os intelectuais conservam alguns meios de luta e protesto, procuram arregimentar-se e defender de todas as formas seu campo de trabalho. De qualquer modo, foi ainda possível continuar produzindo (VINCENZO, 1992, p.10).

É em função da ditadura militar que a arte cresce no país em forma de protesto como o teatro, a música, a literatura, o cinema e entre outras. Muitas vezes, indiretamente, porque, como já citamos anteriormente, os artistas que decidiam enfrentar o “novo sistema” sofriam a violência da repressão. Alguns se exilaram para poder continuar a produção, caso de muitos músicos. Hilda Hilst chegou a dizer em entrevista que queria falar e chegar ao outro. Talvez, no mesmo sentido que as outras autoras. Na impossibilidade de ação, ela encontrou na dramaturgia sua forma simbólica de protestar e alertar a população, marcando os textos também como representação histórica. Além disso, Hilda Hilst revela o temor de sofrer com a violência da repressão e por isso apostou em uma linguagem simbólica:

Nessa época havia uma repressão muito grande no país. Por isso, me senti estimulada a passar o meu recado através de analogias, pois não podia escrever diretamente; não queria que me arrancassem as unhas, que me torturassem (HILST, 2013, p. 108).

A época a que Hilda Hilst se refere é a de 1967 a 1969. Claro que este é um período de muito medo entre a população em geral, é a partir de 1968 que surgem os atos institucionais, como já mencionamos no início deste tópico, porém, (agora) é reforçada por Vincenzo: “A perseguição e a tortura tomam proporções antes nunca vistas” (VINCENZO, 1992, p.11), as

³¹ Chamamos de novo sistema a ditadura, que regera o país naquele momento, aproveitando o título de uma das peças de Hilda Hilst.

lutas de classes começam a serem caladas; os estudantes, os sindicalistas, os artistas, a sociedade em geral passa por um momento encarado pela repressão de uma forma mais agressiva. E é por esse motivo também que os textos teatrais que aparecem a partir de 1969 são considerados de cunho político, entretanto, não no sentido pejorativo da palavra:

Político se por político se pode entender também um teatro, que utilizando-se de uma forma próxima do tradicional, ainda assim põe em questão a condição existencial dos indivíduos que integram determinada sociedade, salientando contundentemente que esses indivíduos são tais, porque em tais os transformou o conjunto de sistema e o regime político em que vivem (VINCENZO, 1992, p.12).

É notório em quase todas as peças de Hilda Hilst a questão da condição existencial dos indivíduos e como o sistema conduz sua transformação social. Podemos citar que isso se dá de forma acentuada em quatro das oito peças: *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A possessa*. Ao considerarmos o período de ditadura militar, percebemos que o processo de representação coletiva se estabeleceu tanto por parte dos militares que tomaram o poder, quanto por parte dos militantes contra aquele sistema. Contudo, resta salientar que a imagem criada para ou por uma representação coletiva sugere respeito e submissão e isto, em certos momentos, vale mais do que a força física. Também para Hilst acontece uma transformação com o ato da escrita que leva ao outro (o leitor), chegando ao campo político:

Uma transformação ética que leva ao político: a linguagem e a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não pontuação como o que nos circunda e que tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira arditosamente sedutora e bem armada (HILST, 2013, p. 56).

Claro, para ela, é evidente que toda a escrita resulta em um ato político porque coloca uma opinião, assim também, politicamente falando o leitor é atingido. Porém, este “político” está relacionado à colocação anterior de Vincenzo. Para a autora, a mulher passa a ganhar seu lugar na dramaturgia de escrita feminina porque:

Ela, agora, revela nitidamente uma consciência e uma sensibilidade atentas ao movimento social, à deterioração das relações, à deterioração das estruturas básicas da sociedade; o clima político em que se vivia no Brasil transfere-se quase sem alteração para o teatro e é aquele em que vivem as personagens (VINCENZO, 1992, p. 14).

De alguma maneira, a colocação de Vincenzo estabelece uma ligação com a obra hilstiana, que deleita não apenas nos campos sociais, ligados aos personagens alegóricos, dos quais é possível notar tipos sociais e indivíduos como representação coletiva. Hilst representa também o clima político em que vivia o Brasil. Assim, a literatura feminina, para Vincenzo, estabelece uma relação duplamente política. Primeiro porque representa, por meio da nova

dramaturgia, o movimento político do país; depois, porque constrói um sentido político do empoderamento feminino: “a do feminino contemporâneo, cujo ar se respira de fins da década de 60” (VINCENZO, 1992, p.18).

Vincenzo destaca o pioneirismo de Hilda Hilst e Renata Pallotinni na nova dramaturgia feminina da década de 1960. Ambas já consagradas na poesia, agora vinham emprestar a voz feminina para os palcos: “Obviamente a experiência literária que possuíam como poetisas e escritoras será carregada para o teatro e marcará, de modo diverso, sua criação teatral” (VINCENZO, 1992, p. 22). Novamente, tem-se a afirmação do poder poético que Hilst levará para os palcos com a sua dramaturgia e, posteriormente, como havíamos dito, para a ficção. A autora consegue passar por todos os campos e dar visibilidade a diversos tipos sociais. Hilda Hilst é considerada uma “autora de teatro mais ou menos marginal³²” (VINCENZO, 1992, p.33) por ter sido, ainda hoje, pouco levada ao palco. Suas obras ficcionais, talvez pela característica de uma escrita em primeira pessoa, levam muitas adaptações teatrais, todavia a dramaturgia original da autora se mantém desconhecida do público, e até mesmo dos grupos teatrais. Assim, “o teatro que Hilda Hilst escreveu de 1967 a 1969 são muito raras as manifestações” (VINCENZO, 1992, p.34), dificultando a recepção crítica de suas peças teatrais, até mesmo em âmbito acadêmico como a própria autora já disse. A dificuldade na montagem e na baixa aceitação dos textos de Hilda Hilst “estaria na estranheza que representava para encenadores e público uma dramaturgia brasileira criada na linha do teatro de Beckett” (VINCENZO, 1992, p.36), passeando por um teatro do absurdo. Outro ponto seria:

Nascido em um período em que o interesse de público e encenadores se voltava primordialmente para temas políticos referidos de modo direto à situação brasileira, o teatro de Hilda Hilst, que não exibia esse caráter de imediatismo, podia parecer deslocado e talvez desalentador. No entanto, as referências à situação do país existiam. E embora entremostradas através das malhas da poesia, podiam ter um caráter contundente, ainda que impregnado de uma significação mais ampla e mais complexa (VINCENZO, 1992, p.36).

De novo, há a afirmação de que a obra teatral de Hilda Hilst também é de difícil entendimento. O fato pode estar atrelado às referências poéticas que a autora possui em seus escritos, ou, até mesmo, por ser considerada, pela crítica, uma escritora hermética. Percebemos, na fala de Vincenzo, que Hilda trabalhou as questões do país no período em que escreveu sua obra teatral. Verificamos que a autora criou formas de representação para lidar com a repressão e com a sua maneira de ver o mundo. Por fim, Hilda Hilst não se enquadra

³² Marginal no sentido de estar fora do meio teatral, de haver pouco interesse na montagem de suas peças.

facilmente em uma literatura desenhada, tampouco seus textos, que ela mesma não gostava de classificar³³.

Notamos a dificuldade de encontrar autores que dialoguem com Vincenzo. São escassos os estudos realizados sobre o teatro da mulher ou da dramaturgia feminina. Nessa busca, nos deparamos com um artigo de Laura Castro de Araújo, intitulado “*A dramaturgia de autoria feminina: 1990 a 2005*”. A autora mostra o cenário da dramaturgia feminina contemporânea, traz novamente as autoras citadas por Vincenzo, incluindo Hilda Hilst. Acrescenta, ainda, Edla Van Stein, Rosangela Petta, Martha Góes, Marta Carvalho, Cristina Mutarelli e Jandira Martini. Araújo chama a atenção para a pequena publicação de livros de peças teatrais, afirma o limitado interesse dos editores por esse gênero literário, restringindo-se apenas a nomes masculinos já consagrados em outras áreas da literatura, mas que se aventuraram em textos teatrais:

Vemos, assim, considerando as dramaturgas, este interesse é menor ainda, pois não se trata de falta de produção, mas critérios duvidosos do mercado editorial, que privilegiam os autores (em geral homens) que possuem visibilidade na mídia e certo reconhecimento pela crítica teatral dominante (ARAÚJO, 2017, p.2).

Portanto, para Araújo, existe certo preconceito com a escrita feminina uma vez que sua produção não está vinculada ao acesso do público. Para Hilda Hilst, isso era muito claro:

Existe um grande preconceito contra a mulher escritora. Você não pode ser boa demais, não pode ter uma excelência muito grande. Se você tem essa excelência e ainda por cima é mulher, eles detestam e te cortam. Você tem que ser mediano e, se for mulher, só faltam te cuspir na cara. Há anos a Heloisa Stuart me disse: “Hilda, se você fosse um homem, escrevendo a prosa que você escreve, você seria conhecida no país inteiro” (HILST, 2014, p.259).

Mais uma vez, percebemos que a escrita de autoria feminina é restrita, está em segundo plano. Durante a sua vida, Hilda Hilst questionou o desinteresse da mídia pelos textos escritos por mulheres, mesmo dizendo não ser feminista, a autora fazia questão de abordar o assunto (que é uma questão de gênero) em suas entrevistas.

Araújo lembra ainda que são poucas as autoras que conseguem destaque na área teatral, traz alguns nomes, dentre os quais, Hilda Hilst não aparece:

Dessa forma, a maioria das dramaturgas que recebem publicações de suas obras – especialmente antologias – são as que já foram reconhecidas pela *crítica teatral e acadêmica*, tais como, Maria Adelaide Amaral, Renata Pallottini, Leilah Assumpção e Consuelo de Castro (ARAÚJO, 2017, p.2 – grifo nosso).

³³ “Eu não digo que são contos, novelas, poesias, porque eu não sinto que sejam contos, novelas, poesias. São simplesmente textos. Penso que não estão enquadrados dentro de nenhum código” (HILST, 2013, p. 153).

Ao refletirmos que Hilda Hilst para de escrever teatro em 1969, seria natural que seu nome não fosse levantado em um estudo realizado após os anos 2000, contudo a citação acima reforça o que a própria Hilda dizia: seus textos, teatrais ou não, não têm o apreço da crítica, talvez pelo fato dela ser considerada uma autora de difícil compreensão. Então, Araújo faz uma boa colocação quanto a autoras que conseguem, a muito custo, publicar seus textos e tê-los reconhecidos pela mídia. Até a data de publicação do artigo de Araújo³⁴, Hilst possuía apenas quatro³⁵, das oito peças publicadas.

Araújo lembra que o destaque editorial é dado às publicações que são realizadas no eixo Rio - São Paulo, assim, não se exclui a possibilidade de que outras autoras fora destes centros tenham escrito teatro nesse período. Esse levantamento é o mesmo que faz Vincenzo, uma vez que as principais editoras e a crítica especializada estão presentes nessas regiões. Lembra também que Maria Adelaide Amaral é a autora que mais possui publicações no período de 1990 a 2005 por sua forte influência televisiva, tornando-se coautora em muitas telenovelas, “tais como, *Meu bem meu mal* (1990), *Mapa da mina* (1993) e *A próxima vítima*” (ARAÚJO, 2007, p.4), além de ter escrito também minisséries. Novamente se comprova que o interesse dos editores é midiático, como afirmou Araújo, e parece que este interesse se manifesta também além da escrita teatral. Assim, afirma Hilda Hilst:

Outro dia saiu no caderno 2 do *Estadão* uma porção de críticos falando sobre os melhores livros do mundo. Eles citaram basicamente autores estrangeiros – Joyce, Dostoiévski, Stendhal -, mas nenhum deles citou Clarice Lispector. Eu liguei para o Luiz Carlos Lisboa, no *Jornal da Tarde*, e falei: “Por que o JT não deu nada sobre *Lori Lamby*?”. Ele disse: “Hilda, São Paulo é uma cidade pudica”. Muito bem, mas, quando saiu a antologia de poemas eróticos organizados pelo José Paulo Paes, o Luiz Costa Lisboa fez um artigo desse tamanho, contando a história do erotismo a partir de Brahma, na Índia, e tal. E a antologia do José Paulo, por favor... erotismo é outra coisa – aquilo é pura bandalheira. Bandalheira da grossa (HILST, 2014, p. 259).

Aqui Hilda Hilst está em uma fase mais madura, já por volta dos anos de 1990, e vem reafirmar a fala de Araújo a respeito da escrita feita por homens, o interesse midiático, o pouco interesse pela escrita feminina.

³⁴ O artigo foi encontrado nos anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística), realizados nos dias 9, 10 e 11 de outubro de 2007, na Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/Bahia. O link encontra-se nas referências deste trabalho.

³⁵ *A empresa, O rato no muro, O visitante* e o *Auto da barca de Camiri*, publicado em 2000 pela Nankin Editorial. A Editora Globo detinha os direitos da obra de Hilda Hilst, mas só publicou seu teatro completo em 2009.

Ainda que Hilda Hilst esteja inserida na produção contemporânea do teatro feminino, obteve pouquíssimas publicações antes dos anos 2000. Há baixos registros dos textos teatrais escritos por mulheres, principalmente quando se trata de escritoras que vivem fora do eixo Rio – São Paulo, reafirmando que a dramaturgia de escrita feminina é pouco explorada. Hoje é possível encontrar o teatro de Hilda Hilst reunido pela Editora Globo, porém, o acesso à obra ainda é pouco divulgado. O que leva a escrita teatral hilstiana a um público restrito, geralmente ligado às universidades, que ao descobrirem seu teatro se deparam com uma escritora que vai muito além do mundo obsceno/pornográfico em que ficou conhecida.

2.1.1. A fortuna crítica de Hilda Hilst

Mesmo que pareça paradoxal, há uma fortuna crítica significativa, contradizendo a declaração da escritora, que dizia não ser lida. Hilst afirmava que era abandonada pela crítica e pelos editores, mas a complexidade dos temas abordados em suas obras chamou, sem dúvida, a atenção da crítica:

O que se pode afirmar é que ao longo de cerca de cinquenta anos, Hilst escreveu uma obra multifacetada e singular. Escreveu poesia e teatro até 1969, depois deu início à sua ficção, quando publicou *Fluxo-floema*, em 1970, com prefácio do importante crítico Anatol Rosenfeld. Deste ano até o fim de sua vida, Hilst alternou a publicação de livros de prosa e poesia, e nunca mais escreveu teatro. A recepção de *Fluxo-floema* assenta o reconhecimento da importância da literatura da escritora. A partir de então, apareceram alguns textos fundamentais para o entendimento do trabalho de Hilst, e também um excesso de textos, publicados em jornais e revistas, que além de se restringirem à mera repetição superficial de opiniões alheias, que reforçam o mito da escritora genial e incompreendida, revestindo, muitas vezes, a literatura da autora com uma aura de impenetrabilidade, como se ela fosse só para iniciados (DUARTE, 2014, p.137).

O que afirma Duarte não é referente à proporção crítica da autora ou seja, quanto se falou dela, mas sim, à qualidade crítica, isto é, o que se foi dito de seu trabalho. Segundo ele, muito se falou sobre Hilda Hilst, porém, pouco se fez de fato com argumentos notórios. Na maior parte dos casos, é apenas um eco dos principais críticos que exploraram sua obra literária.

De acordo com Ana Lúcia Vasconcelos, amiga de Hilst:

Hilda lembrava que havia uma parte da crítica que a consagrava – o Leo Ribeiro que gostava muito do seu trabalho, a Nelly Novaes Coelho e o falecido crítico alemão que se radicara no Brasil: Anatol Rosenfeld, um dos primeiros, segundo ela, a chamar atenção do público para a importância do seu texto (VASCONCELOS, 2012, p1).

Hilda Hilst reconhece, por diversas vezes, a importância de Anatol Rosenfeld, e do crítico e amigo Leo Ribeiro na construção da recepção crítica de sua obra: “Fiz um lindo trabalho e não aconteceu absolutamente nada, não fui lida. Houve apenas dois homens que se detiveram em meu trabalho: Leo Ribeiro e Anatol Rosenfeld” (HILST, 2014, p.257). Para ela, assim como afirma Duarte, ainda que tenha escrito muito, pouco se tratou de fato de sua obra, muitas vezes a crítica estava mais interessada em sua vida particular. A própria autora teria contribuído para a invisibilidade de sua obra, segundo Duarte, porque “muitos escritores e críticos tomaram como ofensa pessoal as declarações de Hilst, e as opiniões expressas nos textos jornalísticos mais inflamados” (DUARTE, 2014, p.137). Contudo, apesar da dramaturga reclamar do desinteresse da crítica por seu trabalho, Duarte afirma que Hilda Hilst era sim publicada e circulava pela mídia:

Quanto à imprensa, uma pesquisa preliminar, no acervo documental da escritora (depositado no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, CEDAE, na UNICAMP), por mim organizado, me permitiu a contabilização de mais de 650 textos sobre sua obra, publicados em jornais e revistas do Brasil e do exterior. Este dado contraria as afirmações de descaso feitas pela autora, ao longo de sua vida. Mesmo que saibamos que durante anos a escritora não teve a visibilidade merecida, não podemos esquecer que críticos importantes, desde a década de 1970, reconheceram a excelência de sua produção literária (DUARTE, 2014, p. 138).

Sobre esse aspecto, Vasconcelos concordará com o autor. Contudo, após lermos muitas entrevistas da autora, não nos parece que o incômodo de Hilda Hilst era em ser esquecida pela crítica, e sim, com as preconizações recebidas dela a respeito de sua obra. A escritora, portanto, não teve “a visibilidade” e o reconhecimento de que julgava ser merecedora. Para ambos, Hilst tivera publicações e recepção crítica, contudo, seus livros não recebiam a distribuição correta:

[...] publicada ela era, e seu editor mais constante e mais fiel foi o Massao Ohno. Mas como era um artista antes de tudo, o Massao editava, mas não distribuía, o que ocasionava, por exemplo, eventos do tipo: as pessoas iam às livrarias e procuravam livros da Hilda Hilst e os livreiros respondiam que o referido estava esgotado (VASCONCELOS, 2012, p.1).

Para reafirmar tal argumento, Duarte explora uma parcela dos nomes de críticos que falaram de Hilda Hilst, segundo ele:

Nos anos 1950 e 1960, aparecem apenas notas, tímidas resenhas e poucos textos mais ensaísticos. Depois, nos anos 1970, ocorre um aumento considerável da quantidade dos textos, podendo-se selecionar alguns que são muito precisos nas considerações feitas a respeito da obra de Hilst. Nos anos 1950 e 1960, encontram-se textos de Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Jorge de Sena, Wilson Martins e Anatol Rosenfeld. Nos anos 1970 a 2000: Nelly Novaes Coelho, Sábado Magaldi, Leo Gilson Ribeiro, Ivan Junqueira, Flora Sussekind, Augusto Massi, Cláudio Willer, Jorge Coli,

Berta Waldman e Vilma Arêas, Eliane Robert Moraes etc. A partir de 2001, quando da edição das Obras reunidas de Hilda Hilst, fica a cargo de Alcir Pécora, docente da Unicamp, a redação das notas introdutórias de todos os volumes (DUARTE, 2014, p. 139).

Fica evidente que Vasconcelos e Duarte acreditam que Hilda Hilst teve espaço na mídia e nas publicações. Discordamos dessa argumentação, porque durante as pesquisas no CEDAE da Unicamp³⁶, pudemos perceber que muito pouco é explorado sobre a obra de Hilda Hilst em si, a maior parte dos recortes de jornais e cartas retrata a vida pessoal da escritora, que, como já mencionamos, se tornou um mito. As poucas reverberações críticas de sua obra realmente se fundamentam nos três críticos citados por Duarte e reafirmados por Vasconcelos: Nelly Coelho, Anatol Rosenfeld e Leo Ribeiro. Ambos tentam comprovar a acessibilidade de Hilda Hilst, porém, acabam por ser contraditórios nessa exploração: “Fiz uma entrevista com ela [...] que saiu na forma de pequeno ensaio na *Folha de São Paulo* (19 de setembro de 1977) com o título: *Hilda Hilst: a poetisa arrumada no caos*” (VASCONCELOS, 2012, p.1).

Percebemos a importância que a mídia dava à vida da autora, sempre utilizando títulos audaciosos e críticos. Vasconcelos afirmou que quando trabalhava na Escola da Editora Abril, críticos como Wladimir Araujo e Dorian Jorge Freire a procuravam para saber mais da vida de sua amiga Hilda Hilst; principalmente quando voltava de sua cidade Natal, Campinas, para a Capital: “Eles vinham curiosos para minha mesa em busca de novidades sobre Hilda e os amigos: enfim, o que havia acontecido, quem estava namorando quem, quais eram as novas paixões dela” (VASCONCELOS, 2012, p.1). Duarte confirma o depoimento de Vasconcelos:

Como a maioria dos textos, que saíram em jornais e revistas, sempre privilegiou mais os aspectos biográficos da escritora, o anedotário em torno de Hilst foi crescendo e tomando uma importância muitas vezes maior que sua própria literatura (DUARTE, 2014, p. 142).

Sem dúvida, a vida da autora causa especulação: filha de pais loucos, bonita, moça da alta classe paulista. No entanto, muitas vezes, o acesso biográfico vem antes da escrita literária, o que pode causar um receio do leitor ao ouvir que “Hilda era uma maluca, alcoólatra que escreve difícil”, ou ainda, “uma pornográfica”. De certa forma, Rosenfeld, Coelho e Ribeiro tentaram modificar essas impressões em suas críticas, sempre apontando o brilhantismo da escrita da autora.

Duarte destaca o prefácio de Rosenfeld como um marco importante na fortuna crítica de Hilda Hilst. Apesar de já ter sido referenciado em outros momentos durante esse trabalho,

³⁶ Visitamos o acervo da escritora mantido pelo CEDAE da UNICAMP, analisamos cartas, recortes de jornais, entrevistas, entre outros documentos.

vale a pena ressaltar que o texto aborda de maneira explicativa a transição híbrida da escrita hilstiana. Rosenfeld tece comentários a partir da poesia, passa pelo teatro para chegar à ficção. É importante lembrar também, que, nas edições da Editora Globo, este prefácio não existe, há apenas uma nota de Alcir Pécora. A construção do prefácio enaltece a escrita de Hilst em três gêneros literários, tratando também os temas adotados pela autora durante o processo de escrita:

O tema da crisálida, do estudo intermediário, latente, do vir-a-ser e da “irrupção” e transcendência é fundamental na obra de Hilda Hilst, tanto na poesia e dramaturgia como também na prosa narrativa do presente volume (ROSENFELD, 1970, p.12).

Assim como Rosenfeld, Coelho explorará a escrita híbrida de Hilda Hilst, falará de aspectos relevantes em suas obras da perspectiva da poesia:

No rasto dessa busca de uma nova linguagem ou uma nova forma mais adequada ao novo dizer, sobrevêm sete anos de silêncio para a sua poesia. A palavra criadora de Hilda Hilst explode em novas ou híbridas formas de ficção e de teatro (COELHO, 1993, p. 91).

Ambos os críticos mantêm opiniões semelhantes sobre a escrita de Hilst, tanto um quanto o outro refletirá sobre o caminho da poesia para o teatro e a ficção. Nós também trabalhamos com este percurso neste trabalho, porque seria improvável dissociar o caminho literário de Hilda Hilst para compreendermos sua forma de representar o mundo. As primeiras abordagens críticas sobre sua obra tornam-se eco para tantos outros, como afirma Duarte em seu ensaio: “*A recepção da literatura de Hilda Hilst*”. Assim, trazemos, em primeiro lugar, o texto do crítico que mais analisou a produção de Hilst:

É praticamente impossível deslindar, analisar fragmentariamente o universo riquíssimo de Hilda Hilst. Não só pela diversidade de gêneros – as ficções em prosa, o teatro, os poemas – não se presta a autópsias acadêmicas e sempre incompletas: até agora, felizmente, não cerebralizaram de maneira espúria sua criação através das “leituras” arquidoutas, com as muletas da linguística, nem conseguiram “provar” nenhuma tese preestabelecida para documentar que o que ela escreve tinha que ser isto ou aquilo, segundo tais hipóteses geralmente pedantes e apriorísticas. Mas é necessário que o leitor tenha apenas uma noção dos textos que vai ler. Para o leitor que pouco sabe de literatura, será talvez um mundo fechado, críptico. Que poderá avassalá-lo ou levá-lo a abandonar a leitura, precocemente cansado de decifrar aquilo que lhe parece apenas “coisa difícil” (RIBEIRO, 1999, p.89).

Concordamos com Leo Ribeiro quando afirma que nem a academia dá conta de explorar/analisar todas as perguntas que podem surgir do trabalho primoroso de Hilda Hilst. É claro que o crítico é audaz ao questionar o entendimento da obra pelo nível do leitor, contudo, em muitos casos, os leitores de Hilst não estão lendo seus livros em ônibus, praças e parques.

A leitura está condicionada às pessoas que estão ligadas à academia, às artes, a “saber um pouco de literatura”. Embora Leo Ribeiro tenha colaborado muito com a crítica literária das obras de Hilda Hilst, “quando Hilst publica a trilogia erótica (1990-1991), ele rompe com ela. Ribeiro ficará anos sem escrever uma linha sequer sobre a obra de Hilst” (DUARTE, 2014, p.141). O espanto de Leo Ribeiro, e outros amigos de Hilst, é recontado por Vasconcelos:

[...] estava também próxima quando Hilda resolveu dar aquela famosa guinada na sua carreira escrevendo *O Caderno rosa de Lori Lamby*, e me lembro da cena como se fosse hoje, que sentados à mesa, aquela enorme mesa que fica na sala: Hilda, eu, Léo Gilson Ribeiro, Almeida Prado e algumas outras pessoas que não me recordo exatamente, ela leu para nós e foi aquele silêncio ensurdecedor. Eu o Léo decididamente ficamos escandalizados porque considerávamos que ela não precisava deste artifício ou estratégia para ser lida, aliás, no momento ali, nem pensávamos nisso, só ficamos paralisados porque julgávamos que com aquele livro ela poderia por a perder todo o deslumbrante trabalho realizado até então. Enfim, o tempo mostrou que isso não ocorreu, mas naquele particular momento não sabíamos ainda como seria o futuro. Não sabíamos que a partir deste livro e dois outros que compõem a famosa trilogia erótica: *Contos d’escárnio*, *Textos grotescos e Cartas de um sedutor* ela seria finalmente conhecida não apenas pelos brasileiros, mas fora do Brasil (VASCONCELOS, 2012, p.1).

De forma geral, a obra “bandalheira”, obscena ou erótica, não contou com uma recepção inicial favorável, até mesmo pelos amigos, como podemos ver na fala de Vasconcelos, porque sabiam do potencial literário de Hilda Hilst. Talvez a curiosidade leve os leitores a quererem desfrutar das leituras obscenas da autora. Para ter uma ideia de como a crítica reagiu a esses escritos, recuperamos os títulos críticos reunidos no livro *Pornô chic* (2014): *Hilda se despede da seriedade*, de Humberto Werneck, *Tu, minha anta, HH*, de Alcir Pécora e João Adolfo Hansen, *A festa erótica de HH*, de Caio Fernando Abreu e *A prosa degenerada*, de Eliane Robert Moraes. No entanto, a má crítica, não limitou sua obra a uma escrita “fácil”, pelo contrário, Hilst afirmou que mesmo a obra obscena é considerada difícil, o que reforça o seu papel de escritora com potencial literário, capaz de transformar sua “bandalheira” em um “pornô chic”. De forma geral, a crítica explora o abandono da autora pela “literatura tradicional”, contudo, em contrapartida, estabelece valor a sua escrita, mesmo a obscena. Nessa perspectiva, Moraes, mesmo que esteja se referindo a um livro específico, oferece uma síntese de sua obra obscena:

Crítica radical à hegemonia do lixo cultural, mas também à suposta superioridade das elites intelectuais, o livro de Hilda Hilst sugere que entre esses polos da nossa cultura também existam relações mais complexas do que normalmente se costuma admitir. Tal sugestão não deixa de ser intrigante – e mereceria uma exploração mais atenta. Afinal, como ensinam esses *Contos d’escárnio – Textos grotescos*, as cumplicidades entre o alto e o baixo sempre podem reservar surpresas para o pensamento (MORAES, 2004, p.268).

Hilda Hilst está, em sua obra obscena, no elo entre o alto e o baixo. A crítica explora de forma geral sua entrega a um suposto gênero literário menor (o erotismo, a obscenidade), porém, enaltece a forma como a autora se aventura nesse campo das letras, indo além da suposta baixeza encontrada nesse tipo de literatura para um nível elevado de pensamento do ser, ou seja, agrega um valor literário a uma literatura da qual pouco se esperava.

A autora também conta com uma recepção crítica fora do Brasil, pois tem traduções para o italiano, alemão, francês e inglês. Na busca desse material, encontramos artigos e sites de vários autores em espanhol, que inclui textos de Hilda Hilst traduzidos para a língua nativa dos pesquisadores. Em um desses sites, encontramos o escritor espanhol Pedro Sevylla, que, em sua página³⁷, conta a biografia de Hilda Hilst e alguns poemas, já traduzidos para o espanhol. Além de trazer também o ensaio de Duarte como anexo. Sobre como conheceu Hilda Hilst ele conta:

Entendiéndola como una de las grandes figuras literarias de Brasil, conocí a Hilda Hilst hace ya cuatro años. Fue a través de Cecília Meireles. Buscando noticias de Cecília, encontré una afirmación de Hilda contando como se conocieron: Salón de cha de Mappin. La poesía de HH me salió al paso en Internet. Bandera ondeando, páginas collados, que mostraban versos como tarjetas de presentación agitadas de dudas. La vida le salió al paso a HH porque ella salió al paso de la vida. Se encontraron pronto. Ella era aún la paulistana de Jaú, llamada Hilda de Almeida Prado Hilst; y la vida prometía todo lo que no estaba dispuesta a conceder. Puedo imaginarla hija sola, porque yo lo soy. Puedo imaginar su largo internado de Santa Marcelina: ocho años cautiva; porque mi cautiverio duró un año menos y definió en lo bueno y en lo malo mi trayectoria futura (SEVYLLA, 2017, p.1).

O fragmento anterior destaca o quanto a vida da autora marca a sua produção. Pode-se perceber a admiração pela autora e a identificação de Sevylla com a história de Hilda Hilst, além de relacionar Hilda Hilst a Cecília Meireles, por quem a autora tinha muito apreço. Encontramos também a publicação da revista *La Colmena* nº81³⁸, da Universidad Autónoma Del Estado de México, do poeta Sergio Ernesto Rios:

El tema amoroso, aquilatado en vísceras, lastres y hondura, ocupa fatalmente la poesía de Hilda Hilst (Jaú, 1930-Campinas, 2004). Episodios biográficos como la locura de su padre, un hacendado cafetalero, podrían dar cuenta de la impresión fantasmal, ardua o rota hacia el sujeto amoroso y su relación con el mundo, pausado entre ebriedades, divagaciones y todas las esperanzas; una impresión siempre estelar o telúrica en ese trato sin medias tintas, sumergida en el fondo, en la soledad y el rechazo (RIOS, 2014, p.113).

³⁷ Hilda Hilst. Disponível em: <<http://pedrosevylla.com/hilda-hilst/>>, acesso em 12 de abril de 2017.

³⁸ Disponível pelo link: <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_81/docs/La_Colmena_Na_Janela.pdf>, acesso em 12 de abril de 2017.

Percebemos que existe o interesse pela obra hilstiana além da fronteira brasileira, mesmo com a afirmação da autora ao dizer que para ser lida fora do país deveria escrever em outro idioma. Um ponto comum entre os dois autores estrangeiros é que ambos possuem relação com as universidades brasileiras e que talvez por isso tenham tido acesso à obra de Hilda Hilst. Além disso, vale a pena ressaltar que são pesquisas atuais que surgem depois da morte da autora. O curioso é que assim como os críticos brasileiros, os estrangeiros também demonstram interesse na vida pessoal da autora.

Em uma pesquisa rápida, é possível encontrar também textos de autores brasileiros em espanhol como de Alcir Pécora para a revista FAPESP³⁹, o que contribui para que pesquisadores estrangeiros tenham acesso e informações sobre a vida e obra da autora. Outro nome que aparece em muitos textos de busca é o de Cristiane Grando, Professora na Universidade da Integração Latino-Americana (UNILA), em grande parte responsável pela divulgação de Hilda Hilst fora do Brasil, juntamente com outros autores, como podemos ver na nota de rodapé de uma reportagem traduzida para o espanhol por Leo Lobos:

Defendió magíster y doctorado en la Universidad de São Paulo (USP) sobre la obra y estudio de manuscritos de Hilda Hilst. En la Universidad de Campinas (UNICAMP), desarrolla un post-doctorado sobre crítica genética y traducción de Hilda Hilst al francés, además de realizar un trabajo de difusión de la obra hilstiana en Francia, Chile y Perú, junto a los poetas chilenos Francisco Véjar y Leo Lobos, y a los poetas peruanos Reinhard Huaman Mori y Cinthya Torres (LOBOS, 2004, p.1).

No campo acadêmico em contextos atuais, temos uma gama crescente de interesse em pesquisas sobre a obra de Hilda Hilst. Também existe um esforço do Instituto Hilda Hilst – Casa do Sol na divulgação de sua obra. Hoje possuem site⁴⁰, página em redes sociais como o *Facebook*⁴¹ e um clube de leitura chamado Obscena Lucidez. No site do instituto, é possível encontrar vários trabalhos acadêmicos realizados sobre a vida e a obra da escritora, agendar visitas à Casa do Sol, e também é possível participar do programa de residência oferecido pelo instituto. Além disso, todos os livros publicados pela Editora Globo possuem uma vasta lista de referências acadêmicas, livros, reportagens sobre a vida e obra de Hilda Hilst. Notamos que, no campo acadêmico, os trabalhos sobre Hilda Hilst perpassam por diversas áreas do conhecimento, como a História, a Psicologia, as Artes Cênicas, as Letras, as Ciências

³⁹ A notícia pode ser lida no link: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2004/03/01/hilda-hilst-ha-muerto-viva-hilda-hilst-2/>>, acesso em 12 de abril de 2017.

⁴⁰ Todas as informações sobre as teses, o clube e o programa de residência podem ser acessadas no site: <<http://www.hildahilst.com.br>>. Acesso em 12 de abril de 2017.

⁴¹ A página do *Facebook* esta disponível em: <<https://www.facebook.com/InstitutoHildaHilst/>>. Acesso em 12 de abril de 2017.

Sociais dentre outras. Porém, como já apontamos nesse trabalho, na linha de pesquisa de teatro e literatura, a dramaturgia ainda é pouco explorada academicamente.

Além dos críticos Anatol Rosenfeld, Renata Pallottini e Elza Vincenzo, encontramos alguns dos estudos acadêmicos (artigos e dissertações) que tentaram dar conta do teatro de Hilda Hilst e que colaboram com a crítica teatral da autora: “*É muito chato escrever para ninguém*” – *Hilda Hilst e as tentativas de divulgação de sua obra dramaturgica* (2013), de Rubens da Cunha; *Uma dramaturgia do tempo – Notas sobre a temporalidade na dramaturgia de Hilda Hilst* (2003), de Inês Cardoso Martins Moreira; *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst* (2012), de Cristyane Batista Leal; *A dramaturgia de Hilda Hilst: Percursos e diálogos entre o dramático e o não dramático* (2013), de Júlia Fernandes Lacerda; *Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst* (2013), de Alva Martinez Teixeira, entre outros.

Hilda Hilst, como observamos nos arquivos disponíveis no CEDAE da Unicamp e nos trabalhos acima mencionados, sentiu uma considerável dificuldade para a realização de suas peças teatrais. Enviou cópias de seus textos para diversos amigos e editores, entre eles: Cacilda Becker, Ademar Guerra, Augusto Boal, Juca de Oliveira, Paulo Autran, Gianfrancesco Guarnieri, Tereza Aguiar, Jô Soares, entre outros, mas conseguiu pouco. Como ela mesma já apontou, Anatol Rosenfeld foi um dos poucos que deram importância ao seu teatro. Foi Tereza Aguiar a primeira diretora de teatro a montar os textos de Hilda Hilst: *O rato no muro* e *O visitante*; as montagens foram realizadas por alunos em conclusão de curso na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), e chegaram a participar do Festival Internacional de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia. Para Aguiar (2013, p.1), o teatro hilstiano é atemporal e “nunca estará em descompasso com o tempo presente”. Assim como sua prosa e poesia, o teatro de Hilst não seria diferente, possui a mesma conotação: é considerado difícil. Sobre isso, Tereza Aguiar afirma:

As pessoas que vêm ao teatro, superficialmente acham o teatro Hilda Hilst de difícil compreensão. Isso talvez porque a sua obra nem sempre fala de um mundo material, embora trate as relações humanas, que são o que conta, com “mãos de poeta”. Quem pode afirmar que as relações humanas, as relações com Deus, às relações com os animais, às relações com as árvores não podem ser feitas “com mãos e coração de poeta”? O grande desafio que eu encontrei ao ter o privilégio de montar quase toda a sua obra foi ter a certeza de que o bom espetáculo atinge qualquer tipo de público. Poderia aqui citar vários exemplos vividos na minha carreira e de outros que comprovam essa afirmação (AGUIAR, 2013, p.1).

De fato, para Aguiar, Hilda Hilst consegue chegar ao outro como ela queria, mesmo incompreendida. Contudo, essa afirmação nos parece contraditória já que demorou muito

tempo para conseguir que seus textos teatrais subissem ao palco. Embora seja diferente a relação texto/encenação, o que pode modificar toda a recepção de um texto teatral, Hilda Hilst encontrou resistência em ambas, tanto do público, quanto da classe teatral. A vida dos textos nos palcos veio anos depois. Talvez, porque:

No teatro [da época, anos 1960/1970], o que predominava nos palcos, e fora deles, era uma estética que propunha transgressões violentas. Havia no ar palavras de ordem que tangiam a consciência e a criatividade dos escritores. Hilda escreveu num outro diapasão de força, algo mais oblíquo, mais sinuoso do que o mundo visceral e direto vigente nos palcos de então (CUNHA, 2013, p.243).

A escrita dramaturgica de Hilda Hilst não era considerada engajada como a que circulava pelos grupos da época como Teatro Oficina e Opinião. Então, a pouca circulação de seus textos teatrais, a dificuldade para montagem das peças por grupos profissionais e a linguagem dramaturgica escolhida pela autora podem ter contribuído para que seus textos se mantivessem, durante muito tempo, na gaveta. Tratava-se de uma dramaturgia diferente da produzida no momento ditatorial em que o país vivia, como já apontado no capítulo anterior, e se comprova mais uma vez aqui, com a afirmação de Cunha:

A dramaturgia hilstiana está imbricada com os poemas escritos anteriormente e com as ideias que lhes dão sustentação, com essas “dignidades da linguagem”, mas que também traz elementos mais incisivos, mais engajados, que agregam um olhar de combate, de percepção de que a ordem política, social e econômica precisava ser alterada, eivada pelos gritos de democracia e liberdade. De cunho abstrato, metafórico, alegórico, o teatro hilstiano mergulha no literário, mas não é apenas um exercício de estilo da autora e sim uma tentativa de inserir sua voz de poeta num tempo bastante conturbado. Ao escrever dramaturgia, Hilda Hilst trouxe como pano de fundo de suas peças os problemas políticos, sociais e humanos prementes do período, no entanto, o que diferencia seu teatro é justamente o tratamento profundo, difícil e poético que ela dá a esse conjunto de textos (CUNHA, 2013, p.243).

Hilda Hilst representa uma violência não física, todavia poética. A agressividade da dramaturgia hilstiana toca o íntimo do ser humano, tem sim teor filosófico, contudo, sem deixar o contexto histórico que era presente naquele momento de ditadura militar:

A pressão do presente [refere-se à ditadura] faria do tempo questão crucial no seu teatro. Mas não só pelos laços evidentes entre a dramaturgia de Hilst e o momento político brasileiro que lhe serve de referência. Esta referência ao contexto imediato está realmente lá (MOREIRA, 2003, p.132).

De novo, reafirmamos as colocações citadas nesse trabalho, a escrita híbrida, as digressões de escrita, o estado de exceção em que seus textos se encontram, tudo é reconfirmado quando analisamos a fortuna crítica de Hilst. A diferença entre a avaliação dos

críticos e os trabalhos acadêmicos é que esses trabalham especificamente sobre o texto dramaturgicamente de Hilda Hilst. Mas, assim como a reflexão de Tereza Aguiar, também existe a crítica feita das montagens teatrais realizadas. Ou seja, fala-se de como o texto foi representado no palco. As peças dirigidas por Aguiar são consideradas acadêmicas ou de cunho amador, isto é: não recebem uma encenação “profissional”. Contudo, Hilton Rofran montou, com o Teatro Oficina, *O verdugo*. A crítica foi bem incisiva: “Uma peça escrita, aparentemente, sem compromisso com nenhuma tendência teatral, porém também absolutamente sem compromisso com as experiências do dia a dia” (LIMA, 1973, p.1). Notamos uma acidez crítica quanto ao texto e à encenação em si. O crítico Fausto Fuser, em *Carta a Hilda Hilst*, publicada na *Folha de São Paulo* em 27 de junho de 1973, afirma gostar do texto, chega até a fazer alguns elogios, porém não apreciou a montagem feita pelo Teatro Oficina e afirma que os diretores teatrais têm medo de textos dramaturgicamente com densidade poética como o de Hilda Hilst.

A respeito da encenação proposta por Rofran, Sábato Magaldi partilha da opinião de Fuser e publica sua crítica em *O Estado de São Paulo*, em 04 de maio de 1973: “A peça é original, mas irrita em vez de emocionar”. Só pelo título da publicação pode se ter uma ideia da recepção que teve na sociedade paulista em 1973. A esperança era que a montagem de *O verdugo* conseguisse impressionar, afinal, Hilda Hilst havia ganhado o Prêmio Anchieta com o texto. Entretanto, parece que Rofran errou na concepção cênica dada à peça que incluiu poemas da autora⁴². Ou seja, em partes, a dramaturgia original se modificou no processo de montagem do espetáculo e isso desagradou uma boa parcela do público que foi prestigiar Hilda Hilst e o Teatro Oficina. Mas, nem tudo foram pedras, como podemos notar na crítica “A propósito de *O verdugo*”, de Nogueira Moutinho na *Folha de São Paulo*, em 25 de abril de 1973:

Hilda Hilst é basicamente um poeta, isto é, um ser para quem as palavras são dotadas de poderosa carga de imantação. A musicalidade de seus poemas, linha melódica que só encontra paralelo na de Cecília Meireles, encontra-se integralmente preservadas nas falas em verso de *O verdugo* (MOUTINHO, 1973, p.1).

A crítica teatral serve não apenas para mostrar o texto ou a encenação, mas também para diferenciar a representação que cada um possui. O texto é uma representação, fala por si só. A encenação é outra representação, também fala por si só. E é possível que a pouca

⁴² “*O verdugo*, que recebeu prêmio Anchieta, interessou diretores como Ademar Guerra e Gianni Ratto, mas não adiantou como produção. O diretor quis enfeitar demais a peça e não deu certo” (HILST, 2013, p.18).

popularidade de Hilda Hilst com seu teatro se estabeleça pela perda do potencial textual diante da transposição cênica.

Além de textos nacionais, encontramos um estudo acadêmico da espanhola Alva Martinez Teixeira, Professora na Universidade de Lisboa, intitulado *Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst*, publicado em 2013 na revista *Ciências & Letras*. Vale lembrar que Teixeira doutorou-se na Universidade da Coruña, com a tese *A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno*⁴³ (Doutoramento Europeu e Prémio Extraordinário). A respeito do teatro hilstiano, ela afirma:

As peças escritas por Hilda Hilst alicerçam-se, como a sua restante produção literária, numa fé autêntica na incerteza. Percebemos a confiança hilstiana na dúvida como inimiga inflexível da certeza tirana e arrogante e/ou alienadora que domina a nossa sociedade secamente racionalista e o seu teatro intelectual, pois, como indicara Vilém Flusser, é preciso reear da crença vacilante de Descartes, porque, na sua base, a metódica dívida cartesiana é o sofisma que, intransigente e impaciente, só duvida para que nunca mais se duvide (TEIXEIRO, 2013, p.39).

Certamente, para nós, é evidente que Hilst esteve sempre em busca de respostas e, de certa forma, assim como diz Teixeira, a autora perpetuou em seus textos a ideia de tocar ao próximo, estar em busca de seu próximo. Nesse sentido, toda sua literatura é entrelaçada pela busca de si no outro, formada através de dúvidas existenciais. Em entrevista a Viana Hilton (1973), Hilda Hilst expõe: O objetivo da dramaturgia é o de estimular as consciências, estimular o autoconhecimento, porque só através de si mesmo é que o homem pode se aproximar de outro homem e de sua essência (HILST, 1973, p.1).

A autora pretendeu tocar o “ser” do outro e o seu próprio durante toda sua vida, em toda sua obra. Em entrevista concedida em 1973 a Hilton Viana, para o *Diário de São Paulo*, Hilst, questionada a respeito do porque não é lida e nem representada no teatro, apesar de ser considerada uma das mais importantes escritoras brasileiras da época, conclui:

As gentes, as pessoas em geral têm medo da ideia, da extensão metafísica de um texto, mas tanto a minha prosa como a minha dramaturgia existem somente porque acredito que o próximo século será metafísico. Não me interessa pelas pequenas odisséias domésticas, interesse-me pela situação-limite do homem. Não me peçam para por os “Pés na terra”⁴⁴ se o que pretendo é o fogo do espírito. O espírito é voraz e sofre tensão dolorosa e contínua. Eu sofro de intensidade e de paixão. E gostaria de ter as plantas dos pés sobre a esplêndida superfície da cabeça (HISLT, 1973, p.1).

⁴³É possível encontrar a tese no link:

<http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/7341/MartinezTeixeiro_Alva_TD_2010.pdf?sequence=2>, acesso em 12 de abril de 2017.

⁴⁴ Hilda se refere aqui à crítica feita por Mariângela Alves de Lima sobre *O verdugo*, intitulada *Sem pé na Terra* (1973).

A escritora aproveitou o período para destacar a crítica que fazem ao seu trabalho, assim como afirmou Duarte, mantém um jogo de respostas em suas entrevistas e aproveitou todos os momentos que pôde para dar seu recado à crítica, aos editores, aos leitores. Também percebemos que o desejo de ser lembrada e tocar o próximo se refazem, porque o número de trabalhos e a importância deles vêm aumentando à medida que as pessoas descobrem a sua literatura.

2.2. A rubrica hilstiana: uma paisagem textual

No teatro, o termo rubrica ou didascálias, de forma simples, serve para orientar os atores, o diretor e o leitor, ambienta as personagens e indicar ações, a “rubrica projeta, no plano literário, uma certa materialidade cênica” (RAMOS, 2001, p.9). Este é um recurso dramático muito recente, tornando-se um “elemento inseparável” do texto teatral no final do século XIX. Apesar disso, são poucos os estudos que se dedicam a falar sobre essa especificidade do texto teatral que é a rubrica/didascálias. Os estudos começam a aparecer a partir do século XX.

Alguns teóricos desconsideram as rubricas como literatura em si como se fosse possível construir uma linguagem que determinaria regras de escrita teatral. Segundo Ramos (2001), Roman Ingarden desconsiderou as rubricas porque acreditava que elas só serviriam para a encenação. Em contrapartida, essa colocação de Ingarden foi revista por Eli Rozik. A discussão girou em torno de as didascálias serem ou não uma linguagem do teatro, e embora não seja uma função verbal como o texto dramático (no sentido de prosa, contra-cena, jogo cênico) é a indicação não verbal da rubrica que pode transformar a ação verbal durante a cena. Nesse sentido, como nos mostra Ramos, em diálogo com Michael Issacharoff, as didascálias recebem sentido semiótico para o texto teatral:

A rubrica seria o que ele chama de componente não ficcional do drama e aquilo que definiria a sua especificidade como literatura. Nenhum outro gênero literário possuiria este estatuto excepcional, de comportar um canal suplementar que serve de manual de uso (RAMOS, 2001, p.10).

Ou seja, somente no texto teatral é que a rubrica tem sentido funcional. A rubrica também conta uma história, compõe a cena em si, compõe o sentido do texto teatral. Claro que nem todos os autores do texto dramático utilizam rubricas para escrever teatro, o que possibilita ao ator, diretor e leitor que crie o seu próprio sentido, partindo apenas do texto teatral, sem as indicações definidas, como acontece nos textos que possuem rubricas. Ramos

lembra que, para Issacharoff, o fato das rubricas participarem ativamente como falas no espetáculo teatral, não elimina a possibilidade de participarem de modo diegético na dramaturgia. Nesse sentido, seria inapropriado discutir um texto teatral sem assumir as didascálias como uma condição literária da construção dramatúrgica.

Os textos de Hilda Hilst são carregados de indicações. Em sua maioria, encontramos indicações mais poéticas, voltadas à interpretação do ator; suas rubricas descrevem como a autora imaginou o que a personagem diria em determinada fala: “as rubricas refletem uma primeira encenação virtual do autor que expressa aproximadamente sua visão da cena montada” (RAMOS, 2001, p.12). Podemos notar essa afirmação na maior parte de suas indicações dentro da fala das personagens, como no diálogo do Poeta de *As aves da noite*:

Poeta (**Lento**):

Curvo-me sobre o que foi rosto. Oval em branco.

Pálpebra remota

Boca disciplinada para o canto. O braço longo

Asa de ombro... Amou. Corroeu-se de sonhos.

E cúmplice de aflitos, foi construído e refeito

Em sal e trigo.

(**Muda levemente o tom. Sorri**)

O ventre escuro não gerou,

(**Grave**)

Talvez por isso

Teve mãos desmedidas

E grito exacerbado foi o verso. Amou. Amou.

(**Fala mais rapidamente, olhando-se**)

Tem os pés de criança: altos e curvados.

O corpo distendido como lança. É inteiriço e claro.

(**Sem pausa. Voz grave. Exaltada de início até a palavra “hora”. Depois mais branda**)

Ah, tempo extenso, grande tempo sem fim onde me estendo

Não para contemplar este todo de fora

Olhar enovelado respirando a hora...

Antes o olhar suspenso como um arco,

Olho dentro da fibra que o circunda, cesta mortuária (HIST, 2008, p.243 – grifo nosso)

Como percebemos, na rubrica da fala do Poeta existem indicações de como executar o texto falado, dando o ritmo da fala (rápido, lento), a intensidade (grave), a qualidade da emoção (exaltada, branda) e indicando a ação do ator (quando pede para que ele sorria e olhe para os outros personagens/atores). A construção imaginativa de Hilda Hilst com a cena “pronta” é tanta que ela orienta até em que palavra deve-se manter sua indicação: “hora”. Hilst também consegue desenhar um tom poético em suas didascálias, utiliza indicações como: “sombrio”, “manso”, “sorriso idiota” e tantas outras. Ou seja, opera indicações subjetivas, tanto para o leitor quanto para o ator/diretor. Cada qual pode ter uma interpretação

muito pessoal dessas indicações. Assim também ocorre na descrição do cenário, como podemos ver na descrição da peça *O verdugo*:

Casa modesta, mas decente. Sala pequena. Mesa rústica. Dois bancos compridos junto à mesa. Um velho sofá. Uma velha poltrona. Uma porta de entrada. Outra porta dando para o quarto. Paredes brancas. Dois pequenos lampiões. Aspecto geral muito limpo. Nessa sala não deve haver mais nada, nada que identifique essa família particularmente. **Morem numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo.** Mesa posta. O verdugo, a mulher, a filha e o filho estão sentados à mesma. A mulher deve estar servindo sopa ao marido. É noite (HILST, 2008, p.367 – grifo nosso).

Hilda Hilst transforma as indicações em algo muito particular, pois é a imaginação, a sensação, a criação imagética da autora transposta poeticamente na indicação das didascálias. Sobre a densidade poética, afirma Baumgartel:

A partir de rubricas cuja função é mais poética do que cênica, ou de instancias de enunciação (como personagem, voz tipificada, portador de discursos coletivos e anonimizados de endereçamento, entre outros, por exemplo) que possuem uma força determinante sobre o contexto mimético da peça, podemos entender que a função didascálica de articular um enquadramento poético para a fala (ou de um mundo para o lugar da fala) ultrapassa a didascália propriamente dita (BAUMGARTEL, 2016, p.246).

As didascálias poéticas possuem uma função referencial ou um “modo de uso” do texto teatral porque estabelecem um contexto mimético, representacional, mesmo com teor subjetivo tem função transcendental dentro do texto dramaturgico. Quando Hilst aplica a expressão: “em algum lugar triste do mundo”, subjetiva a vida das personagens e o entendimento do cenário que propõe, sobrepõe às informações descritas anteriormente: “tudo muito limpo”, “paredes brancas”; recria uma contradição do lugar já que a cor branca pode remeter a um lugar tranquilo, de paz; um contraste que perpassa também a rubrica com papel literário como afirmou Baumgartel. Porém, é importante destacar que “essa poética do texto teatral, em sua função didascálica, é direcionada à percepção do leitor e não à dos personagens” (BAUMGARTEL, 2016, p.247).

A percepção do leitor pode ir além da “cena imaginada” pelos autores. É estabelecida quando trabalhamos com a rubrica de forma literária, porque

As rubricas, de fato, são uma referência mais concreta que qualquer história a ser deduzida pelos eventuais leitores da peça como literatura. Elas inscrevem no plano literário a dimensão física e tridimensional da cena e, assim, não só articulam a encenação no plano imaginário, como garantem a sua consistência enquanto ficção (RAMOS, 2001, p.12).

A rubrica/didascália, além de indicações de ação para os atores e diretores na construção de cena, auxilia o leitor⁴⁵ do texto teatral para estabelecer um caráter ficcional à dramaturgia. Todavia, essa identificação é particular de cada leitor, não se tornando necessariamente uma regra, assim como vimos no capítulo I sobre a representação e a *mimèsis*. Nos textos de Hilda Hilst, é possível perceber a função de intenção ficcional porque a autora utiliza da criação de imagens a partir de suas indicações, como podemos verificar na rubrica abaixo de *O novo sistema*:

Menina: Está bem. Então tire o casaco.

O menino está de pé. A menina começa a bater pausadamente nas costas do menino enquanto ele repete: “O meu ser é o ser da coletividade” algumas vezes. Aos poucos, gradativamente, ouvem-se vozes de muitas crianças e exclamações He! Ha! muitas vezes. É uma manifestação popular na praça contígua à praça onde estão o menino e a menina. Ouve-se também a voz do escudeiro-mor dizendo: “Como o quê? Como o quê?” E as crianças respondendo: “Como o núcleo atômico” (3 vezes).

Durante esta cena, o menino e a menina devem movimentar-se. Ela vai até o obelisco, ele olha para os homens. **Há angústia e uma certa delicadeza entre os dois** (HILST, 2008, p.349 – grifo nosso).

Podemos observar que a autora coloca em suas indicações uma mistura de ações e falas que as personagens/atores devem executar durante a cena. Também as crianças que repetem “He! Ha!” compõem uma espécie de coro:

Semelhante ao que o coro grego faz com as falas individuais dos protagonistas, o conjunto das informações didascálicas atribui às falas individuais seu lugar no contexto do mundo cênico configurado por suas convenções poéticas, éticas e sociais (BAUMGARTEL, 2016, p.252).

A rubrica ganha, nesse caso, um sentido maior, indo além de sua função indicativa e isso foi o que denominamos de função transcendental dentro da literatura teatral. Como já dissemos, a rubrica é tecnicamente um elemento novo no texto dramático, assim como os estudos que tratam desse elemento especificadamente e dentro do teatro contemporâneo pode ou não ser utilizada pelos atores e diretores. Nesse sentido:

É inegável, no entanto, que quando se trata de explorar imaginariamente a materialidade projetada por quem construiu uma obra dramática, as rubricas podem ser muito úteis. Não importa se serão obedecidas à risca ou simplesmente relegadas, se serão lidas como receita de bolo ou ignoradas como bula de remédio incompreensível. Enquanto registro estável daquela primeira encenação imaginária, as rubricas oferecerão ao pesquisador um ponto privilegiado de observação (RAMOS, 2001, p.12).

⁴⁵ Trazemos o termo leitor como alguém que não faz teatro, mas que lê esse gênero literário.

Notamos que independente da forma como o autor tenha imaginado a cena e indicado através das rubricas em sua dramaturgia, cabe ao leitor, ator, diretor, tratar dela à sua maneira. Porém, enquanto pesquisador do texto teatral, é importante que também leve em consideração as informações das rubricas, pois elas podem constituir um olhar diferente da representatividade do texto que talvez passe despercebida por outros pesquisadores.

Na rubrica hilstiana, fica claro, como já apontamos, que a autora imaginou a cena e a “desenhou” literariamente para que os atores e diretores pudessem chegar o mais próximo possível da composição cênica indicada na dramaturgia. Essa imagem desenhada pela autora pode ser chamada de paisagem textual. Vimos também na fortuna crítica da autora que as alterações do texto durante o processo de montagem de *O verdugo* podem ter modificado a recepção do público e da crítica. No caso das rubricas não serem atendidas pelos diretor/atores, haverá mudança do processo teatral, enquanto encenação (embora não seja via de regra), e “o controle sobre a transformação das indicações cênicas em cena efetiva é tal, que não obedecê-las equivale a modificar ou omitir as falas das personagens” (RAMOS, 2001, p.13), em que é possível modificar a qualidade real do texto escrito em comparação ao espetáculo executado, como indicaram os críticos teatrais da época. Essa possibilidade só pôde ser levantada da análise crítica da peça e a partir da observação das didascálias, reafirmando que as rubricas podem fornecer um novo olhar para o pesquisador a respeito do texto dramatúrgico.

As didascálias podem, também, ter um sentido semiótico, simbólico, capaz de captar mensagens, estabelecer e criar imagens para o leitor. Em alguns casos, essas informações também são levadas tanto enquanto linguagem literária quanto linguagem teatral (o efetivo da cena, o texto transformado em ação), e assim podemos ter uma representação das ações do homem através da representação cênica. Podemos ver isso no trecho de *O visitante*:

Maria (dura, voz alta): Numa estrada de cardos e espinhos.
(Pausa)

Claridade súbita sobre Ana vinda de fora, através da janela

Ana (para o Corcunda, **olha o ventre inundado de luz**):
Tu vês? Olha! Vês? (HILST, 2008, p.177 – grifo nosso).

A iluminação sugerida pela autora complementa a ideia das falas em si, sugere para a cena um tom milagroso (Não entraremos em explicações mais detalhadas do texto nesse momento porque veremos mais adiante no capítulo III). Então, as indicações de iluminação do espetáculo também “falam” com o leitor/diretor/ator, porque estabelecem um sentido, que pode se modificar pela indicação de cores. A coloração de modo geral pode mudar a

visibilidade e o entendimento do leitor/espectador teatral, por exemplo, se houvesse nesse texto de Hilda Hilst uma indicação de luz vermelha sobre o “ventre inundado de luz”, certamente daríamos outro sentido ao texto. O mesmo vale para indicações de cenário e figurino. Ana e Maria, na rubrica de descrição das personagens, estão vestidas de branco. Se as cores fossem outras, mudaria toda a acepção da peça em relação ao texto, ou seja, nessas alterações, o texto se modifica mesmo que as falas permaneçam iguais. Podemos dizer que “a didascália expõe em sua forma a construção do mundo (poético e empírico) enquanto jogo” (BAUMGARTEL, 2016, p.250).

Outra questão importante a notar na rubrica hilstiana é o anúncio das pausas. Seus textos teatrais, de maneira geral, possuem muitas indicações, no entanto, as pausas são muito constantes em todas as peças que escreveu. Na peça *O visitante*, a autora avisa: “Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão. **Pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados.** Sobretudo é preciso não temer as pausas entre certas falas. **São absolutamente necessárias**” (HILST, 2008, p.145 – grifo nosso). Os diretores, atores, os leitores que se propuser a estar no mundo dramaturgico hilstiano precisam respeitar “os silêncios esticados” para compreender o texto, para ter as sensações que a autora previu durante a escrita. Talvez, a falta de atenção dos leitores/atores/diretores com essas indicações é o que torne, também, o seu teatro de “difícil” entendimento. Ainda sobre as pausas, Hilda Hilst, como já enunciamos também, tem influência da escrita de Ionesco e Beckett, e, Ramos afirma que “para Beckett, a rubrica, tanto quanto o texto dialogado, possui uma importância estrutural na forma dramática que ele constrói” (RAMOS, 2001, p.16). Portanto, Hilst pode ter aproveitado as referências de leitura dos textos de Beckett para construir sentidos à suas rubricas.

Por meio da rubrica hilstiana, percebemos indicações já mencionadas neste trabalho, como as possibilidades da não aceitação de seus textos dramaturgicos considerados difíceis, que causaram uma reação em cadeia na crítica teatral por meio da possibilidade de abandono das indicações da rubrica na montagem de suas peças. Parece frágil essa colocação, no entanto, sabemos que, como se afirmou nesse tópico, as rubricas podem abrir possibilidades de observação para o pesquisador. Essa subdivisão espera contribuir para os estudos teóricos desse objeto de estudo específico do campo teatral que é rubrica/didascálias e abre campo para as análises que faremos no próximo capítulo, fazendo-se fundamental o entendimento prévio da composição das rubricas enquanto literatura, a fim de compreender com mais clareza as possibilidades que ainda serão levantadas. Assim, nosso olhar se pauta na construção de uma análise que trata a dramaturgia não só apenas como texto (no sentido de

texto literário), ele compreende que a arte teatral se compõe também por um sentido muito mais amplo do que o texto teatral possa parecer.

CAPÍTULO III

UM TEATRO DE REPRESENTAÇÕES

Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só a poesia já não bastava. A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz coisas, mas as edições, além de serem pequenas, vendem pouco. Então procurei o teatro. Procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem. Considero o teatro uma arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra. O que eu quero dizer é que o homem quando entra no teatro deve sentir uma atmosfera diferente daquela que sente no cinema. Uma sala de teatro deve ser quase como um templo. Todo aquele que se pergunta em profundidade é um ser religioso. Tentei fazer isso em todas as minhas peças.
(Hilda Hilst, 2013).

Hilda Hilst, esta mulher que queria provar ao pai que ela era deslumbrante, percorre vários campos de representação em sua dramaturgia. O estado de exceção da dramaturgia vai além das prisões de espaço físico que calam a voz de um povo, porque transfiguram um apelo religioso cheio de contradições, revelam o limite do ser humano e simulam sua própria face diante do mundo que o cerca. Continuamos com o diálogo que busca a voz da autora e o contexto histórico em que seus textos foram escritos. Ainda que estejam divididos em alguns subcapítulos, as representações são tão híbridas quanto a sua escrita dramaturgical. O leitor será conduzido por meio da retomada de vários momentos já analisados. Também trazemos, assim como a obra de Hilda Hilst, relações com outros textos aos quais suas representações nos reportam enquanto leitores de sua dramaturgia.

O primeiro subcapítulo, “Calar a voz de um povo: um estado de exceção”, apresenta o teatro como resistência política e social, coloca em questão a marca do ano de 1968 no Brasil, apontando os estados de exceção que compõem a obra teatral hilstiana. Em “O apelo religioso e suas contradições”, evidenciamos a visão religiosa presente nas peças teatrais de Hilda Hilst. Já em “Repressão: o medo que nos leva a fazer coisas absurdas”, demonstramos que a violência é o elemento que transforma o ser humano, seja ela física ou psicológica. No quarto tópico, “No limite do ser humano: medo, fome, morte e esperança”, discutimos até que ponto o ser humano é capaz de suportar a dor, conviver com o medo e como é possível ter esperança diante das adversidades. “A performance do corpo nas personagens de Hilda Hilst” revela questões simbólicas que se repetem em sua dramaturgia, como um olhar, expressa o corpo como forma de organização social e demonstração de poder. O último subcapítulo, “Teatro e vida: traços biográficos na dramaturgia de Hilda Hilst”, denota como a vida da autora serve de aporte criativo para seus textos teatrais, com ênfase na sua relação com o pai. As divisões dos subcapítulos foram de grande dificuldade, já que as representações encontradas fazem ligação umas com as outras, porém, só com as subdivisões é possível dar maior atenção a alguns elementos da escrita da autora.

3.1 Calar a voz de um povo: um estado de exceção

O teatro, de forma geral, sofreu, em diferentes momentos históricos, uma intensa repressão enquanto arte, seja no Brasil ou fora dele. Na América Latina, no contexto de ditadura militar, o teatro foi usado como ferramenta de luta e, por isso, sofria a repressão. O mesmo aconteceu nos Estados Unidos nos anos 50, com a era McCarthy, “essa investida política forçou todo mundo a alterar ou adaptar radicalmente suas vidas e valores”

(BOGART, 2011, p.33). O teatro americano estava vetado a qualquer manifestação política ou social, o que levou os artistas, e principalmente os dramaturgos, a explorarem o expressionismo, buscando a subjetividade do “eu interior” para representar o exterior do mundo pós-guerra. Nessa lógica, Hilda Hilst foi muito audaciosa ao trabalhar com a dramaturgia, na tentativa de explicar o mundo usando novas formas de representação do real⁴⁶.

Encontramos nos textos teatrais vários níveis de representação, sejam eles sociais, políticos, econômicos ou do eu, já que falamos de arte. Ainda que Hilda Hilst escreva sua dramaturgia nos anos de 1967 a 1969, no decorrer deste trabalho, identificamos que o ano marcante na escrita de seus textos é o de 1968⁴⁷, conhecido como o “ano em que tudo aconteceu”. Claro, os eventos anteriores no contexto de mundo influenciam, como a Segunda Guerra Mundial, em que os “Direitos Civis, a organização dos trabalhadores, a educação, a liberdade individual, a violência dos governos, os costumes, as artes, tudo foi duramente questionado” (MEDEIROS, 1999, p.7).

O mundo estava em conflito, os estudantes brasileiros tomaram a frente dos movimentos de luta contra a repressão, assim como fizeram os jovens franceses de Paris. A luta por direito dos negros e a morte de Martin Luter King balançou os Estados Unidos. A rebeldia norte-americana se mostrava através da arte, principalmente no cinema, que também começava a aparecer no Brasil. Che Guevara se tornou símbolo da revolução na América Latina, seus ideais eram partilhados pelos estudantes na busca da “liberdade de direito”. Marcuse e seus ideais faziam parte do pensamento jovem, tendo três de seus livros entre os mais vendidos do período. Nesse contexto mundial, o Brasil vivia o auge da repressão, os estudantes estavam diretamente em conflito com os militares, os atos institucionais serviam como controle, os direitos civis e políticos do país foram cassados, as passeatas reuniam a classe artística, os trabalhadores e os estudantes. O teatro de Arena, O show Opinião, O teatro Oficina, todos eram censurados; assim como a música. Artistas e políticos tiveram que se exilar do país para não sofrerem a represália dos militares. De maneira abrangente, “a arte virou resistência política – era preciso resistir e denunciar” (FIGUEIREDO, 2015, p.11).

⁴⁶ “Num momento de textos comedidos, cronometrados, ‘bem pensados’, impossível não considerar positiva a intensa vontade de libertação do texto hilstiano, passando por cima de todas as convenções linguísticas e literárias, numa busca obsessiva de outras formas de representação do real” (Suplemento Literário do Minas Gerais, 2013, p.217).

⁴⁷ Hilda Hilst escreve quatro de suas oito peças neste ano, das quais três analisamos nesse estudo: *O Visitante* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968). *O verdugo* é de 1969, foi contemplada com o Prêmio Anchieta e é o texto teatral mais conhecido da autora, por este motivo a trouxemos para a análise. Buscamos dar atenção a dramaturgia menos estudada da autora, desta forma *A Empresa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O Auto da barca de Camiri* (1968) e *A morte do patriarca* (1969), não fazem parte do *corpus* dessa pesquisa.

Esta sucinta síntese dos eventos que antecederam, sucederam e estiveram presentes durante o ano de 1968 ajudam a (re)pensar as representações contidas na arte considerada mais engajada daquele momento: o teatro. E, principalmente, colabora no entendimento das possíveis representações da dramaturgia de Hilda Hilst, que “não se limita ao contexto político do Brasil” (OLIVEIRA, 2013, p.56). De muitas formas, no Brasil, a ditadura militar, que durou 21 anos, deixou marcas, e “os palcos tornaram-se verdadeiras trincheiras de resistência e embate na luta contra o regime de exceção” (FIGUEIREDO, 2015, p.8).

A arte teatral que se apresentou nesse período é extremamente engajada, tinha como lema a luta contra o sistema autoritário que se empunha, fosse pelas companhias de teatro profissionais, como Arena e Oficina, ou pelos grupos teatrais estudantis. Os textos teatrais hilstianos fogem ao “padrão” da época, pois aparecem altamente poéticos, com representações mais voltadas para o existencialismo filosófico do ser. Mesmo assim, “[...] o discurso da classe artística nesse período em tela conjugava, além da representação da cena, também, a dor, a luta, o sofrimento e a resistência contra o arbítrio militar” (FIGUEIREDO, 2015, p.8). Hilda Hilst consegue trazer para cena não só as dores do mundo, mas também a ideia de um “eu” que sofre e sente-se incapaz diante desse mundo. Um “eu” de quem viveu de utopias, da repressão estabelecida por um sistema, e das lutas por ideais da revolução francesa, como liberdade, fraternidade e igualdade, levando-nos a questionar Deus/religião, o *ser* Humano, a violência. Aproximando-se muito do que Anne Bogart, em *A preparação do diretor* (2011), acredita ser a função do teatro: “nos lembrar das grandes questões humanas, nos lembrar de nosso terror e de nossa humanidade” (p.86).

Em poucas palavras, o estado de exceção é uma ferramenta específica para a dominação, pois se perde o uso do direito por meio jurídico. O que ocorre claramente no período de ditadura militar. Percebemos que este regime autoritário, no entendimento de dominador, vai além dos âmbitos civis e legislativos. A religião, para Hilda Hilst, por exemplo, pode exercer a função totalitária porque compõe uma série de doutrinas a ser seguida. Quem não cumpre com elas sofre com a repressão de Deus: a ameaça de ir para o inferno.

3.1.1 O apelo religioso e suas contradições

A representação de Deus é emblemática nas obras da autora, perpassa a ideia de uma aceitação religiosa em um país, na época, extremamente católico como o Brasil. Para Hilda Hilst, Deus não é inocente, é um personagem ativo no mundo e em seus acontecimentos. A

formação religiosa de Hilst, que viveu em um colégio de freiras na infância, influencia nos questionamentos desse Deus⁴⁸ posto aos céus, cuja vontade nunca deve ser questionada - mas ela questiona.

Hilda Hilst optou abertamente pela representação de Deus em *As aves da noite*. A peça, uma das que ela mais gosta⁴⁹, recebeu inspiração do Padre Maximiliano Maria Kolbe, que se ofereceu voluntariamente para ficar na cela da fome, no campo nazista em Auschwitz, no lugar de um prisioneiro fugitivo. E embora Deus seja sempre questionado, enquanto padecedor dos oprimidos, há outra visão, a do amor de Deus diante dos homens que comentem atrocidades:

Maximilian (Com firmeza): Mas “nós” temos alma.

Ouvem-se risos fora da cela.

Joalheiro (Referindo-se aos SS. Ferino): Eles também?

Maximilian: Todos nós! Todos nós.

Carcereiro (Colérico, voz baixa): Maximilian, você quer me dizer que esses filhos da puta têm alma? O que é a alma então? Eu não posso ter nada que eles têm (HILST, 2008, p.250).

Ao situar os SSs⁵⁰ como “homens com alma”, Maximilian coloca todos os humanos como iguais perante o Deus, dignos do seu perdão, algo impensado pelo Joalheiro, que sofre o abuso do poder dos SS. Essa ideia de perdão, no sentido de que os SS estariam apenas executando sua função, enquanto agentes que também querem sobreviver dentro do sistema, é levantada também em *O verdugo*. A personagem do Verdugo tem permissão para matar, logo, não deveria sentir culpa por executar sua função. De repente, a personagem não quer matar o Homem, porque teria visto em seus olhos que ele era bom. Hilst chama, em alguns momentos, Deus de luz infinitamente poderosa; em outras peças, o chamará de “d’Aquele” e outras nomenclaturas⁵¹, como faz também em sua ficção e poesia.

Em outro trecho, podemos perceber a dualidade com que Deus se apresenta, ora como o “salvador” ora como o “carrasco”:

Carcereiro (Exaltado): As aves brincam com a gente como o teu Deus, Maximilian. Além da nossa carne e do nosso sangue, também a nossa pergunta. Para nos intrigar, hein?

⁴⁸ “Deus é Deus. O tempo inteiro você vai ver isso no meu trabalho. E nem falo ‘minha obra’ porque acho pedante. Prefiro falar ‘meu trabalho’. O tempo todo você vai encontrar isso no meu trabalho” (HILST, 2013, p.208).

⁴⁹ “Gosto muito do meu trabalho e cada vez que me perguntam isso eu digo um título diferente. Hoje gosto muito de *As aves da noite*, um texto teatral” (HILST, 2013, p.232).

⁵⁰ A sigla é a abreviação de Schutzstaffel, tropa de proteção pessoal de Adolf Hitler que aos poucos se tornou um grande exército Nazista, responsável não mais apenas pela proteção do Partido Nazista, mas também pelo extermínio e controle dos opositores ao “novo sistema” estabelecido pelos nazistas.

⁵¹ “Acredito que o homem tentou fazer alguma coisa para ficar próximo, talvez, de um divino que ele não conhece, de um divino que ele não sabe nomear” (HILST, 2013, p.114).

Maximilian (Exaltado): Mas o meu Deus ofereceu a sua própria carne e o seu próprio sangue. Ofereceu.

Carcereiro: E depois?

Joalheiro: O que depois?

Carcereiro: Depois... Ele nos colocou aqui. (Para Maximilian muito exaltado) Ou você pensa que o teu Deus se ofereceu por nada? Para o seu próprio gozo... Para o seu próprio gozo. Um Deus que escolhe para ele mesmo o martírio, nada é suficiente, você não vê? E para que ele consiga um grande prazer, a nossa fome e a nossa sede não bastam. (Começa a bater as próprias costas na parede)

(Alto-falantes na cela, música) Não bastam, não bastam, por quê? Por quê? (HILST, 2008, p.227).

Aqui, Deus é responsável por eles estarem presos em uma cela da fome, no entanto, também é o salvador, aquele que se doou pelos homens. Existe o tempo todo na obra de Hilda Hilst o paradoxo, a contradição. A igreja, a religião e Deus são colocados como cruz e salvação. O sofrimento do cárcere manifesta-se como previsto por Deus, aí surge o questionamento: Por quê? A representação aqui vai além do caráter prisional do homem em estado físico, como também, é metáfora para as condutas das quais o homem se submete por conta do estado de exceção instaurado no âmbito religioso. Em outro momento, a representação tem influência bíblica:

Maximilian (Acabando de desembulhar. Vê-se que é uma coroa de arame farpado): Mas...eu não sou digno. Não, eu não sou digno.

SS: (Suavemente. Tenta colocar a coroa em cada um) Ah, que pena, Hans, ele não quer o nosso presente. Pena... Pena, pena... Vamos ver.... (Para o joalheiro) Então talvez para você. Imagine que é uma coroa de ouro e de pedras preciosas. (Ri para o carcereiro) Ou você que parece estar mais vivo. Pega, não quer? (Para o estudante) E você, criança? As coroas ficam bem nas crianças. Ninguém quer? Ela vai ficar aqui, bem no centro, e vocês... Vamos ver uma coisa, façam um círculo, vamos Hans, ajuda, vamos fazer um círculo, assim, assim. (Hans, orientado pelo SS, movimenta os prisioneiros, menos a Mulher, colocando-os em círculo com a coroa no centro. Hans tem dificuldade para formar o círculo, porque todos estão terrivelmente debilitados. É difícil mantê-los em pé.) Um pouco mais pra cá, mais pra lá agora, muito bem, muito bem, pena que não é possível arranjar umas belas cadeiras com pequenas placas... De prata... Onde estaria gravado o nome de vocês. Seria um belo ritual, hein Hans? Ah, agora está bem, um círculo perfeito... Muito bonito... (Afasta-se para ver o efeito. Para a Mulher com violência) E você sai, sai, vai andando (HILST, 2008, p.297).

Claramente Hilda Hilst reproduz o julgamento de Jesus Cristo pelos soldados de Herodes, que consideraram Jesus o “Rei dos Judeus”. Assim como na passagem bíblica, a autora coloca em evidência o uso do poder, da opressão, o controle da condição do corpo do ser humano. A cena sugere elementos simbólicos capazes de reproduzir a sociedade. O círculo simboliza algo que nunca acaba, como se o sistema não tivesse fim. Os SS fazem um círculo humano com as personagens que ficam em volta de um círculo menor, a coroa, que representa

o poder. Embora, os SS tenham tentado coroar a todos, o que fica é a marca do inatingível. Os personagens ficam em volta da coroa, cria-se um círculo maior e outro menor, a circunstância em que se encontram já é de profunda degradação, o que reforça ainda mais a ideia de subalternidade das personagens diante do poder que os SS exercem sobre eles.

Já em *O visitante*, a representação religiosa se estabelece não apenas pelo nome das personagens femininas, Ana e Maria⁵², mas também pelos costumes da igreja cristã. As subversões dos hábitos da época aparecem como afronta para a sociedade, já que Maria é uma mulher amarga que contesta o Marido e a Mãe, algo impensado dentro dos valores religiosos mais conservadores. Também há uma relação com o poder do homem sobre a mulher, uma vez que ambas, mãe e filha, acabam ficando submetidas à vontade do Homem, que, para Hilst, ao que parece, está integralmente ligado a uma herança religiosa, em que a mulher deve obedecer aos desejos de seu marido.

A passagem bíblica do enredo é a gravidez de Ana, semelhante à Maria, mãe de Jesus, que teria dado à luz um filho sem relações sexuais. Na peça, Maria e Ana vivem na mesma casa com o Homem, Ana acredita que seu marido, o Homem, a está traindo com Maria. Tudo leva a crer que houve a traição, pela forma como os dois se olham no final da trama, porém, ainda assim, existe uma dúvida no ar. Poderíamos igualar o suspense a *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (cada leitor/espectador terá uma relação de defesa ou acusação diante do enredo). O adultério é um tema bastante recorrente entre os modernistas, porém é uma forma de resistência também ao pensar que uma mulher está colocando em evidência tantos elos sociais. As representações são mais profundas do que aparentemente possa vir a ser captada pela recepção do texto, sejam encenadas ou dramaturgicamente enquanto literatura⁵³.

Apresentamos primeiro o apontamento religioso porque será retomado, por diversas vezes, nos próximos tópicos. A dramaturgia é tão híbrida que fica difícil fragmentar os recortes para mostrar apenas um lado das análises e representações. Consequentemente, este tópico abre diálogo com a forma com que trataremos as representações religiosas nas peças de Hilda Hilst.

⁵² Na história bíblica, Ana é Mãe de Maria, que dá a luz a Jesus sem nenhum relacionamento sexual, advindo do Espírito Santo de Deus.

⁵³ Outra questão importante de notar em *O visitante* é a semelhança do enredo e a forma poética com que se configura o diálogo, muito parecido com a peça teatral *Yerma*, de Federico Garcia Lorca, autor de influência na poesia hilstiana. Em Lorca, existe uma Yerma seca, árida, assim como Hilst descreve Maria. Maria não tem filhos, assim como Yerma. Hilda Hilst recria uma nova representação da mulher e do religioso, diferenciando-se do desenvolvimento que Lorca executa em *Yerma*.

3.1.2. Repressão⁵⁴: o medo que nos leva a fazer coisas absurdas

Reprimir é o ato de conter uma ação, de não se manifestar. A repressão certamente é a arma de controle mais usada na sociedade, seja ela física ou psicológica⁵⁵. No Brasil, a repressão se instaurou de todas as formas possíveis. As ameaças militares se impunham não só pelos atos institucionais, sobretudo pela presença do “policimento” militar nas ruas, pela imposição da “ordem”, da “moral” e dos “bons costumes”.

Ressaltamos que o ano de 1968 foi o marco da luta estudantil no país (ano em que Hilda Hilst mais produz sua escrita teatral): “Os estudantes brasileiros tinham mais petulância do que os seus colegas franceses” (VENTURA, 1988, p.140). Resumidamente, a classe estudantil foi a que mais esteve envolvida em perseguições militares, automaticamente, permaneceram enredados em todo o contexto político, assim como artistas e trabalhadores. A dramaturgia de Hilda Hilst apresenta vários personagens “estudantes”, o curioso é que esse tipo não voltará a aparecer em suas obras de ficção. Nas palavras de Pallottini:

Seu trabalho [de Hilda Hilst], visto em conjunto, dá-nos o retrato de uma situação injusta, de um mundo **feito por homens submetidos à força, de um mundo ameaçado pelo poder absoluto e despersonalizante, poder que se defende fazendo emudecer as vozes dos artistas e poetas**. Seus heróis rebeldes são esmagados pela força, *seus jovens inquietos são calados* (PALLOTINI, 2008, p.517 – grifo nosso).

Nesse período de instabilidade dos direitos individuais, falar demais era perigoso, as lideranças estudantis, sindicais e políticas que se mantivessem em oposição ao sistema militar eram intimadas pelo regime. Fazia-se necessário calar a voz do povo. Essa representação acontece em *O verdugo*, pois o Homem aparece julgado pelos juízes como um agitador, alguém que “confundiu as gentes” e por isso deveria ser morto, silenciado. Sob este olhar, poderíamos dizer que se trata de um teatro de resistência. É importante lembrar que esta peça foi escrita em 1969, quando já estava instaurado o AI-5, sendo o ano anterior marcado pela prisão de políticos, artistas e líderes de movimentos. Também é latente a representação do golpe militar de 1964 no diálogo abaixo:

Verdugo (Para os juízes): Eu acho que o homem não merece, os senhores entendem?
Juiz jovem: Não merece o quê? (Pausa).
Verdugo: A morte. O homem não merece a morte.

⁵⁴ “Escrevi peças de teatro entre 1967 e 1968, obedecendo ao desejo de participar politicamente, como uma maneira de reagir à repressão” (HILST, 2017, p.565).

⁵⁵ “Encontramos aqui a noção de repressão. Em seu emprego usual, ela tem um duplo inconveniente: por um lado, de referir-se obscuramente a uma determinada teoria da soberania – a dos direitos soberanos do indivíduo – e, por outro, de utilizar um sistema de referências psicológicas retirado das ciências humanas, isto é, dos discursos e práticas que pertencem ao domínio disciplinar” (FOUCAULT, 1979, p.191).

Juiz velho: Mas isso já foi decidido. Ele foi condenado.
Juiz jovem (Para todos): Os senhores viram que fizemos todo o possível.
Noivo: E o impossível, Excelências. Vamos muito bem.
Juiz jovem (Para todos): Ele teve todos os direitos. Fizemos tudo.
Juiz velho (Para todos): Nada lhe foi negado. Então... (Pausa).
Verdugo: Mas ninguém ficou satisfeito. A gente toda da vila...
Juiz jovem (Interrompe): Mas não é a vila que julga o homem. Pra isso nós existimos. Já dissemos, foi tudo dentro da lei (HILST, 2008, p.383).

A contestação dos parâmetros dito “legais” contradita pelos juízes estabelece relação com o Golpe de Estado, uma vez que “todos os direitos” foram concedidos, ironicamente, “foi tudo dentro da lei”. Conjectura que parece se repetir no contexto político atual do Brasil (2016/2017).

O Homem é uma ameaça. Mesmo que as pessoas não vejam tal afirmação, é preciso sanar o “problema” antes que a justiça perca o controle do povo. A repressão passa por cima dos interesses da “massa” e se restringe ao interesse do dominante, aquele que possui o poder e o controle. Nessa peça, não temos a representação de um personagem estudante, como em *As aves da noite e O novo sistema*, todavia existe a presença do Filho, que representa o jovem com desejo de justiça, que quer lutar contra o sistema e que fará todo o possível para alertar a população a respeito da manipulação da lei; aqui representada como quem diz o que é certo e o que é errado. Hilda Hilst é formada em Direito, portanto, conhecedora da lei, da justiça. Há aqui, também, uma crítica à forma de controle dos que detêm o poder da lei, que nessa ocasião também pode ser visto com a Ditadura.

No livro *1968: O ano que não terminou* (1988), Zuenir Ventura descreve os encontros clandestinos de artistas e estudantes que se uniam na calada da noite para organizarem as manifestações que ocorreriam durante o dia. Hilda Hilst utiliza metáforas que parecem se identificar com a descrição de Ventura sobre os jovens brasileiros e seus encontros clandestinos:

Juiz jovem: Ele chamava vocês de coiotes. (Verdugo e filho entreolham-se).
Noivo: O que é isso?
Filha: O que é um coiote?
Juiz jovem: Um animal. Um lobo.
Mulher (Para o filho): E você defende um homem assim?
Filho (Para a mulher, exaltado): Não é isso, mãe. Ele dizia que os coiotes não costumam viver eternamente amoitados. Que é preciso sair da moita.
Mulher: E o que é que nós temos com os coiotes?
Juiz velho (Para o filho): Sair da moita para caçar?
Filho (Exaltado): Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos um dia... (Lentamente) achar o nosso corpo de pássaro e levantar vôo. (Objetivo) Mas primeiro mostrar a cara de coiote.
Mulher (Com desprezo): Pássaro... Coiote... O homem é louco.
Juiz jovem (Aproximando-se do filho): E como é a cara de um coiote?

Filho (Encarando fixamente o juiz jovem com uma expressão de dureza e ameaça): Uma cara... Assim.
(Batidas fortes na porta) (HILST, 2008, p.395).

Aqui, os coiotes são como o Filho; já o Verdugo representa a luta dos estudantes no regime militar. Os homens coiotes são os que lutam em defesa do seu grupo, é a representação do povo que precisa mostrar as garras diante da censura e da repressão. Mostrar as caras de coiotes, levantar voo, uma série de metáforas⁵⁶ possíveis de serem aplicadas aos que fizeram história nos anos de 1960. Hilda Hilst perpassa a representação de uma ditadura militar específica, como a brasileira, todavia apoia-se também em todo o processo que viveu a América Latina e o mundo. Nesse contexto, ser coiote, ter uma expressão de dureza e ameaça diante dos “juizes”, era sofrer consequências semelhantes a do homem, a prisão e a morte.

Em *O novo sistema*, a repressão é representada pela metáfora da disciplina de Física⁵⁷:

Voz do Escudeiro-mor: Página 17: Todo corpo permanece em seu estado de repouso ou de movimento uniforme em linha reta, (**Voz violenta**) se não for obrigado a mudar de estado por forças nele aplicadas. **Se não for obrigado a mudar de estado por forças neles aplicadas.** A coletividade entendeu?

Voices das crianças: He! Ha! (Três vezes).

Voz do Escudeiro-mor: **Uma força imprimida é uma ação exercida sobre um corpo a fim de modificar o seu estado. (Lentamente) A força consiste somente na ação. (Destaca) Ação. (Pausa) E tudo isso quer dizer no Novo Sistema...** Tudo isso quer dizer... (HIST, 2008, p.307, grifo nosso).

No fragmento acima, a imagem da repressão é facilmente percebida, pois há uma ideia do uso das forças sobre a vontade dos corpos, ou seja, a violência, a repressão. Hilst destaca na rubrica a entonação da voz, isto é, a forma como ela está dita, fazendo uso da palavra “violenta”, além de repetir uma oração para reforçar o propósito de poder por meio de um Escudeiro-mor, claramente representando uma conjuntura militar. Essa passagem é do início do texto e demonstra uma relação imediata, o novo sistema é a Ditadura Militar.

A margem é representada como aqueles que não entendem o sistema, e, por isso, não podem ter reação. O Menino, que é o personagem principal da peça, é um poeta, já escreveu contos e poesias, por essa razão, os pais dizem que ele possui uma sensibilidade: “Não é um menino que se possa gritar” (HILST, 2008, p.318). Em analogia a este personagem, Hilda Hilst também se representa enquanto escritora, diante de um sistema de controle e repressão. Este menino, por ter tanta sensibilidade, não compreende como as pessoas vão parar

⁵⁶ “Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz peças, todas simbólicas, porque eu não tinha vontade nenhuma de ser presa, nem torturada, nem que me arrancassem as unhas... Então, fiz por analogia várias peças em que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia” (HILST, 2013, p.130).

⁵⁷ Talvez, a escolha pela metáfora com a física tenha se dado pelo fato de a autora aventurar-se em experimentos radiofônicos com os mortos e por ter muitos amigos físicos.

penduradas nos postes⁵⁸ e tem o olhar demorado para os homens que estão mortos. Isso preocupa os pais, que podem sofrer o poder do controle diante da curiosidade do filho.

O triângulo de cenário, ao fundo da peça, faz relação com a pirâmide sugerida em *As aves da noite*. Em um dos documentários sobre Hilda Hilst⁵⁹, Mora Fluentes afirma que a autora teria sonhado com um triângulo⁶⁰ em volta de um círculo, representado nos textos teatrais como um símbolo emblemático, lembrando a humanidade, o sistema, a religião. “O novo sistema”, representado na dramaturgia, deixou muitos mortos:

Pai: Claro, muito satisfeito, claro. (O escudeiro 1 começa a desamarrar os pés de um dos homens) Vão recolher, então?

Escudeiro 1: Para colocar os outros.

Pai: Ah, sim. São muitos?

Escudeiro 2: Incrível, senhor, incrível. O Escudeiro-mor não esperava tanto. Ele nos disse que são tantos como formigas. (Ri) Aquelas grandes com asas... o senhor sabe.

Pai: É... As asas.

Escudeiro 1: Tempos inquietantes, hein, senhor?

Pai: Bem, se é para melhor, tudo vai bem. É preciso colaborar (HILST, 2008, p.324).

Parece que existe uma mistura de representações na dramaturgia hilstiana, ora representa os contextos brasileiros, ora a América Latina e, em certos momentos, os resultados da Guerra. Não se sabe ao certo de quantos mortos os escudeiros estão falando, porém entende-se que são muitos, pela comparação que os SSs fazem com as formigas. Podemos ter mais uma referência ao Nazismo, que culminou em milhões de Judeus assassinados. Outro aspecto que assegura essa aproximação é o fato dos escudeiros sempre compararem sua função com a dos higienistas⁶¹. Aqui a comparação com a física exige que as pessoas não se esqueçam das regras impostas pelo novo sistema. Também no período da ditadura brasileira, nem os próprios militares assumiam o estado de exceção, era tratada como uma nova forma de governo. A metáfora percorria os discursos dos que detinham o poder naquele tempo.

⁵⁸ Falaremos mais a frente sobre essa representação.

⁵⁹ Simplesmente, Hilda. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=monUakZz1Ck&t=749s>>, acesso em 07 de julho de 2017.

⁶⁰ “Mesmo sendo um dos símbolos geométricos mais simples e fundamentais, o triângulo abrange uma gama de significados. Ele é o símbolo da trindade dos deuses - **Santíssima Trindade** - nas culturas cristã, hindu, egípcia e babilônica e, por ser formado por três segmentos, o triângulo faz alusão também às tríades **início, meio e fim e corpo, alma e espírito**” (SIMBOLOS, 2017, p.1 – grifo do autor). O triângulo com a ponta para baixo também representa o feminino, para cima o masculino, segundo a astrologia. De maneira geral, o triângulo dentro do âmbito religioso fará referência à Trindade, na maçonaria seria como a representação de Deus.

⁶¹ Os higienistas surgem por volta do século XIX para cuidar das doenças e controlar as epidemias. O papel dos escudeiros seria o de limpar a cidade, assemelhando-se às ideias de pureza pregadas no regime nazista.

Ainda no sentido de representar a repressão de diversas formas e por várias linguagens, o hibridismo hilstiano é apresentado com uma concepção poética dentro da dramaturgia:

Menina: Meu pai hoje me mostrou a última poesia do Novo Sistema. É linda. Eu vou te dizer (diz lentamente com muita gravidade):
Nós devemos ser iguais à pedra
Que no grande mar do Novo Sistema.
Mergulha.
Nós devemos ser iguais à pedra
E não como a cortiça que flutua.
(Pausa).
Você não se lembra de nada que tenha analogia com esse poema? (HILST, 2008, p.343).

A Menina apresenta para o Menino a poesia do sistema: “Pedra que afunda no mar”. Ela é a pedra, que afunda e permanece no fundo do mar, rígida, dura, sem movimento. Novamente há a relação com o controle. Já o menino é a cortiça, flutua, se move, não permanece no mesmo estado, é afetado pelas ondas do mar, não quer se render ao sistema.

Em *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Augusto Boal (1991) discorre desde a *mimèsis* representativa no teatro, já discutida no primeiro capítulo, até as reverberações de opressor e oprimido no contexto contemporâneo. Parcialmente, boa parte de seu trabalho deve-se à própria experiência de Boal à frente do Arena, as perseguições e influências de outros países da América Latina por onde passou durante o exílio no período de Ditadura no Brasil. Boal nos auxilia a (re)pensar como um sistema autoritário é capaz de transformar as personalidades e subverter o sistema, aspecto também apontado por Foucault (1979) em *Microfísica do poder*⁶². Quem era oprimido passa a oprimir e vice e versa. É a transformação do ser Humano. Hilda Hilst resgata, em alguns momentos, essa reflexão conceituada anos depois por Boal:

Filho: Cão lazarento. (O noivo aproxima-se mais) Porco.
(O noivo esbofeteia o rapaz)
Mulher (Para o noivo): Pare com isso.
Filho (Para o noivo): Só assim mesmo, canalha. Só eu amarrado (HILST, 2008, p.399).

Este trecho de *O verdugo* exemplifica a facilidade em se transformar em opressor. O Noivo sempre está em conflito com o Filho, contudo, não faz uso de força física, exceto no momento em que o Filho encontra-se amarrado, quer dizer, em desvantagem. Vemos de novo o uso do poder e a modificação da personagem.

Já em *O novo sistema*, essa mudança é mais evidente:

⁶² “[...]no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida quotidiana (FOUCAULT, 1979, p. 131).

Menina: Eu sei tudo. Você se emocionou com os homens amarrados. Eu já te disse, os olhos devem registrar a cena, rápidos como um relâmpago. É só para provocar uma reação interior automática, eu não te disse. Automática. Pense nas melhores câmaras fotográficas.

Menino: E você já sabia de tudo isso quando chegou aqui perto de mim?

Menina: Sim. Eu fui avisada. Uma das minhas tarefas é essa, não permitir que as crianças iguais a você perturbem o trajeto de seus pais anêmicos para a morte.

Menino (Com extrema gravidade): E é isso que você fez comigo até agora. Você simplesmente ganhou tempo?

(Pausa) (Desesperado) **Enquanto meus pais... Eu compreendi... Eu compreendi.**

Menina: Mas você não parece contente. E **você devia estar contente.**

Menino: Por quê?

Menina: **Por ter compreendido. A nossa única alegria é o entendimento.**

Menino: E tudo será sempre assim? O entendimento sem amor? Sem amor?

Menina: Sempre. (O menino aproxima-se da menina. Num gesto rápido pega o cinto que estava no chão e o coloca no pescoço da menina) É tolice você fazer isso. Você está me machucando. (Rapidamente) **Não adianta, minha morte não te salvará do Instituto e nem salvará teus pais da morte.** Eles já estão mortos. Não adianta. Pare. Não adianta... (HILST, 2008, p.355).

A menina é morta pelo menino. Neste recorte, a crítica de Hilda Hilst parece ser o conhecimento: um saber que mata. Ao se deparar com a verdade, o Menino enlouquece, compreende que o sistema não perdoa, nem mesmo seus pais. Isso o leva a reagir igual a tudo que ele questionava até então. O Menino não entendia porque os homens eram colocados no poste, não compreendia a metáfora da física, não assimilava como a violência se estabelecia como solução dentro do sistema. No momento em que vira o agressor, passa a oprimir, existe a transformação das personagens e a hipocrisia humana é evidenciada.

Outra forma de repressão praticável representada por Hilda Hilst é a sexual:

Homem (Levantando-se): Ainda bem que foi Ana e não fui eu.

Uma flor para um homem, já pensaste?

Até a mulher podia duvidar

Se serias ou não, mensageiro amoroso

De uma trama (HILST, 2008, p.162).

Existe uma conotação ambígua no Homem: representa também a bissexualidade. Ele encontra Meia-Verdade no meio da noite, se assusta, convida-o para ir a sua casa, diz que se olharam e riram: “afinal éramos dois homens plantados ali e quietos como dois lobisomens” (HILST, 2008, p.161). Essa ambivalência nos sentidos se justifica no contexto de liberdade sexual que permaneceu durante os anos de 1960/70 surgido pelo movimento *Hippie*, que tinha como lema: “sexo, drogas e *Rock'nRoll*”, como aponta Medeiros (1999) no livro: *1968: esquina do mundo*. Ainda que essa possibilidade não apareça em nenhum outro estudo analisado sobre a peça, é possível encontrar coerência na análise de representação, visto o

contexto de mundo em que foi escrita e o fato da personagem Meia-Verdade, que é o visitante, aparecer na casa e depois ir embora sem ser notado. Em outro momento, também aparece um jogo de desconfiança ambígua por Maria:

Maria: E não achas estranho
Que um homem te convide
À própria casa
Sem te conhecer?
Entregas por acaso
Teu rebanho
A um forasteiro? (HILST, 2008, p.179).

Mesmo que Meia-Verdade pareça encantado com Ana no decorrer do texto, o que podemos perceber é um jogo de autoafirmação da personagem enquanto homem, passível de questionamento diante da época retratada pela peça: o período medieval, em que assumir uma sexualidade diferente não era uma opção. Como dissemos, o estado de exceção na obra de Hilda Hilst deve ser entendido como todas as formas que podem aprisionar o homem. Já em 1969, Hilst mostra o poder do capitalismo:

Cidadão 5 (Para os juízes) :A gente recebe o dinheiro logo?
Juiz jovem: Assim que o homem morrer.
Verdugo (Desesperado, subindo no patíbulo): O homem é bom, gente.
Olhem pra ele.
Cidadão 1: A gente não vê mais a cara.
(Risos) (HILST, 2008, p.421).

A transformação dos cidadãos evidencia o interesse no dinheiro oferecido pelos juízes, o dinheiro é capaz de comprar opiniões, no entanto, mais do que isso, é visto como um silenciador. Por dinheiro, a população não irá contestar a justiça e tampouco falar sobre o assunto. O dinheiro é a máxima representação do poder no mundo capitalista, é por conta dele que existe tanta corrupção do homem, indo além dos interesses políticos. Para calar as dúvidas e modificar os valores pessoais, é preciso barganhar, se apropriar dos discursos coletivos:

Juiz jovem: O homem esteve sempre contra vocês. Qualquer um que põe o povo contra as autoridades está contra vocês.
Verdugo (Para os cidadãos): Mas pensem, pensem... se ofereceram dinheiro...
Juiz jovem: Ofereceram dinheiro para que vocês se animem e nos ajudar.
Juiz velho: Com dinheiro é mais fácil um ajudar o outro (HILST, 2008, p.422).

O Verdugo é questionado pelos cidadãos que não entendem o porquê de ele defender o Homem, chegam até a sugerir que existe parentesco entre eles. A justificativa da morte é que o dinheiro ajudará a todos, inclusive a Filha que precisa da quantia para o casamento. Então, o homem fala pela primeira vez (No decorrer do texto a personagem do Homem não fala, até

este momento, se tornando seu único discurso na peça). Afirma que não se fez compreender e pede que o matem logo; é a aceitação da morte. A única forma de acabar com o sofrimento em situações limites é desejar a própria morte. Não há mais com o que lutar, o povo, que antes era seu semelhante e o apoiava, está contra ele, pedindo que o Verdugo o mate. O verdugo, por sua vez, diz que não o fará. Em desacordo, o povo avança sobre o homem, contudo o verdugo tenta defendê-lo:

Voz do verdugo (Com intensa comoção): Não. Não. Eu morro, mas... (Frase: “Então morre” - Começam a dar pauladas no homem e no verdugo. Cena de intensa violência. Frases soltas: “Dá uma no olho de cavalo” - “Toma você também, seu porco” - Terminam a chacina. Recuam vagarosamente. Silêncio esticado. Descem do patíbulo. Vê-se o homem e o verdugo lado a lado, mortos)

Juiz velho (Quebrando o silêncio): Nós não queríamos que fosse assim. (Mulher, filha e noivo se unem amedrontados, num canto. O carcereiro solta o filho e este sobe no patíbulo e olha para o verdugo, estarecido) (HILST, 2008, p.427).

As agressões, o pedido de morte do Homem, indicam um ser que se rende ao sistema, representado principalmente pelo assassinato das personagens. A repressão foi constante para que o Homem abandonasse o seu desejo de luta e se entregasse à vontade dos juízes, como Jesus, que foi negado por seus discípulos ao ser preso e rendeu-se à morte. Da mesma forma também acontece em *O novo sistema*:

Escudeiro-mor: Muito bem, senhores. Eis a minha resposta: a prática do Novo Sistema nasceu da necessidade, de contradições sérias e profundas do Velho Sistema político, para as quais parecia não haver saída. E continuo: a força do Novo Sistema está na consistência e na simplicidade com que resolve todas as dificuldades usando apenas (aponta os postes) umas poucas práticas, executadas de maneira muito convincente (HILST, 2008, p.361).

A repressão é uma artimanha para a manutenção do novo sistema. A referência é o aprisionamento do homem⁶³, não há meios de fugir das agressões. Nos postes, estão corpos expostos para impor o poder e lembrarem a população das novas regras⁶⁴. Ao final, o Menino rende-se ao sistema assim como o Homem foi, porque se curva da mesma maneira que a Menina fez quando ouviu a voz do Escudeiro-mor enquanto estava com o Menino: este gesto

⁶³“[...] a pergunta que me faço e faço a todos é a seguinte: é lícito dar ao outro um tal nível de intensidade, vivendo todos nós nesse mundo dissociado, caótico, absurdo, esquizofrênico em que vivemos? Quem compreende esse mundo cindido nos leva inexoravelmente à decomposição de nós mesmos, à degradação de nós mesmos, à morte e ao esquecimento do que realmente somos ou poderíamos ter sido, forçosamente se vê levado, para sobreviver, a compactuar com o *status quo*” (HILST, 2013, p.59).

⁶⁴ Essa relação espetacular é apontada por Foucault: “[...] a justiça só prendia uma porção irrisória de criminosos; ela se utilizava do fato para dizer: é preciso que a punição seja espetacular para que os outros tenham medo. Portanto, poder violento e que devia, pela virtude de seu exemplo, assegurar as funções de continuidade” (FOUCAULT, 1979, p.217). Assim as relações de humilhação na presença de outros presos como fazem os SSs de *As aves da noite* ou matar o Verdugo e o Homem em praça pública, são elementos de repressão, representações de poder para gerar a obediência e o medo.

simboliza a aceitação do sistema. Se não é pelo amor, é pela dor (referência religiosa), ou pela vida: “Durante as exclamações de He! Ha! **o menino lentamente curva-se sobre si mesmo até ficar ajoelhado, curvado e imóvel.** As exclamações de He! Ha! Terminam com um Ha!” (HILST, 2008, p.361, grifo nosso). A violência é um dos elementos de metamorfose do homem, capaz de corromper seus valores, emudecer as opiniões e redefinir as posições contra ou a favor, veremos um pouco mais, no próximo tópico, quando o homem é condicionado a seus limites.

3.2. No limite do ser humano: medo, fome, morte e esperança

Talvez seja difícil para nós pensarmos nos limites do ser humano. Representar algo que não vivemos, não sentimos, é uma tarefa árdua. Mas, enquanto seres humanos, observamos o outro, o que colabora com a representação que o escritor faz do mundo em que está inserido. O momento vivido nos anos de 1960, o pós-guerra, pós – holocausto, as ditaduras na América Latina, tudo certamente influenciou o pensamento de Hilda Hilst, que tentou traduzir, em palavras, sua percepção acerca destes eventos⁶⁵.

Estar no limite pode ser entendido de diversas maneiras, seja no viés matemático, no sentido de extensão ou, ainda, como retrataremos nessa análise, no sentido figurado. Quando dialogamos com o limite do ser humano, pensamos na representação de um ser que ultrapassa a fronteira do suportável, chegando assim a seu extremo:

Tenho muito medo, tenho pânico das situações-limite. Acho que eu escrevo sobre elas para me exorcizar. A paixão, a morte, o perguntar-se. Tenho muito medo de mim também, por isso escrevo. Escrever é ir em direção a muitas vidas e muitas mortes (HILST, 2013, p.151).

Hilda Hilst, em quase toda sua obra, vai trabalhar com a limitação do ser humano, com o aspecto metafísico da sobrevivência humana em diversos campos sociais. Em sua dramaturgia, podemos notar condições de esperança, medo, fome e morte, palavras estas que representam o contexto histórico de sua escrita. O medo rondava as pessoas tanto na guerra quanto nas ditaduras. A fome esteve presente nos campos de concentração, a população mundial convivia lado a lado com a morte, todavia, o ser humano, ainda que fragilizado, tinha esperança de que dias melhores surgissem através de sua luta, sua resistência, por meio da

⁶⁵ “Acho que é muito difícil nos tempos atuais uma pessoa ser otimista. Depois de Auschwitz, depois de Banglash, depois do Vietnã, é muito difícil acreditar na razão e considerar o comportamento, a vida, o ser humano como resultados felizes de alguma coisa. Não seria verdadeiro dizer que eu posso ser alegre todos os dias ou a cada dia. Porque acho que o homem sempre foi uma criatura demente, esquizofrênica.” (HILST, 2013, p.114).

cultura, como recorda Heloisa Buarque de Holanda: “Naquela época [os anos 60], era um espaço de protesto, denúncia, uma arma, um território de guerra. A gente achava que ia tomar o poder, mudar o governo e então daria tudo certo” (HOLLANDA, 2008, p.127).

Hilst trilhou, por meio de uma dramaturgia poética, a sobrevivência do ser humano nas situações mais extremas. Para a autora, a poesia seria como um alívio para a alma, um meio de suportar a realidade humana:

Estudante (Para o Poeta, pausado, débil): Continua... Continua... É bonito.
Poeta: Já faz muito tempo que eu escrevi.
Estudante: Mas é bonito.
Joalheiro (Para o Poeta): Continua... isso pode nos aliviar (HILST, 2008, p.242).

Já nos quatro primeiros diálogos de *As aves da noite*, nos deparamos com a poesia no sentido de alívio, ou seja, também serve como conforto para o homem, pois expõe as emoções interiores. É a transformação do horror em beleza, os sentimentos ganham forma poética e se transmutam na poesia, que, segundo Otávio Paz, “embora a poesia não seja religião, nem magia, nem pensamento, para realizar-se, apoia-se em algo alheio a si mesma” (PAZ, 1976, p.51).

O medo, nesta peça, está relacionado com o terror necessário para sobrevivência, já que estão presos em uma cela da fome, suportando a tortura dos campos de concentração: “Maximilian (Ainda ajoelhado): Há certas coisas absurdas... Mas que talvez seja o medo... que faz com que as pessoas façam certas coisas absurdas” (HILST, 2008, p.245).

Maximilian está ajoelhado, um símbolo altamente religioso. Para ele, o medo é uma maneira de explicar a barbárie do ser humano, o que também se relaciona com o olhar que vimos ao retratar as representações religiosas, pois são pessoas que também sentem medo. Desta forma ele é quem dá início ao estado de exceção:

Poeta: (Debilmente) Nosso Deus dorme há tanto tempo.
Maximilian: Vigia.
Poeta: (Tom crescente) Dorme! Dorme! Dorme um sono tão fundo que as pálpebras enrijeceram. E nunca mais se abrirão.
Estudante: De vergonha.
Poeta: De vergonha diante de nós.
Pausa (HILST, 2008, p.246).

Nesse trecho, é aceitável perceber a representação teocêntrica que propõe o texto em muitos momentos. Deus estaria oculto de vergonha da humanidade, desta forma, estaria livre dos questionamentos de vilania presentes na dramaturgia, que representam a realidade. O padre é quem lembra que Deus não está dormindo e sim vigiando a terra, o diálogo do Poeta, proposto na rubrica, sugere uma fala “debil”, isto é, sussurrada. Além disso, o texto propõe

uma pausa que o indica o momento de reflexão do público, é o silêncio perturbador que Hilda Hilst preconiza. Talvez o leitor não perceba isso, porque em cena a ação de pausar se faz eficaz e pode ter uma determinação de tempo que o diretor teatral sugerir, já os leitores podem apenas ler, sem que seja necessário digerir a informação, e então, perder o sentido que a autora procurou representar.

A pedra é uma das muitas analogias e metáforas que Hilda Hilst utiliza para representar o limite do ser humano:

Joalheiro (Comovido): As pedras têm vida. Às vezes...
Carcereiro (Interrompe exaltado): As pedras não têm vida alguma.
Joalheiro (Apaixonado): Têm vida sim senhor. Eu tocava em algumas pedras e sentia que elas tinham vida. Algumas eram mais fáceis de manipular, mais dóceis... é assim, se você pega por exemplo o berilo...
Estudante (Interrompendo): A pedra não faz esforço, a pedra não tem vida.
Joalheiro (Exaltado): As minhas pedras tinham vida, tinham vida.
Maximilian (Tentando acalmar): Todas as coisas que deus criou têm uma forma de vida. Nós às vezes não vemos, mas a vida está lá dentro pulsando e... (HILST, 2008, p.256).

As pedras podem ser vistas como pessoas⁶⁶ dóceis e fáceis de manipular, para os que detêm o ofício de lapidá-las. É interessante notar que assim como no poema de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho⁶⁷”, as pedras recebem a conotação do contexto de repressão, mas em Hilda Hilst também representam a esperança do ser humano, mesmo que de forma utópica⁶⁸. Novamente, Maximilian lembra que todos possuem vida, um coração pulsando, todos podem ter o perdão de Deus. Remete mais uma vez ao sentido religioso e ao medo que modifica as pessoas, que faz o oprimido virar opressor.

A humanização do ser humano por Hilst passa, assim, pelo caráter da transformação:

Maximilian (Apaixonado): O amor pode nos fazer compreender.
Mulher: Amor sim... Amor até onde?
Poeta (Desespero surdo): Eu não aguento mais... (Dobrando-se) Se eu arrancasse tudo aqui por dentro e comesse.
Ouvem-se risadas fora da cela.
Estudante (Impotente): Se fosse possível rir, se fosse possível...

⁶⁶ A ressignificação de uma pedra ter vida também é explicada no viés religioso: “O ocidental moderno experimenta um certo mal-estar diante das inúmeras formas de manifestação do sagrado: é-lhe difícil aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou em árvores, por exemplo” (ELIADE, 1986, p.26).

⁶⁷ O poema de Drummond tem como ano de publicação 1928, na *Revista de Antropofagia*. O curioso é que, em 1967, ano em que Hilda Hilst escreveu *As aves da noite*, o Instituto Moreira Salles publicou *Uma pedra no meio do caminho – Biografia de um poema*, em comemoração aos 40 anos do poema. Não sabemos se Hilda Hilst se inspirou no poema de Drummond ao simbolizar as pedras de seu texto, mas sabemos que Drummond possuía grande apreço pela autora, chegando até a publicar um poema em sua homenagem, o que talvez inconscientemente tenha inspirado a dramaturga.

⁶⁸ “Temos que desejar a utopia, sonhar com a utopia, querer a continuação do homem através de uma coisa inimaginável, impossível, mas que o ser humano vai conseguir, vai chegar até lá” (HILST, 2013, p.67).

Maximilian (Interrompe brando, comovido): Ele disse uma vez... "Não foi para te dar o riso que eu te amei."

Carcereiro (Para Maximilian): O teu Deus imolou o próprio filho.

Maximilian (Apaixonado): Por amor.

Ouvem-se novos risos.

Carcereiro (Para Maximilian, com ironia): Amor por quem? Por nós? (Os risos recomeçam. Pausa) Você tem amor por eles?

Poeta (Lentamente, quase inconsciente): Eles são como certas aves que se feriram nas duas asas... e se você quiser socorrê-las... não saberá como... nem por onde segurá-las. Eles são como certas aves da noite.

Carcereiro (Para Maximilian, provocativo, referindo-se aos SS) :Você tem amor por eles?

Maximilian (Com firmeza): Ainda não!... Mas lentamente eu abrirei meu peito para que eles tomem os seus lugares dentro de mim.

Poeta (Intensa comoção): Eu te amo, Maximilian. Tanto como amei a mim mesmo.

Maximilian: É preciso que você se ame agora também.

Poeta (Assombrado): Com este corpo?

Maximilian: Com este nosso corpo.

Mulher (Lentamente, com fervor): Eu amo todos aqueles corpos.

Carcereiro (Para a mulher com intensa ironia): Que caridade, que fineza. Você vai nos limpar depois de mortos? Vai separar o sangue e a merda? Hein? Vai?

Joalheiro (Assombrado): Mas a gente sangra morrendo por fome e por sede? A gente também sangra?

Maximilian (Lentamente): A gente sangra sempre quando morre em amor (HILST, 2008, p.270).

A transmutação do homem só é possível pelo amor, somente o amor trabalha com os limites, o amor põe à prova a fé, a esperança e o sofrimento. O poeta está dobrando-se de fome, a única coisa que resta de alimento são as palavras que escuta que o ajudam a estar vivo. No início do texto, o poeta é quem oferece as palavras como alívio. Nesse momento, existe a transformação da personagem, que passa a ter a necessidade do alimento que transcende os estados físicos. Deus novamente é questionado, um Deus que oferece seu filho para os sacrifícios ditos por amor, semelhante à condição de muitas mães dentro dos campos de concentração nazista, que deveriam escolher qual dos filhos iriam para a câmara de gás, por exemplo.

O padre tenta redefinir o amor de Deus, que seria um amor piedoso diante de seus filhos. A ideia defendida é a necessidade de amar os inimigos, amarem o SSs, mesmo diante do terror e do sofrimento que lhe causaram. É neste momento também que se revela o nome da peça, *As aves da noite*. Estes homens são como aves feridas, quebradas, devem ser amados para que se curem. O poeta tem o corpo debilitado, novamente a animalização do homem é apresentada. O personagem nos faz lembrar a obra *É isto um homem?* (1988), de Primo Levi. Diante das barbáries vividas no centro de concentração durante o holocausto em Auschwitz,

perde-se a humanidade, deixando de executar ações simples da dignidade humana com tomar banho, por exemplo. No caso, o poeta se animaliza por não segurar as fezes que expõe a todos. A mulher diz amar os corpos que limpa, apresentando o egoísmo do ser humano, já que limpar os corpos é a segurança que ela tem de estar viva e manter sua humanização diante do horror em que vive. Os paradoxos aparecem a todo momento na obra de Hilda Hilst para contestar o ser humano, seus valores e ideais de vida. Por fim, Maximilian aponta o amor que exige sacrifícios, um amor que não é só felicidade, todavia também é dor e sofrimento. Apesar de parecer uma passagem com potencial religioso em destaque, é nos detalhes que podemos apontar os aspectos do limite do ser humano, representados por Hilda Hilst.

Dentro do pensamento de Maximilian sobre o amor, visto como um bem maior (no caso de Deus, que entregou seu filho em nome do amor a todos os outros), pode-se notar a percepção de Hilda Hilst com a herança de caráter histórico que o holocausto deixou:

Carcereiro (Em grande aflição): Se tudo isso foi permitido, deve haver um motivo. Um motivo, vocês não acham? Qual é esse motivo, Maximilian? fala, qual é o motivo?

Joalheiro (De olhos fechados, parece adormecido): **Nós seremos lembrados.**

Carcereiro (Com sarcasmo): Ah, sim é verdade, nós teremos o amor... pela primeira vez. Pela primeira vez o mundo inteiro terá compaixão, o mundo inteiro ficará possuído de amor por nós. É isso Maximilian? Foi isso o que teu Deus planejou? Amor para esse povo eleito. Amor a qualquer preço! Amor!

Estudante (Debilmente): Isso tem sentido?

Carcereiro (Com ironia): O padre Maximilian acha que tem, não é? Ele vai nos dizer agora o motivo divino dessa carnificina. (Aproxima-se agressivo de Maximilian) Você vai me dizer nem que eu tenha que te obrigar. (Sacode Maximilian) Vamos Maximilian, qual é a resposta do teu Deus? (HILST, 2008, p.275).

Deus é sempre questionado nas obras de Hilda Hilst. Em *As aves da noite*, há uma intensificação dos questionamentos, por abordar um acontecimento histórico, de um personagem religioso: o Padre Maximiliano Kolbe. É necessário olhar para os detalhes. As lembranças do pós-holocausto seriam épicas, ficariam registradas na história, o que de fato aconteceu, portanto, as personagens não seriam esquecidas. E é após a Segunda Guerra Mundial que se dá a Consolidação Internacional dos Direitos Humanos, “atribuído as monstruosas violações de direitos humanos na era Hitler” (PIOVESAN, 2015, p.117).

Na cela da fome de Hilda Hilst, as personagens se deparam com o grotesco do ser humano em busca das necessidades básicas de sobrevivência. Se analisarmos a hierarquia das necessidades de Abraham H. Maslow⁶⁹, veremos que tanto as personagens ficcionais de Hilda

⁶⁹ Maslow é um psicólogo norte-americano que criou a hierarquia das necessidades do ser humano, como uma espécie de pirâmide, em cuja base se encontram as necessidades fisiológicas, acima dela as de segurança, depois

Hilst quanto as personagens reais que passaram por um campo de concentração, encontram-se sem as necessidades prioritárias do ser humano: fome, sede, respiração, excreção, abrigo, sexo, dentre outros. E é na necessidade da fome que as personagens de *As aves da noite* tentam raspar o chão para comer, colocando-se em uma situação limite, em que acontece também a transformação do personagem central padre Maximilian:

Estudante (Para Maximilian): Você sabia antes de tudo isso acontecer, quem era o teu Deus?

Maximilian: Eu o pensava... cheio de ternura e piedade... e pensava também que o maior mal era a treva... a treva do espírito.

Estudante: E agora?

Maximilian: Agora a treva e a luz são uma coisa só.

Pausa (HILST, 2008, p.279).

Maximilian, que até então era a representação da esperança através da fé, tem suas convicções e crenças alteradas. A esperança se perde em razão do sofrimento próprio, do sofrimento alheio, das precárias condições físicas e psicológicas no confinamento, na cela da fome.

Assim como notamos na Mulher uma atitude egoísta e ao mesmo tempo necessária para continuar viva⁷⁰, também o Carcereiro apresenta o ápice do desespero humano. Ele procura conforto, esperando que alguém esteja em pior situação do que a que ele se encontra para poder aliviar a sua dor: “Alguém tem que sofrer mais do que eu, eu sozinho não aguento, não aguento” (HILST, 2008, p.283). Na busca em encontrar alguém mais miserável que ele, o Carcereiro questiona a Mulher:

Carcereiro (Interrompendo repugnado): Além daquele serviço ela dá de comer às aves... ela deve passar as noites com as aves.

Mulher: Eu? Você quer dizer que eu... (Desesperada) isso eu nunca vou fazer... você me acredita Maximilian? Eu não faço nada com as aves, as aves são eles, não é? Com as aves não... eu nunca fiz nada com as aves.

Carcereiro (Com sarcasmo): Você vai fazer, você fará, pra viver, pra viver.

Mulher (Desesperada): Nunca. Nunca! (HILST, 2008, p.284).

Mesmo que a mulher afirme resistência diante dos SSs, a cena representa a luta pela sobrevivência, a transformação do homem justo que se corrompe. Em muitas literaturas de testemunho, é possível perceber a transformação dos envolvidos em situações limites, o individualismo surge quando se trata de manter segura a própria vida⁷¹.

as sociais, seguindo com as necessidades de *status* ou estima e no topo as de autorrealização (Portal Administração, 2017).

⁷⁰ “Sim, você tem que compactuar, com mil artimanhas, concessões, truques, frustrações, é o preço pela própria sobrevivência. Então todos esticamos o arco da pactuação até o limite extremo que podemos” (HILST, 2013, p.59).

⁷¹ O cinema também proporciona essa representação, como no filme britânico/japonês *Bent* (1997), que retrata a trajetória de um rapaz homossexual na Alemanha Nazista. A caminho do campo de concentração, sob tortura, um dos personagens principais acaba mentindo para continuar vivo, ao invés de dizer que é gay, afirma ser

O medo de morrer sozinho é evidenciado pelo Carcereiro, a dignidade humana é abalada também no aspecto psicológico:

Carcereiro (Ofegante): Maximilian... (O padre aproxima-se muito) ... eu estou sofrendo... sofre comigo, eu quero ver você sofrendo comigo, você vai gritar quando e (Grita) quando eu gritar... (Desesperado)... eu vou gritar Maximilian, eu vou gritar agora. (Grita) Eu estou gritando Maximilian. (Grita. O padre e a Mulher gritam junto com ele)

Pausa.

Fora ouvem-se vozes de vários SS. Deve ficar claro para o público que estão estuprando uma mulher que está morrendo. Frases assim, por exemplo: - assim - segura mais firme - abre mais - a cadela não abre - merda - isso, mete agora - Mas vai homem - vai de uma vez - merda, ela está morrendo - depressa, depressa (Risadas, vozes, ruídos) - tira ela daí agora (Ruídos)

Pausa longa.

Joalheiro (Lento para o estudante): Você conhece alguma coisa mais forte do que a pedra? Algum...algumas pedras não são muito resistentes, vocês sabiam?

Estudante: Quais?

Joalheiro: A... a esmeralda, a esmeralda não é muito resistente.

Estudante (Torpor): A esmeralda... o ferro é muito resistente, não é?

Joalheiro (Tom delirante): Eu digo as pedras... as pedras, você está me ouvindo? As pedras, o ferro não é nada.. Eu quero dizer... eu não conheço nenhum trabalho no ferro.

Estudante (Sôfrego): Eu fiz um dia um trabalho, lá na escola, a necessidade de todos compreenderem a importância das relações (Ri) sexuais. Era importante ter saúde, filhos fortes, sabe? Filhos de boa índole, intelectualmente, moralmente, eu fiz esse trabalho, acharam muito bom... filhos resistentes (Ri) Filhos resistentes (Tom histérico) Filhos... filhos da puta, assassinos... (HILST, 2008, p.287).

O psicológico das personagens aparece disfragmentado. O Carcereiro pede socorro, implora para que gritem junto a ele como uma espécie de alívio, é o medo da solidão. Nesta cena, o abuso sexual de uma mulher que está morrendo coloca em questão mais uma vez o limite da dor, do suportável, a transformação do homem, a impotência diante da dominação. Novamente aparecem as pedras vistas como pessoas, umas são mais fortes do que as outras, possivelmente a analogia esteja relacionada à mulher que acaba de sofrer o estupro. A sensação de impotência das personagens diante de atos tão horrendos fica clara, já que não podem fazer nada para ajudar. Também é posta em jogo a conduta de valores ditos pela sociedade de “boa índole e bons costumes”, contestados diante da atitude humana imposta pelos SS: o poder sobre um corpo que não lhe pertence.

judeu, acaba matando o próprio companheiro para sobreviver, negando que o conhece. Os prisioneiros, durante o holocausto, eram colocados em locais separados dentro dos campos de concentração, cada um recebia um emblema diferente no uniforme para identificação, essa divisão estava pautada no sexo, na orientação sexual e religiosa. Vale lembrar que o filme é baseado na peça que tem o mesmo nome, de 1978, do dramaturgo norte-americano Martin Sherman.

Nessa mistura de medo, fome, dor, solidão, tortura, resta o ser humano, mesmo que degradado, mutilado, abusado:

Maximilian (Comovido, começando a sorrir): Eu não só te vejo... sabe, eu... eu sou você. Você me entende? Eu sou você.

Estudante: Eu sou você.

Joalheiro :Eu sou você.

Mulher: Eu sou você.

Pausa (HILST, 2008, p.290).

Não há mais em que se apegar, não existem divisões sociais na morte e nem classificação de gêneros ou religião, todos passam de um ser individual para um ser coletivo, todos são iguais. O ser humano é visto como espelho do outro, é através do outro que ele se (re)conhece.

Hilda Hilst vai além das representações de mundo do contexto de guerra, do estado de exceção, apresenta uma amplitude do pensamento metafísico no âmbito cultural quando expõe as mazelas da Índia, em *O verdugo*, para questionar Deus:

Mulher: Deve ter falado besteira.

Filho: Ele falava de Deus, também.

Mulher: Deus, Deus, onde é que está esse Deus? (Para o filho) Não foi você mesmo que andou lendo que naquele lugar, lá longe...

Filho (Interrompe): Na Índia.

Mulher: Sei lá, na Índia, onde for, as criancinhas de seis anos vão para o puteiro? Deus, Deus... e depois não foi você mesmo quem disse que se elas não fossem para os puteiros aos seis anos, elas morreriam de qualquer jeito, de fome? Hein?

Filho: Foi, sim, mãe. Fui eu mesmo.

Mulher: Então deixa o teu pai fazer o serviço. Se Deus não consegue ajudar aquelas criancinhas, você acha que esse homem é que vai nos ajudar? (Pausa) (HILST, 2008, p.373).

O questionamento de Deus é uma marca na escrita da autora, no entanto, o que chama atenção é o relato da exploração sexual infantil na Índia, lembrando que estamos falando de uma peça escrita em 1969. Parece-nos um problema atual do país, que demonstra não só a visão de mundo que Hilda Hilst possui, mas também amplia a atemporalidade e as percepções culturais que compõem a sua escrita. É o limite do ser humano, novamente apontando a nossa incapacidade em mudar as situações que incomodam o mundo e a nós mesmos.

O jogo do olhar nessa peça é fundamental⁷², pois o Verdugo teria visto nos olhos do homem sua bondade, e mais que isso, assim como em *As aves da noite*, em que as personagens se veem no e através do outro, aqui essa representação se repete: “Verdugo: De

⁷² O olhar também aparecerá em outras peças e também poderá ser visto como define Foucault como “um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por inferiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo” (FOUCAULT, 1979, p.218).

perto, meu filho... ele parece o mar. Você olha, olha e não sabe direito pra onde olhar. Ele parece que tem vários rostos” (HILST, 2008, p. 375).

É concebível perceber uma relação de identidade através do olhar, ter “vários rostos” é ser igual a todos, logo, matá-lo é matar-se também. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2006) discute os conceitos de identidade pelo local em que estamos culturalmente inseridos, que faz relação com esse olhar de Hilda Hilst. O ser humano não se compõe sozinho, ele é uma junção de vários outros, a identidade está sempre em processo de transformação, e é composta também pelo coletivo, pelas vivências, experiências e pelos outros⁷³. Dito isto, o Verdugo parece se reconstruir por meio do olhar do Homem porque se identifica com ele, se vê naquele olhar, estabelecendo também a relação de identidade.

Não é só o Verdugo que consegue perceber ou se identificar com o Homem, seu filho também tem essa mesma relação:

Filho: Não me mete nisso, mãe, eu penso como o pai.

Mulher: Ah, pensa? Não é você, seu desgraçado, que diz todo dia que não quer mandado por ninguém? Que quer correr o mundo e falar com as gentes? E você pensa que vai poder fazer o que quer se não estudar? E para estudar precisa dinheiro, desgraçado, dinheiro.

Filho: Eu não quero mais nada, mãe, eu não quero nada à custa da morte desse homem (HILST, 2008, p.388).

Através da fala da Mulher, percebemos que existe uma representação dos valores da sociedade, a valorização ao estudo e a crítica ao sistema educacional que estava quebrado em 1969, por conta da ditadura militar. O menino quer “falar as gentes” assim como o Homem. Aparece aqui uma possível projeção e transformação do personagem no próprio Homem. Além disso, a mãe é vista pelo menino como menor, porque ele pensa como o pai, não como ela. Existe uma ideia de inferiorização do pensamento feminino, mesmo que intrinsecamente.

Diante de todo caos que o mundo acabava de viver com as guerras, e ainda vivia no Brasil, em 1969, com a ditadura militar empenhada em combater todos que se opunham ao sistema autoritário, Hilda Hilst busca em suas peças representar a compaixão, o olhar para o outro através do amor:

Juiz jovem: Eu posso obrigar o senhor a fazer. Mas não quero obrigar.

Juiz velho: Nós somos a lei. Não somos a polícia.

Verdugo: (Tentando convencer os juizes) Excelências...é muito difícil para mim...eu não sei explicar...alguma coisa está me impedindo de fazer isso. O homem entrou no meu peito, os senhores entendem? Ele falava que era preciso...amor...ele falava (HILST, 2008, p.393).

⁷³ “A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existe na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2006, p.38)

O amor novamente aparece como a solução para os problemas do mundo, assim como em *As aves da noite*. Nessa peça, também existe um carcereiro, bem diferente do que vimos em seu primeiro texto teatral. Aqui ele é um mensageiro que vive trazendo informações aos juízes, sobre a manifestação que o povo fará em defesa do homem.

Os espaços públicos, como as praças e os protestos pela população, aparecem na maior parte de sua dramaturgia, assim como locais fechados que representam o aprisionamento do homem de alguma maneira: o convento, a cela, ou até mesmo a própria casa. É a representação da instabilidade do mundo e também do Brasil, em que lutar pela violação dos direitos coletivos e individuais é sinônimo de revolução. Todavia, embora a justiça queira mostrar seu domínio por meio das representações de poder como a lei e a polícia; caracterizam uma contradição dos direitos, já que se fará o uso da violência em nome da segurança. O Verdugo resiste por ter sido tocado pelo Homem, como se isso houvesse lhe aberto os olhos para as dores do mundo, correspondendo no amor a solução.

O verdugo afirma que o olhar do Homem é semelhante aos olhos de um cavalo⁷⁴. Para a mulher, ele tem olhos de gente assim como ela, que coloca o Homem de igual para igual. Ela discorda do Verdugo, acredita que se a justiça determinou a morte do Homem é porque ele é culpado e não é seu olhar que o livrará de sua condenação. Além do olhar, a mão é outro elemento simbólico nas peças de Hilda Hilst, a qual analisaremos com mais detalhes no tópico que retratará o corpo como representação em sua dramaturgia:

Filho: O senhor não tem culpa. O senhor fez o que pôde. Quem sabe se está certo o que disseram: o homem já está morto.

Verdugo (Recompondo-se): Nada disso, filho, nada disso. O homem está bem vivo. Essa lei dos homens não conta.

Filho: Essa é a única lei que conta. O senhor não viu? (Pausa)

Verdugo: Ele apertou a minha mão. Ele apertou a minha mão de um jeito...

Filho (Interrompendo): Ele pegou na mão do senhor? Quando?

Verdugo (Emocionado e como se falasse consigo mesmo): Ele apertou a minha mão... (HILST, 2008, p.401).

Além da associação das mãos, novamente aparece a referência bíblica: “Senhor, eu não sou digno de que entreis em minha morada, mas disse uma só palavra e serei salvo”, pois

⁷⁴ Buscamos alguma referência da comparação de Hilda Hilst, talvez até com as pinturas e esculturas de Dante Cassarini que foi seu marido, não encontramos nenhuma ligação. Sabe-se que a autora viveu em uma fazenda no interior de Campinas (SP), a chamada Casa do Sol, e que tinha uma relação de afeto muito próxima com os animais. Ao pesquisar imagens sobre o olhar dos cavalos nos deparamos com algumas em que o animal e a mulher estão rosto e face lado a lado, mostrando o olhar do animal. Parece-nos mesmo muito expressivo o olhar do cavalo, talvez por esse motivo Hilda Hilst tenha feito a comparação. Uma das imagens é estática, apenas fotografia e pode ser encontrada pelo link: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/10/b4/18/10b418940fa60eebd1f9132a73eed1fb.jpg>>, a outra é em vídeo e está disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/10/b4/18/10b418940fa60eebd1f9132a73eed1fb.jpg>>, ambas foram acessadas em 10 de julho de 2017.

o homem falou com ele, tocou-lhe as mãos. Também podemos observar o conflito do ser humano em relação às Leis de Deus e às Leis dos Homens. Parece-nos que Hilda Hilst utiliza da dualidade entre o teocêntrico e o antropocêntrico, características dos movimentos literários do Humanismo e do Renascimento.

Assim com em *As aves da noite*, em *O verdugo*, reaparece a comparação dos homens da terra com o Pai que está nos céus:

Filho: Somos um só? (Pausa) Ele quis dizer que o senhor é igual a ele?

Verdugo: Mas eu sou um verdugo. Ele não. Não tem sentido.

Filho (Repensando as palavras do homem): Não sei... olha... ele vai morrer... e alguns morrerão por causa dele, um dia.

Verdugo: Eu não compreendo, filho.

Filho: É assim: ele morre nas mãos do verdugo... que seria o senhor. Outros, mais tarde, morrerão pelas coisas que ele falou? (Repensando) E se for assim, ele também será como um verdugo, o senhor compreende? Será que é isso que ele quis dizer?

Verdugo: Acho que não é isso. E depois os verdugos existem há tanto tempo e esse homem parece o primeiro sobre a terra. Eu nunca vi um homem assim.

Filho: A gente talvez não saiba, mas devem ter existido. Se existiram muitos verdugos... Também existiram muitas vítimas. (Repensando) E eles podem ser iguais? (HILST, 2008, p.402).

O Homem se compara ao Verdugo, levantando a ideia de um Deus que criou seus filhos à sua imagem e semelhança, que também é evidenciada nesse texto. Logo, todos são iguais, em seus defeitos e suas virtudes. No entanto, o que remete ao limite do ser humano é a sua capacidade de repensar, de se transformar, de associar. A rubrica coloca o filho “repensando”, três vezes, recuperando uma característica do período de ditadura militar, quando pensar e repensar o mundo, e as ações de reivindicação, era o cerne dos jovens⁷⁵.

Em decorrência dos discursos de amor empregados durante o julgamento do Homem diante do povo, acontece uma subversão:

Juiz velho (Continua a ler): ...aguardamos o cumprimento da nossa vontade o mais breve possível. Não queremos ódios, nem inquietações, queremos apenas, ajudados pela mão de Deus, transformar a confusão dos homens em amor, em justiça. Se não derem cumprimento à nossa vontade, a vila terá merecido castigo. (Levanta a cabeça) E o merecido castigo é a morte (HILST, 2008, p.413).

Neste momento, podemos notar a subversão e a apropriação do discurso em favor dos interesses dos juízes, a justiça dos homens é concedida pela vontade de Deus e não cumprir a

⁷⁵ “Era difícil ser indiferente naqueles tempos apaixonados. Também, havia muito a discutir. Discutia-se nas universidades, nas assembleias, nas passeatas, nos bares, nas praias: a altura das saias, o caráter socialista da revolução brasileira, o tamanho dos cabelos, os efeitos da pílula anticoncepcional, as teorias inovadoras de Marcuse, as ideias de Lukács, o revisionismo de Althusser” (VENTURA, 1988, p.75).

lei é um castigo dos céus que leva à morte⁷⁶. O uso do discurso de fé em nome de ameaças é historicamente parte da Igreja Católica, que matou inocentes durante o período da Inquisição, assim como na dita “caça às bruxas” dos séculos VX e VIII na Europa. Desta forma, vemos uma dramaturgia não apenas religiosa, mas que marca também referências históricas imbricadas nos detalhes da escrita hilstiana. Talvez, por isso, a dificuldade no entendimento de seus textos seja tão levantado pelos leitores. O leitor hilstiano precisa estar atento⁷⁷, ser, segundo Umberto Eco (1994), como um leitor modelo, aquele que participa do “jogo” e pode extravasar os próprios limites da obra.

A princípio, o povo não aceita essa subversão dos discursos porque o amor é contestado, levantando o questionamento a respeito da violência, que vai contra o amor de Deus, porém, a Filha toma voz do discurso e afirma com raiva, como sugere a rubrica, que: “a gente deve matar aqueles que nos confundem” (HIST, 2008, p.414). O conflito familiar é representado pela divisão de opiniões dentro da família. As mulheres defendem a morte do homem, por interesses próprios em relação ao dinheiro que o verdugo ganhará com a execução. Já os homens, defendem a vida do Homem, pois nele se viu um olhar inocente, um olhar que modificou a sua forma de ser no mundo. Em determinado momento, o Verdugo se oferece para morrer no lugar do homem, assim como o Padre de *As Aves da Noite*. Os juízes tentam convencer o povo de que a morte do homem será a melhor coisa a se fazer, corrompendo-os com o dinheiro, representando que o dinheiro compra tudo, até mesmo os valores morais e a dignidade. É a corrupção mascarada de prêmio. Novamente, a atemporalidade da obra se afirma, visto o contexto em que o mundo se encontra politicamente.

Depois da Morte do Verdugo e do Homem, os juízes agem com muita naturalidade:

Juiz jovem (Para o juiz velho): Eu não aguento mais esta roupa.

Juiz velho: É sempre muito difícil de aguentar. (Saem)

Cidadão 1: (Passando pelos homens-coiotes, para o cidadão 2) Esses quem são?

Cidadão 2: Parece que é a gente que mora no vale.

Cidadão 1: Eles têm uma cara diferente da nossa... (Param um instante, mas não chegam perto) ... um olho...

Cidadão 2: Um olho que atravessa. E dizem que são esquisitos. Dizem que quando eles falam, a boca se enche de sal.

Cidadão 1: São estórias. (Saem. A mulher, a filha e o noivo começam a arrastar o corpo do verdugo para fora de cena. Param um instante e olham o filho do verdugo. Este último??? fica imóvel, olhando para os homens

⁷⁶ “[...] o *sagrado* equivale ao *poder*, e, no fim das contas, à *realidade* por excelência” (ELIADE, 1986, p.27 – grifo do autor).

⁷⁷ “Hilda Hilst chegou antes que o leitor estivesse preparado para recebê-la” (COELHO, 2013, p.112).

coiotes. Em seguida, olha pela última vez o corpo do pai, anda em direção aos homens, encara-os)
Filho (Para os homens-coiotes, objetivo): Vamos (HILST, 2008, p.428).

De novo, o ciclo do sistema é identificado: os Juízes acabaram de ver a matança de dois homens e estão apenas preocupados em aguentar ficar com as roupas, como se nada tivesse acontecido. Tem-se, assim, a normalização da morte. O filho, no final, se junta aos coiotes. A rubrica afirma que o foco de luz deve estar nas mãos dos lobos para evidenciar suas garras, o que nos faz acreditar que o filho será o próximo Homem, como sugerem as dicas dadas ao longo do texto. Porém, desta vez, a justiça será feita por homens com garras, prontos para lutar e não serem rendidos à repressão. Também fica clara a comprovação da diferença vista como desigualdade, porque, segundo Benevides (2007), a diferença é culturalmente enriquecedora, já a desigualdade está relacionada a uma justificativa para que se possam cometer crimes, principalmente nos contextos de guerra, ou em perseguições motivadas pelas diferenças de identidade étnica e religiosa. Neste caso, no contexto de ditadura militar ou estado de exceção entendido como tudo aquilo que aprisiona o homem. O limite do ser humano é testado até a banalização do ser por meio de uma normalidade, onde a morte, a violência e a impunidade se tornam bem comum e corriqueiro que já não causam nenhuma reação no ser humano.

Durante a canção final de *O novo sistema*, os atores aparecem despidos das personagens, colocando-se de igual para igual, parece que essa relação do homem como semelhante é uma busca da escrita de Hilda Hilst. Os atores indagam na canção o cientificismo: o homem como centro. O conhecimento do homem capaz de matá-lo, o saber tornou-se sinônimo de sofrimento. O novo sistema é tão ruim quanto o antigo, quer dizer, o ciclo sempre vai ser refeito. A representação das mãos dadas simboliza a união que faz a força. A descaracterização das personagens coloca os atores iguais ao público, todos são iguais, todos são vítimas do sistema, mas todos podem lutar juntos. Existe uma esperança no ser humano representado por Hilda Hilst, mesmo que ferido, sufocado, parafraseando Anne Frank, é preciso crer na bondade humana.

3.3. A performance⁷⁸ do corpo nas personagens de Hilda Hilst

⁷⁸ O conceito de performance é amplo, surge primeiro nas artes visuais e depois é adotado pelo teatro e pela literatura. Aqui usamos a terminologia como um sistema de representação de signos e significantes, sinônimo de resistência tanto da artista Hilda Hilst enquanto escritora, como também de sua inovação na linguagem e nas diversas possibilidades representativas em que apresenta sua obra. Assim, concordamos que: “o trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras

Como já apontamos no primeiro capítulo desta pesquisa, o corpo no teatro é a presença física, isto é, a representação das ações do homem, por isso, a *mimèsis*. No espetáculo teatral, a encenação do corpo, mesmo que mudo, representa. Hilda Hilst, em sua dramaturgia, apresenta um corpo diegético, metafísico, proposto também para repensar o mundo e a si mesmo. Para isso, faz uso da representação por meio de metáforas:

[...] muitas imagens metafóricas que aparecem pela primeira vez nas peças, serão retomadas inúmeras vezes nas obras futuras. Hilda aprendeu com a dramaturgia a trabalhar o ritmo dialógico que se verá nos seus fluxos de pensamento e nos próprios diálogos diretos das narrativas. Mais do que isso, aprendeu a usar os diálogos como contraponto de escracho, de ridículo, de grotesco, muitas vezes opondo-se à dimensão elevada de seu discurso existencial e metafísico (OLIVEIRA, 2013, p.91).

Para Oliveira, existe uma oposição das obras existenciais de Hilda Hilst em relação ao uso das metáforas, porém, é exatamente o hibridismo de gêneros, associações e linguagens que trazem, à dramaturgia da autora, as representações que discutimos até então. Oliveira chega a afirmar que “sua dramaturgia é boa, mas não alcança a qualidade de sua prosa não-dramática ou de seus poemas” (OLIVEIRA, 2013, p.56). Neste ponto, discordamos do autor, pois cada gênero possui suas particularidades e embora Hilda Hilst não aprofunde a escrita teatral, seu valor é tão singular quanto suas demais produções, porque é a partir do teatro que a autora se apropria dos recursos da dramaturgia para a produção de sua ficção. Em todas as suas obras, o corpo será altamente representacional, como visto pelo próprio Oliveira (2013) em *Representações do corpo na obra de Hilda Hilst*.

A partir da metáfora, Hilda Hilst representa em *As aves da noite*, o aprisionamento do Carcereiro:

Carcereiro: Você teve sorte. Tocava em coisas limpas... pedra, ouro. Eu tocava sempre no ferro. As chaves eram pesadas, ficavam amarradas na cintura por uma corrente que também parecia de ferro... o barulho que elas faziam... eu ficava brincando com elas. Minha mulher chegou a dizer que eu cheirava ferro, grades, tudo de ferro (HILST, 2008, p.253).

Ao relatar que a mulher alegava que tudo nele lembrava o ferro, referimos à representação do aprisionamento do homem e de si. Ele detinha as chaves das celas, abria e soltava as pessoas e agora está preso de verdade e toma consciência da representação que seu corpo comunicava aos outros. Vai além de um tipo social, de uma alegoria e se funda enquanto rerepresentação de si. Também surge a relação com as mãos que tocavam coisas

condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema [...] pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência” (COHEN, 2013, p.45).

limpas, ou seja, não havia do que se envergonhar. Já o Carcereiro toca no ferro, a marca da ferrugem. O cheiro torna-se parte de seu corpo e não há como esconder. Deste modo, o corpo transforma-se em uma organização⁷⁹:

Estudante: A tua vontade é deixar o corpo quieto, e de repente ele se move..., caminha, vai de encontro aos outros corpos, ela dizia isso.

Poeta :Nós precisamos... Nós queremos o outro corpo.

Estudante (Apaixonado, tom crescente): E que também se você repetir a palavra corpo muitas vezes, ela dizia, corpo corpo corpo, experimentem.

Todos repetem menos Maximilian e o Carcereiro.

Estudante: O corpo deixa de significar o teu corpo e toma a forma de alguma coisa volumosa e cinzenta, ali, à tua frente. Corpo... ali.

Pausa.

Poeta (Lentamente): O corpo é uma esplêndida organização.

Maximilian (Brando, mas com firmeza): O corpo é o envoltório daquilo que está mais fundo, por isso...

Carcereiro (Interrompe irritado): O que é o mais fundo, Maximilian?

Maximilian: A al... (Pretendia dizer: a alma, mas corrige-se) A tua vontade (HILST, 2008, p.256).

Associando o corpo a uma organização, transfigura-se também uma representação social, no entanto, mais do que isso, toma forma, enquanto personificação de vontade. O padre libera o corpo da alma, representa o corpo (local onde a alma habita) como a própria vontade do ser, já que todo sofrimento da alma é sentido pelo corpo. Demonstra, também, uma relação de poder sobre o próprio corpo e os domínios que se farão dele por meio da repressão, uma vez que outra organização tomará decisões sobre o corpo, passando por cima da própria vontade. Nessa perspectiva, deixa de representar o seu desejo e passa a exprimir a fragilidade do homem em seus domínios da vontade. Configura a fraqueza diante do “eu”, à frente dos estados de exceção, impostos por diferentes organizações ditas superiores, como a religião, por exemplo.

Posto que existam regras a serem seguidas até mesmo contra a própria vontade, porque estaria se opondo as vontades de Deus. Tudo isso faz com que as personagens de Hilda Hilst reconheçam, através do corpo que é humano, a consciência dos fatos do mundo: “Poeta (Interrompe exaltado): Mas eu não posso. Eu sou meu corpo. Eu sou esta imundície que parece não ter fim” (HILST, 2008, p.256).

A imundície é a ampliação do “eu” diante do mundo, a inferiorização das personagens acontece por meio do entendimento do corpo frente aos fatos, a pequenez do homem que está preso em uma cela da fome, regido por um sistema autoritário de contexto nazista é exposta.

⁷⁹ “Numa sociedade como a do século XVII, o corpo do rei não era uma metáfora, mas uma realidade política: sua presença física era necessária ao funcionamento da monarquia” (FOUCAULT, 1979, p.145). Dentro da exposição de Foucault, percebemos em Hilda Hilst um corpo que é organização e também é demonstração de poder.

A mulher é jogada na cela e forçada a beijar o padre. Retratada como objeto sexual, ela está objetificada para desmoralizar a instituição religiosa que Maximilian representa. A mulher é vista pelo Joalheiro como uma pessoa forte, por aguentar lúcida as imposições dos SSs, ter de limpar os corpos que foram para a câmara de gás. Existe ainda uma metáfora da cadeia de alimentos dita pelo estudante:

Estudante (Rapidamente): Olhem, ele dava um exemplo bem simples, ele dizia: é bem simples, veja: se um leão, vive de zebras e as duas espécies são mantidas estáveis na população, então deve existir cerca de dez quilos de zebra para cada quilo de leão. Como as zebras comem capim, deve existir dez quilos de capim para cada quilo de zebra, e portanto cem quilos de capim para cada quilo de leão. Simples, ele dizia, simples, este é um exemplo de uma cadeia de alimento e invariavelmente cresce como uma pirâmide. (Está exausto)

Pausa.

Mulher (Agoniada): Como uma pirâmide, é assim que eles estão junto à porta de metal, como uma pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro (HILST, 2008, p.266).

A cadeia de alimento é a própria vida, é a hierarquia social, é o ciclo de repressão que não tem fim. Vem sempre de cima para baixo, sucedendo uma luta pela sobrevivência em que não há como mudar. Novamente o triângulo é metaforizado visto como uma pirâmide⁸⁰; aparecerá em outras peças, como em *O novo sistema*, utilizado como cenário, girando em círculos para reforçar a figura de linguagem, como apelo, do ciclo que não termina. Na passagem acima, os corpos formam o triângulo, todo cheio de sangue, entendido como a dominação, a repressão: mutilados durante as guerras; é a força da ditadura, a segregação das pessoas (juntas, entretanto de forma isolada, segregadas à espera da morte).

De todas as representações do corpo na dramaturgia de Hilda Hilst, a presença das mãos se faz constante:

Carcereiro: (Segurando rapidamente as mãos da Mulher pelos pulsos. Primeiro examina-as, depois obriga a Mulher a acariciar-se, no rosto, nos cabelos. A Mulher tem as mãos rígidas nesse momento e continua dizendo: "Não, não faz assim! não, não, não!") Assim, assim, assim, olha como nem você aguenta o teu próprio corpo, como você tem nojo delas, das porcas, da porca da tua mão. (Mostra as mãos da Mulher para ela mesma) Olha, vê se elas são iguais a todas as mãos. (A mulher desvia o rosto, mas o carcereiro num gesto rapidíssimo segura os dois pulsos da Mulher com uma única mão, obrigando-a a olhar. Cospe nas mãos da mulher) São iguais? São iguais?
Mulher: Pare! Pare! (HILST, 2008, p.282).

⁸⁰ Em uma das entrevistas do livro *Fico besta quando me entendem* (2013), ao ser perguntada se existiria algum mito da pirâmide ligada a sua obra, Hilda Hilst disse que não, mas que gosta muito do assunto referente à pirâmide, que até pensou em construir uma na Casa do Sol, porém não queria uma coisa pequena, por isso abandonou o projeto (p.75).

Metaforicamente, a sujeira representa a culpa que, para a mulher e para o poeta, é como uma lembrança dolorosa. Estar de mãos limpas livra-os de todo peso que a sujeira possa representar. A referência parece ser à passagem bíblica em que Pilatos julga Jesus ao dizer: “Do sangue desse justo eu lavo minhas mãos”. A mulher sente vergonha por limpar os corpos, por isso, tenta esconder as mãos, no entanto, é afrontada pelo Carcereiro. O tempo todo é o Carcereiro quem faz as “intrigas”, levando a pensar que sua função dramaturgica seja exatamente essa, causar o desconforto, o conflito. Por outro lado, pode ser uma representação social da profissão de carcereiro ou até mesmo dos Direitos Civis dos que vivem em situação de prisão. Isso porque, no Brasil, até os meados de 1988, os presidiários não possuíam direitos: este conjunto dos Direitos Civis só passou a vigorar com o Art.5º da Constituição Brasileira de 1988, que visa garantir a integridade física e moral dos presidiários (KOERNER, 2005).

Em *O verdugo*, tem-se a mesma representação de limpeza que vimos em *As aves da noite*: “Mulher: Não compreende, compreendo muito bem, mas que me importa? Não sou eu que faço as leis. Estou limpa. E você também está limpo. (Pausa. Começam a tomar sopa)” (HILST, 2008, p.368). A responsabilidade da morte do Homem é de terceiros, não é uma decisão originária do Verdugo e, para sua esposa, matá-lo não é sujar as mãos, mas sim executar ordens superiores.

A Mulher quer tomar as decisões; o Verdugo, por sua vez, carrega a generalização do homem e do sexo. Ela questiona o seu papel social, que serviria só para a procriação: “Mulher: Não? Não? Quem sabe se ele quer encher (Põe a barriga para frente e contorna-a com as duas mãos) a barriga das mulheres, hein? É isso que o homem também quer?” (HILST, 2008, p.369). O corpo feminino não teria outra função além da reprodução. A mulher não deveria ter opinião e sim, calar-se diante dos homens e obedecê-lo. É uma representação social do homem no mundo patriarcal. Também é alusão ao período, dado que os Direitos das Mulheres no Brasil só se tornam efetivos, ao menos aos olhos da lei, após a Ditadura Militar, também com a Constituição de 1988.

Para reafirmar o uso das mãos como justiça, a Mulher apresenta aos juízes as do Marido para os juízes:

Mulher: (Para o verdugo) Fala, homem, eles não podem perder tempo. (Para os juízes) Ele é um bom profissional. Nunca precisou de ajudante. A mão dele é firme, grande (**Procura mostrar a mão do verdugo para os juízes. O verdugo encolhe as mãos**) (HILST, 2008, p.381 – grifo nosso).

O ato de encolher as mãos se assemelha ao da mulher de *As aves da noite*, porque também representa a negação das atitudes: limpar corpos, matar homens. O uso das mãos é

para trabalhos que subvertem a dignidade do homem, coloca em contradição os valores, que antes foram apresentados pelas personagens. Uma ferramenta de escrita que reinterpreta o ser humano como um ser imperfeito, capaz de esconder os seus erros, mas que, ao mesmo tempo, tem consciência deles. O contexto em que os textos foram escritos é coerente com o paradoxal presente na produção hilstiana.

Em *O novo sistema*, tem-se a confirmação do corpo enquanto instituição, porque estão colocados em postes: no início, dois bonecos vestindo calças e camisa branca, depois, como padre e bispo e, por fim, como o pai e a mãe do menino. A primeira representação é a população, depois a instituição religiosa e, finalmente, daqueles que se desviaram das regras impostas pelo novo sistema: os transgressores. Os corpos do bispo e do padre marcam a queda da igreja durante a ditadura militar. Ventura (1988) relata momentos em que a igreja foi invadida pelo domínio dos militares e alguns outros, em que as forças armadas tentaram impedir a realização das missas após a morte de estudantes que lutaram contra o regime.

Na cena de Hilda Hilst, os soldados têm medo de tocar nos corpos dos membros da igreja, representando, ao mesmo tempo, o respeito pela instituição e o medo da possível punição. Sabe-se, também, que Hilda Hilst nasceu no mesmo dia em que morre Tiradentes: 21 de abril. Portanto, para ela, esta é uma data emblemática. Tiradentes teve o corpo mutilado e exposto em postes pela cidade, para amedrontar os que tentavam fazer a revolução na Inconfidência Mineira. Há uma correlação com o fato histórico e a forma como Hilda Hilst representa as instituições: através dos corpos exibidos no poste da praça.

A Menina vê os corpos no poste como violadores do sistema, o Menino os vê como seres humanos, representando a visão do opressor e do oprimido:

Menino: Eu estou só. Eu estou só.

Menina: Você pensa que está só porque agora você não pode mais falar apenas de si mesmo. Você não compreende? **Neste nosso tempo você só existirá se individualmente você representar o ser da coletividade.** O ser da coletividade. Entendeu?

Menino: E a coletividade não vê os homens?

Menina: Não dessa maneira que você vê. Escute: os olhos devem registrar essa cena (aponta os homens sem olhar) apenas um instante. **Amarrar os homens no poste é uma simples demonstração de poder.** É para produzir em nós todos uma reação interior automática, você compreende? Automática. (Pausa) Nunca se falou tão claro (HILST, 2008, p.344).

Os homens amarrados ao poste representam a força do poder que o sistema possui, são como uma ameaça. Acontece a inversão da representação, não é o tipo social que representa o

todo, é o todo que gera o tipo social⁸¹. O coletivo é a representatividade do sistema, o individual compõe o coletivo, porém, para o novo sistema, sem o coletivo não existe a representatividade do ser individual.

A metáfora da física está tão impregnada na Menina a ponto dela não saber o que é amor. Para ela, é apenas atração e repulsão, estados físicos. Novamente, Hilda Hilst retrata o amor como salvação. Há, ainda, uma referência bíblica com a passagem de Lázaro: ressuscitar para uma nova vida é renascer para o novo sistema. A ditadura agora é como um ser, uma organização que o corpo humano pode representar por meio da união dos corpos:

Menina: Ainda é uma ilusão perniciosa do Sistema. Eu sei que os pais nunca saberão colaborar. Você não vê que é impossível? Ou você pensa que eles realmente se alegram com a tua nota mais alta, pela tua nota mais alta? A alegria desses pais não tem nada da minha alegria por exemplo. **Eu me alegro porque sou o Novo Sistema. Eu sou a coletividade.** Os pais se alegram porque, através de crianças lúcidas do Novo Sistema, estão escapando da morte. Você sabe que a morte não será situação do Novo Sistema. Não para nós. Mas os pais carregam a morte porque já são muito velhos para se esquecerem dela. E você, se continuar assim, você vai para o Instituto. **Lá, as notas mais altas adquirem em pouco tempo a consciência total do ser... o ser da coletividade. É como uma ressurreição. Como Lázaro** (ri). Olha, eu posso ainda te dar algum tempo. Você vai compreender. Aliás, é um dos exemplos mais fáceis para se fazer analogia. Eu vou te fazer uma pergunta e você vai responder. É uma pergunta irrisória para quem é a nota mais alta, mas é só para ficar bem claro para você. Está bem? (HILST, 2008, p.346 – grifo nosso).

Fica claro que a representação coletiva forma as instituições e que elas só podem ser reconhecidas se forem representadas por corpos individuais. O ser da coletividade que a Menina tanto defende é o novo sistema, que a nossa análise da dramaturgia hilstiana entende como a ditadura militar.

O olhar, para Hilda Hilst, é a representação da transcendência do ser humano:

Ana: Um olhar não se vê, minha filha.
Um olhar pousa sobre nós.
Ou penetra. Pode ser asa somente.
Pode ser estilete (HILST, 2008, p.153).

Este trecho de *O visitante* parece retomar a representação do olhar que encontramos em *O verdugo*, porque ambos são tomados por um vislumbre que penetra o outro. Vai além do contado visual que uma troca de olhares sugere, contudo relaciona um encontro íntimo consigo mesmo, quase que como um espírito que lhes atravessa. Por meio dessas passagens metafísicas é que Hilda Hilst se aproxima dos conceitos de Platão⁸², porque vive no campo

⁸¹ “Ora, não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos” (FOUCAULT, 1979, p.146).

⁸² “Li tudo que existe de Platão e de vários outros filósofos” (HILST, 2013, p.234).

das ideias, das sensações. Talvez também, por este motivo, os artistas e intelectuais compactuem tanto com a Literatura de Hilda Hilst. Pois, segundo Bogart (2011), o artista se desprende do entendimento para vivenciar a sensação, cria, através do intuitivo⁸³, representa o mundo por meio das entrelinhas.

Outro tocante em relação ao corpo é a representação da violência que o mundo sofria naquele momento. Não só física, bem marcada em seus textos, entretanto, também o ato de violar os seus próprios valores em nome do individualismo humano. Embora em *O verdugo* encontremos uma mulher forte, que é capaz de executar o trabalho do marido, que mata pessoas; em *O visitante*, a figura feminina é apresentada como sexo frágil em comparação ao homem, porque se permite ser agredida por ele:

Maria: Mas será possível?
Tu te deitas (aponta Ana) com aquela
E me pedes ternura?
Homem (Alucinado): Me deito? Me deito? Então pensas? (Esbofeteia a mulher várias vezes) Então pensas? (HILST, 2008, p.175).

É possível notar o descontrole, tanto do Verdugo quanto do Homem, em detrimento da posição que as mulheres tomam: questionadoras e com atitude. Por isso, sofrem a agressão, vista como uma forma de silenciamento para a voz feminina. O mesmo se passa em *O visitante*, quando Maria é agredida pelo Homem por desconfiar que ele a trai com a mãe. Hilda Hilst não se definia feminista, todavia, de alguma forma, ser mulher era ter desvantagens diante dos homens. Mesmo assim, acabou representando as mulheres por meio de personagens fortes, que tomam posição mesmo quando são agredidas pelos homens, seja moral ou fisicamente. Elas mantêm atitudes que são “desaprovadas pela sociedade”. A representação feminina está muito relacionada com a própria vida de Hilda Hilst, que foi muito contestada durante a juventude por seu jeito de ser, comparada a outras mulheres da sociedade paulista⁸⁴.

3.4. Teatro e vida: traços biográficos na dramaturgia de Hilda Hilst

⁸³ “O processo criador tem muito a ver, também, com a intuição. Mesmo nas ciências exatas. Gosto de matemática pura por tudo que ela é inventiva e criadora. Leio muito sobre a vida de certos físicos e matemáticos. Um fato que me impressionou muito é que um deles, um hindu famosíssimo, de repente usou a palavra ‘sentir’. Ele disse: ‘Eu apenas sentia que determinadas simetrias, determinadas equações eram verdadeiras’. Ele não evidenciava. Intuíva toda a equação e só muitos anos depois, um matemático famoso, chamado Hardy, é que evidenciou. [...] Muitos físicos falam de semelhante experiência: de repente, não sabem porque, resolvem fazer determinada coisa que, logicamente, não daria certo. E depois o resultado positivo se torna fascinante. E é mais ou menos assim para todo criador: é um misto de intuição, de ordem e de desordem e, às vezes, nem se sabe explicar” (HILST, 2013, p.120).

⁸⁴ “Não gostavam de mim. Eu fui esnobada por muitas pessoas da sociedade. Eu era considerada uma... pequena puta.” (HILST, 2013, p.173).

Não se trata, neste tópico, de apresentar nenhum levantamento teórico sobre a biografia, uma vez que esta pesquisa se delimitou a perceber as representações propostas por Hilda Hilst. Diante de todas as referências levantadas durante o processo de construção desta pesquisa, fica quase impossível passar pela dramaturgia de Hilda Hilst sem observar e refletir sobre os traços biográficos que compõem sua escrita.

A autora afirma, em algumas entrevistas, que empresta um pouco de si para seus personagens⁸⁵. Como o teatro de Hilda Hilst não é autobiográfico e nem biográfico, no sentido de não falar claramente sobre a vida e a obra da autora, podemos estabelecer uma aproximação de um espaço biográfico na escrita, como sugere Leonor Arfuch (2010). Assim, encontramos nas peças de Hilda Hilst alguns “momentos biográficos”.

Começamos com o agente mais questionado em suas obras: Deus. No teatro hilstiano, Deus não é uma figura inocente diante das barbáries do mundo: “Carcereiro (Interrompendo gritando): Deus não é inocente, Maximilian. (Pausa. Sôfrego, para a Mulher) E depois? E depois?” (HILST, 2008, p.263).

As aves da noite talvez seja a peça que mais evidencia e coloca Deus em uma posição de culpado abertamente, livre das entrelinhas que outros textos presumem:

SS: Um poeta? Muito bonito... Hans, leva prá fora, leva prá fora o porco poeta. (Todos se aproximam muito do Poeta) Para trás, para trás. (O ajudante afasta todos com violência) Vamos, todos cantando, cantando, la, la, ra, la... Não querem mais cantar? Pena, pena. (Hans começa a arrastar o corpo do Poeta para fora) Então um poeta... muito bonito... nós também temos grandes poetas... espera um pouco Hans. (Começa a dizer lentamente) Sobre todos os cumos/ O repouso. /Sobre todos os cumes/ Apenas leve sopro. Continua comigo Hans. (Os dois juntos) Calam os pássaros na mata/Espera, pois, e em breve/ Também descansará. (Vão saindo, o SS dá risadas discretas e Hans só sorri) Muito bonito... muito bonito...

Pausa longa.

Carcereiro (Para Maximilian. Tom ferido): Olha, toca em mim, toca em você... Você acha que deus tem alguma coisa a ver com a gente? com tudo isso que vai apodrecer? E se Ele tem alguma coisa a ver com a gente, Ele não é inocente, Ele sabe. (Exaltado) De qualquer jeito ele não é inocente. Perto de nós, muito longe de nós (HILST, 2008, p.273).

Deus é posto à prova. A poesia perde a credibilidade, pois até os SSs podem fazer poesia. Sugerindo a questão, também levantada por Octavio Paz (1976): qualquer um pode

⁸⁵ Hilda Hilst assume um alter ego declarado em *Obscena Senhora D.*, porém declara o “eu” do escritor em sua obra como um todo: “Eu acho que o escritor quase sempre está inteiro naquilo que escreve. Existem, claro, momentos que não fazem parte de sua vida, mas acredito que o escritor está totalizado naquilo que escreve e, penso, isso não é só uma coisa minha. Você vai desdobrando possíveis personalidades suas, as personalidades tem tudo a ver com uma parte do escritor que foi levada a um extremo de maldade, ou de beleza, ou de perfeição” (HILST, 2013, p.149).

fazer poesia? Na peça, o Poeta é o primeiro a morrer. Quando Hilda Hilst deixa de escrever poesia e se dedica ao teatro, não mata a poeta que existe dentro de si porque seu teatro é lírico. Porém, quando assumiu a literatura erótica, a crítica levantou essa hipótese, como se a poeta estivesse morta. No momento em que a autora se dedica à escrita teatral, estabelece uma relação de morte consigo mesma, remetendo à resposta do questionamento: Não é todo mundo que pode fazer poesia. Entretanto, Hilda Hilst, acreditava que sua poesia era muito boa, contudo, não ser lida lhe causava a sensação de estar morta. Como poeta, e durante toda sua carreira, dedicou-se a acertar as contas com Deus, ao colocá-lo como culpado pelo “mal do mundo”. Desafiá-lo, na escrita, era a busca por respostas⁸⁶.

Hilda Hilst utiliza das lembranças da infância para dar voz às personagens, recriando na ficção, um pouco de sua memória:

Mulher (Como uma confissão): Padre, eu quero dizer que... quando eu sinto tanta alegria de não estar ali daquele jeito, o senhor entende? Eu consigo sentir tanta alegria... é quase igual... quando eu era criança, a visita para os mortos era um passeio lindo para mim, lindo. Eu nunca ficava triste quando visitava os mortos, eu me dizia: eles não sentem mais nada, e eu estou aqui respirando e dentro de mim havia um frescor, eu respirava várias vezes, sempre repetindo: eu estou viva, eu estou viva... e tudo em volta de mim era vida...apesar dos mortos. Eu olhava para o céu e de vez em quando passava um bando de passarinhos e eu me lembro que um dia... quando eu era ainda tão pequena... eu fiquei tão contente de estar ali, perto dos mortos, todavia viva, fiquei tão contente de estar viva... eu era tão pequena...sabe o que eu fiz? Eu levantei o meu vestidinho e comecei a rodar a rodar a rodar, até que minha mãe pensou que algum espírito tinha me possuído, imagine... ela chegou a pensar isso... um espírito.

Carcereiro (Interrompendo com desprezo): O espírito de quem?

Mulher: ... E eu continuava a rodar de alegria. E via o céu azul e os olhos da minha mãe, escuros enormes...o céu azul e os olhos escuros... (A Mulher parece ter se esquecido que está ali. Está contente) Que alegria de estar viva! (O Carcereiro olha fixamente para a Mulher) Não me olhe assim. Você parece o demônio (HILST, 2008, p.281).

A mulher conta a relação que teve com os mortos na infância e como a mãe reagiu. Hilda Hilst reconheceu, por diversas vezes, que via anjos quando criança⁸⁷ e já na vida adulta recebia a visita de pessoas mortas, o que influenciou suas pesquisas radiofônicas com os colegas físicos.

A mulher de *As aves da noite* também se assemelha à Hilda Hilst:

Estudante: Você tem mulher?

⁸⁶ “E eu desafiei-o muitas vezes em meus livros como uma blasfêmia, para ver se de repente dava um furor Nele e Ele dizia: Está bem, eu estou aqui, ou seja o que for, surgisse qualquer luz impressionante, qualquer explicação de algum ato mínimo da minha vida. Pois eu não compreendo mesmo nada” (HILST, 2013, p.91).

⁸⁷ “Eu era menina, tinha uns sete anos, e um dia, dormindo com a minha mãe, abri os olhos e vi um anjo. Cutuquei minha mãe e falei: Mãe, um anjo. E o anjo fez um sinal assim, para eu ficar quieta” (HILST, 2013, p. 205).

Joalheiro: Tinha. Agora não sei mais.
Estudante: E os filhos?
Joalheiro: Ela dizia que uma alma masculina tinha entrado no seu corpo.
Estudante: Sua mulher dizia isso?
Joalheiro: E quando uma alma masculina entra no corpo de uma mulher... ela nunca tem filhos, você sabia? (HILST, 2008, p.289).

Os personagens de Hilda Hilst passeiam pela loucura causada pela dor e solidão, inspirado em seu desejo de compreender a loucura do pai. Ela afirmou que não teve filhos por medo de nascerem com esquizofrenia, já que médicos disseram ser uma possibilidade. Como vemos, as referências biográficas se constituem nos detalhes. Hilst, enquanto mulher, declarou escrever como homem, não no sentido técnico, porém na forma de observar o mundo e transportá-lo para o papel. Ela “possuía uma alma masculina”, como a mulher do joelheiro representada em sua dramaturgia.

Em *O verdugo*, a Mulher mostra-se à frente de seu tempo, assim como Hilda Hilst era vista pela sociedade paulista. A personagem decide que se o marido não fizer o serviço, ela o fará, em outras palavras, toma a frente da situação. Ela acredita que apenas irá cumprir as ordens da lei: “Mulher: Matar o homem... Que jeito de falar. Eu quero que as Excelências saibam que eu posso cumprir a lei” (HILST, 2008, p.385). Vemos aqui, semelhança com o protagonismo feminino de Hilda Hilst, por meio das tomadas de decisões. Um bom exemplo é quando decide ir para a Casa do Sol com o intuito de se dedicar à literatura, já que em meio à sociedade paulista, ficaria muito difícil ter tempo e tranquilidade para a escrita.

A lei é mostrada como corrupta, engana o povo e cumpre ordens de interesses superiores, mostrando a hierarquia das relações humanas. O capitalismo é apresentado, vale tudo por dinheiro, até mesmo matar. A mulher é inferiorizada em várias passagens; os homens podem tudo, um alerta para a diferença dos direitos entre homens e mulheres. A destituição do poder é apresentada quando qualquer um pode matar, semelhante a *As aves da noite*, em que qualquer um poderia ser poeta:

Verdugo (Ainda sem acreditar): Eu é que sou o verdugo, mulher.
Mulher: **Qualquer um pode ser verdugo.**
Verdugo (Lentamente): Fique quieta.
Mulher (Para os juízes): Os senhores não me deixam fazer o serviço? (Os juízes abaixam as cabeças. Pausa longa)
Mulher (Para o verdugo): Claro, **homem eles deixam.** (Os juízes continuam calados)
Verdugo (Para os juízes): Os senhores vão dar consentimento? A lei não permite. **Os senhores sabem que a lei não permite.** (Silêncio um pouco esticado)
Filho (Em tensão): Isso está certo. O pai tem razão. Não é permitido.
Filha (Desesperada, para o irmão) :Você quer estragar a nossa vida? Sai daqui.

Juiz jovem: Deixa, ele pode ficar. (Aproxima-se do jovem) Olha, moço, você vai entender. (Para o verdugo) O senhor também. Não temos muito tempo para explicar... mas...**de uma certa forma também cumprimos ordens. Há gente mais importante do que nós. Devemos dar atenção a certa gente** (HILST, 2008, p.387- grifo nosso).

No trecho acima, percebemos traços biográficos da personalidade que Hilda Hilst apresenta em suas entrevistas. O descontentamento com a sua escrita que é vista, ao menos por ela, como “menor”, por ser mulher, por escrever em português. Hilst alegou que, ao começar a escrita de ficção erótica, não possuía leitores, também por ser mulher, enquanto outros autores eróticos estavam no auge das vendas. Mesmo que a relação não esteja explícita, não deixamos de refletir a respeito das marcas que Hilda Hilst transfere para as personagens, tornando-se também uma forma de revelar sua visão de mundo e seus pensamentos: porque afirmou que tudo o que desejou falar, escreveu.

Viver em um ambiente como o centro paulista, em que o supérfluo está instaurado, foi um marco para Hilda Hilst. Transitar na noite e nos grupos de alta classe fez com que a autora representasse a sociedade de consumo que marcava a época:

Verdugo (Para a filha): Esse dinheiro vai queimar a tua carne.
Filha (Tom suplicante): Pai, o homem já morreu. Não somos nós que vamos matá-lo. Ele já está morto. Só falta a terra em cima do cara.
Verdugo: Está vivo. Vivo igual a mim.
Filha (Suplicante, amorosa): O senhor não vai agüentar muito tempo fazendo o serviço. (Aproxima-se do pai) Não vai agüentar. O senhor é... bom demais... e os outros pisam em nós quando não se tem dinheiro. (Tom entre choroso e contente) Nós vamos ter coisas, vamos ter coisas.
Verdugo (Enojado): Que coisas?
Filha: Uma casa melhor, roupas.
Verdugo (Enojado, voz crescente): Uma casa? Esta não é uma casa? O que eu tenho no corpo não é roupa? O que você veste não é roupa? O que você come não é comida?
Filha (Com ódio): Não. É lixo. É lixo.
Noivo: A gente quer melhorar. A gente é jovem (HILST, 2008, p.398).

O desejo de possuir é característica da sociedade moderna, como observa Bauman em *Modernidade líquida* (2001). O “querer ter” é representado como desnecessário, é o ser humano que está sempre descontente com o que tem. A peça de Hilda Hilst remete à representação do religioso: Judas trai Jesus por algumas moedas e depois se arrepende do que fez; a peça também gira em torno dessa representação. As mulheres querem o dinheiro, para isso prendem o Filho e o Verdugo. Ao final, o marido acaba entregue aos juízes e é morto pela população. Elas se arrependem do que fizeram, no entanto já é tarde. O filho, que escapa da morte pelo povo, segue em frente com os coiotes, da mesma forma que fizeram os

apóstolos de Jesus após a sua morte. Hilda Hilst levanta mais questionamentos em seus textos teatrais do que traz respostas.

A Mulher de *As aves da noite* sentia-se culpada por estar mostrando a contradição das ações do ser humano diante das situações limites. Já o Verdugo se sente comovido com tudo que é vivo e que não é:

Verdugo: (Muito comovido) No começo eu pensei que fosse só a emoção de estar vivo, você compreende? Eu pensava: (Tranquiliza-se um pouco) É, eu me comovo com a vida, com tudo o que está vivo, é isso. (Emociona-se novamente) Mas depois essa coisa foi crescendo e até uma casa, uma parede meio gasta me comovia... e até...

Filho: Até o que, pai? (Pausa)

Verdugo: Um osso, meu filho. Um osso me comovia. (Lentamente. Em voz baixa) Não só a vida. A morte, a cinza das coisas, o vazio me comovia.

Filho: Meu Deus, pai. (Rumores lá fora)

Verdugo: É como eu sou, você compreende? Eu tentei... (Rumores mais altos lá fora. Desesperado) Nós precisamos sair daqui (HILST, 2008, p.404).

Este recorte é retomado por Hilda Hilst em uma entrevista concedida em 1975 para Delmiro Gonçalves na *Folha de São Paulo*⁸⁸, para lembrar a sua sensibilidade, a fragilidade enquanto escritora e a sua maneira de representar o mundo:

Em minha peça *O verdugo*, uma personagem diz que tudo a comovia; um osso, as cinzas das coisas, um canto na parede, tudo era motivo de comoção, para a pergunta, a pergunta nunca respondida inteiramente. Também o ato de escrever para mim revela às vezes a insegurança, pois o escritor é um ser frágil, inseguro, ansioso, que procura respostas para todos os mistérios da vida (HILST, 2013, p.29).

Hilda Hilst buscou representar a mulher nessa peça de duas maneiras:

Cidadão 5: Mulher não pode ser verdugo. (Frase solta: “A minha bem que podia” - Algum riso - Rumores)

Juiz velho: Esperem, nós queremos ser honestos com vocês. (Risos mais audíveis) Escutem, se nós não cumprirmos a lei agora, amanhã vocês é que serão mortos. (Frases: “Nós?” - “Mortos?” - “Por quê?”)

Verdugo (Exaltado): É mentira, é mentira.

Cidadão 5 (Para os juízes): Por que a mulher está aí? (Frases dos cidadãos: “É isso mesmo” - “Isso não pode” - “Por que, hein?”) (HILST, 2008, p.410).

Primeiro, pelo empoderamento feminino⁸⁹, representado por uma mulher ousada e que toma atitudes, que não se detém diante do que deve ser feito para garantir seus interesses. Depois, apresenta uma sociedade patriarcal que despreza esse tipo de mulher, colocando imposições sociais como o que uma mulher deve ou não fazer. Aqui está clara a menção a comportamentos binários de distinção de gênero herdados de um passado, que se faz mais

⁸⁸ No livro de entrevistas que Cristiano Destri organizou em 2013: *Fico besta quando me entendem*.

⁸⁹ Termo usado para fins coletivos, relacionado a concessão da participação social da mulher pela equidade de gênero.

uma vez. Temos a comprovação da atemporalidade de sua escrita, que em determinados momentos, apesar de todo o lirismo transposto da poesia para a dramaturgia, nos parece tão atual. Notamos também que a opressão e a ameaça à população remetem ao estado de exceção que viviam os brasileiros dos anos 60.

A peça *O visitante* é a que mais difere de todas as outras, porque não discute exatamente sobre a repressão, todavia, apresenta concepções da traição e da beleza. Hilda Hilst era uma mulher muito desejada na juventude, sempre elogiada por sua beleza; seu pai também é referido como um homem muito bonito. Na peça, Ana e o Homem são descritos como personagens que representam a beleza. Não convém entrar em uma definição do belo, mas podemos dizer que, para a autora, o belo do homem e da mulher se relacionam com o que a sociedade aceita como bonito ou feio.

Também existe a correspondência da traição da mãe com o marido da filha. Hilda Hilst, declarou em entrevistas que o pai a confundiu com a mãe e queria ter com ela três noites de amor. Parece-nos que aqui também se faz uma menção a essa história da autora, entretanto, numa versão invertida, porque na peça é a mãe que trai a filha. Essa inversão também aparece em *O verdugo*, ao apresentar um filho que, segundo a mãe, tem os mesmos pensamentos do pai⁹⁰, assim como Hilst. Talvez, tal alteração, tenha ocorrido pelo fato da autora se identificar como um escritor, ou por declarar um preconceito contra as mulheres⁹¹.

Em todas as peças anteriores, o amor é apontado como a solução para o mundo. Nesta, o amor encontra-se em crise, pois se relaciona não mais com as atitudes do homem e do mundo, mas sim com o desejo da carne, do corpo. Para Oliveira (2013), é a primeira aparição do erotismo de Hilda Hilst antes de seus escritos narrativos, também o autor relaciona a peça com *Matamoros [Da fantasia]*, primeira novela de *Tu não te moves de ti* (1991), escrita posteriormente por Hilda Hilst; uma releitura da peça.

A dramaturga representa a gravidez de Ana com certo tom milagroso, indicado pelas luzes sugeridas pela rubrica. Esta composição também pode ser correlacionada à sua infância, quando dizia que queria ser santa⁹². Mesmo não sendo uma peça que trate exatamente da censura, da repressão, do caráter humanitário que ela trabalha em outros textos, ainda assim,

⁹⁰ Hilda Hilst disse, em entrevistas e documentários, que a Mãe sempre lhe dizia que era como o pai, referindo-se não aos aspectos físicos, mas de personalidade.

⁹¹ “Eu tenho uma certa diferença com as mulheres, porque sinto que elas não são profundas. Eu tenho um preconceito mesmo em relação à mulher. Nunca conheci mulheres muito excepcionais como, por exemplo, Edith Stein. Ela era uma mulher deslumbrante e uma santa também” (HILST, 2013, p.197).

⁹² “Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em um colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomita todas as vezes que as freiras falavam disso. Elas diziam: Não é para vomitar! Eu queria demais ser santa” (HILST, 2013, p.197).

mantém a ideia do aprisionamento humano, lida com o desejo, a traição, o milagre, a beleza que é aceita pela sociedade, e, como afirma Oliveira (2013), é uma peça que retrata a quebra da moral e dos bons costumes. Não seria aceita pela censura militar do país, e, nesse sentido, retomamos a repressão, a ditadura e o estado de exceção em diversos níveis.

Compreendemos então, que a obra de Hilda Hilst está repleta de “empréstimos” pessoais que servem de gatilho criativo para sua escrita. Os momentos biográficos encontrados chegam a ser sutis, mas estão presentes também em sua dramaturgia como podemos observar neste tópico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Então, “Quem é Hilda Hilst?” Sem dúvidas, uma escritora, como ela mesma dizia: “deslumbrante”, que todos precisam conhecer. No decorrer do processo de construção desse trabalho, muitas afirmações foram desmistificadas a respeito de Hilda Hilst, como, por exemplo, os estereótipos que a autora recebeu ao longo de sua vida. Buscamos apresentar todo o trabalho em conjunto com a voz de Hilst justamente para que o leitor possa perceber que o “mito” Hilda Hilst é uma mulher cheia de consciência e preocupada com o ser humano e com suas ações na terra. A busca por respostas divinas marca a escrita da autora, principalmente em seu teatro, reforçando ainda mais uma senhora oposta às tipologias que recebeu.

A contradição é constante em seus personagens, o conflito existencial de Hilda Hilst é ainda mais intenso em sua dramaturgia, pois representa o caos em que o mundo se encontrava, a busca da autora por respostas de um Deus que precisava ser insultado para provocar uma reação, um sinal. O pessimismo da autora é o ponto de partida para que, mesmo diante dos acontecimentos históricos que ela representa, como Auschwitz, o homem acredite em si e se reconheça enquanto ser humano na busca de seu eu no outro.

O teatro é a arte de se encontrar no outro, por meio das personagens, é o espaço em que ator e público podem aprender com a personagem, vivenciar algo que talvez em suas vidas não aconteça. Hilda Hilst busca a dramaturgia porque quer tocar o outro, mas não abandona a poesia, criando um teatro lírico, metafísico, que talvez não seja para ser compreendido, mas como o próprio teatro propõe, para ser sentido, experimentado.

É a dramaturgia dá início a escrita híbrida de Hilda Hilst, ao se fundir com o tom poético em que aparecem os personagens e a própria construção textual. Cria uma prosa extremamente teatral, tanto que sua ficção é adaptada para os palcos e mantém circulação em cartaz até os dias atuais. Por este motivo, podemos concluir que a experiência dramaturgical da autora, influenciou o modo como escreveu suas narrativas.

O silêncio é a busca de se encontrar e está o tempo todo na dramaturgia, porque, afinal, quando queremos encontrar repostas, não ficamos em silêncio? O corpo é visto como uma organização, é a morada de cada um, é a representação de si e do mundo, do poder, da submissão, da repressão. Mostramos que mesmo que Hilda Hilst tenha fugido dos moldes de textos teatrais engajados (aqueles que contém um viés mais político), da época em que escreve, é capaz de representar os estados de exceção por meio dos detalhes.

Não há como negar a existência da representação da repressão, uma vez que a própria autora afirma que fez uso de alegorias para “dar seu recado”, porque sentia medo de sofrer retaliação física dos militares. Sem dúvida, tratar de Hilda Hilst e de sua obra é um desafio, a sua complexidade faz jus à quantidade de referências que a autora possui em sua escrita. Suas concepções de mundo estão ligadas ao que vivenciou e leu ao longo de sua trajetória, tanto que é difícil definir em que local sua dramaturgia se encontra: não é religiosa, não é engajada, não é existencial, mas é tudo ao mesmo tempo, é híbrida no sentido mais amplo da palavra.

Hilda Hilst parece ter compreendido melhor que nós o que defendia Oswald de Andrade com seu “Manifesto antropofágico”, pois consegue deglutir várias referências e as incorpora a sua escrita, tornando-a supostamente difícil. Talvez por exigir certo esforço de leitura, por parte do leitor, é que seu teatro e parte de sua obra ainda estejam praticamente guardados na gaveta. No caso da dramaturgia, é ainda pior, quase excluída do movimento teatral, já que em nenhum momento de nossa pesquisa encontramos registros de suas peças encenadas na atualidade. Uma pena, pois por elas podemos reconhecer a história, nos reconhecer, reconhecer o mundo, por meio delas também somos representados e (re)apresentados a nós mesmos enquanto “ser” através do outro, como a autora gostaria que fosse.

Com tudo isso, percebemos que a produção/ criação artística feminina está sempre ligada em maior ou menor evidência ou consciência, aos lugares e ao tempo vividos de seus atos (de resistência, de observação, de alusão e etc). Pensar a representação literária é também levar em conta cada ambiente, momento, cada conjunto de fatos, vestígios, que desenham de maneira singular o estar no mundo. São criações sensíveis de uma determinada realidade e se configuram como frutos de representação.

Toda representação é um recorte, atravessado por um olhar diverso, assim, a representação de um certo lugar e tempo de vida, que seja conhecida e legitimada como tal, nada mais é que um recorte direcionado do vivido que interessa a quem detém o poder, principalmente na vida social e política. Tal afirmação é posta em prática nos textos hilstianos como podemos notar ao longo deste trabalho.

O teatro aparece como uma ruptura dos gêneros, desde o princípio em que, como vimos, os homens exerciam papéis femininos. Nesse sentido, existem no teatro um deslocamento da ideia do sexo, do corpo e o teatro de Hilda Hilst vem ser este deslocamento, principalmente na representação das personagens femininas, em que há uma quebra da postura social e política esperada para uma mulher, ainda mais se levarmos em conta a época de produção de seus textos: a ditadura militar. Sobre esta discussão, é possível afirmar a

resistência de Hilda Hilst, não só enquanto mulher que escreve, mas também como cidadã que não reage à ação dos militares, mas cria.

Maciel Junior (2013, p.2) afirma que “quando reagimos, damos a resposta àquilo que o poder quer de nós; mas quando resistimos criamos possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas. Resistir é, neste aspecto, sinônimo de criar”. Isso explica o grande número da produção cultural no Brasil no período de ditadura militar, por exemplo. Hilda Hilst não só faz isso em sua atitude de escritora ao escrever, mas representa tais ações em seus textos. As personagens são possibilidades de existência para o resistir e não apenas para reagir, inerentemente, ao sistema por medo. Podemos dizer então que o texto de Hilst se coloca, em muitos momentos, como um alerta humano, elabora uma concepção simbólica e metafórica do mundo, cria representações que subvertem a ordem do poder, do estado de exceção, do próprio ser humano. Cria uma crítica existencialista ao contestar o ser humano, na qual cada um de nós pode se perguntar “por quê”?

É a falta de respostas que torna sua obra metafísica, que faz com que sua escrita seja “difícil”. Mas nos parece que é exatamente essa a função de suas obras, colocar em xeque o eu do leitor, assim como ela mesma se coloca na escrita. Ficamos rodeados de perguntas sem respostas e isso também é estar preso, preso em nosso entendimento, preso nas limitações das referências que seus textos possuem, preso no vasto mundo que a autora nos reapresenta, estamos o tempo todo num estado de exceção psicológico com Hilda Hilst.

Por fim, compreendemos que o estado de exceção na dramaturgia de Hilda Hilst cumpre a função de representar o regime autoritário vivido no Brasil em sua época, indo além da censura física e se estendendo para além da limitação da produção intelectual do período, que deveria ocultar com metáforas e simbologias a oposição à repressão⁹³.

⁹³ “No campo da dramaturgia nacional, sobre a qual a censura pesa mais do que sobre a estrangeira, a insatisfação e a crítica só podem manifestar-se através de alusões indiretas, analogias e metáforas” (MICHALSKI, 1985, p.27).

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Sobre a Obsena Senhora D.* São Paulo, 1982. Disponível em <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>> acesso em 30 de maio de 2016.

ABREU, Caio Fernando. *Hilda Hilst Cadernos de Literatura Brasileira. In: Da amizade.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº8, out. 1999.

AGUIAR, Tereza. *Entrevista Inédita com Tereza Aguiar.* Disponível em <<https://revistaosiris.wordpress.com/2013/01/25/entrevista-inedita-com-teresa-aguiar/>> acesso em 01 de abril de 2017.

ARAÚJO, Laura Castro de. *A dramaturgia de autoria feminina: 1990 a 2005.* In: XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística). Bahia, Ihéus. Universidade Estadual de Santa Cruz. ANAIS. s.d, s.n. Disponível em <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/LAURA%20CASTRO%20DE%20ARA%20C3%9AJO.pdf>> acesso em 04 de abril de 2017.

ARAUJO, Maria Paula; SILVA, Isabel Pimentel da; SANTOS, Desirree dos Reis. *Ditadura militar e democracia no Brasil: história, imagem e testemunho.* 1. Ed. Rio de Janeiro: Ponteio, 2013.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea.* Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARISTÓTELES, *Poética.* Prefácio de Maria da Rocha Pereira. Tradução de Ana Maria Valente. 3ed. Lisboa. Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro.* São Paulo: Editora Ática, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida.* Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed 2001.

BAUMGARTEL, Stephan A. *Jogos didascálicos contemporâneos: modos de abrir espaços poéticos de coralidade e circunscrever um lugar para a fala.* Revista Sala Preta. Vol.16, n.2, 2016.

BENEVIDES, Maria Victoria. *Direitos Humanos: desafios para o século XXI. In: Educação em Direitos Humanos: fundamentos teórico-metadológicos / Rosa Maria Godoy Silveira.* João Pessoa: Editora Universitária, 2007.

BENT. Direção: Sean Mathias. Produção: Inglaterra. Dixie Linder: MGM Pictures, 1997. 1 DVD.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro.* Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 5.ed. São Paulo: perspectiva, 2011.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. 6. ed.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Tradução Anna Vianna: revisão de tradução Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2.ed. Campinas, SP. Editora Unicamp, 2009.

CAMÕES, Luis de. *Poesia Completa*. São Paulo: Editora Nova Aguiar, 1988.

CAPES, Banco de Teses da. *Banco de Teses da Capes*. Disponível em <<http://bancodeteses.capes.gov.br/#20>>, acesso em 26 de maio de 2016.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos a atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso Sousa. São Paulo: Fundação da UNESP, 1997.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietações*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro. Editora DIFEL, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COELHO, Nelly. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. In: Um diálogo com Hilda Hilst. Cristiano Diniz (org). Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte, MG. Editora UFMG, 2003.

CUNHA, Rubens da. “*É muito chato escrever para ninguém*” – Hilda Hilst e as tentativas de divulgação de sua obra dramaturgica. *Miscelânea, Assis*, v.14, p. 239-262, jul. – de. 2013.

DESTRI e DINIZ, Luiza e Cristiano. *Um retrato da artista in: Porque ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

DUARTE, Edson. A recepção da literatura de Hilda Hilst. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 18, jul/ago. 2014, p. 135-145.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa: Edição Livros do Brasil Lisboa, 1986. (Coleção Vida e Cultura).

ELIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAHS, Ana C. Salvatti. *Movimento feminista*. Disponível em <<http://www.politize.com.br/movimento-feminista-historia-no-brasil/>> acesso em 02 de jan. de 2018.

FIGUEIREDO, César Alessandro. *A ditadura militar no Brasil: memória e resistência da classe artística*. Revista eletrônica de Ciência Política, vol.6, n.2, 2015. p. 7- 27.

FOLHA Uol. 1968 – *Ato Institucional nº5*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/ai5/>> acesso em 02 de jan. de 2018.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade do saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FUSER, Fausto. *Carta a Hilda Hilst*. Folha de São Paulo: 27 de junho de 1973. n.p. Disponível no acervo do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, CEDAE, na Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*. 1.a reimpresión. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1999. (Biblioteca García Lorca).

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GERAIS, Suplemento Literário de Minas. *Os dentes da Loucura*, 2001. In: Fico Besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst / Cristiano Diniz (org.). São Paulo: Globo, 2013.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELENA, Regina. *Hilda Hilst: suas peças vão acontecer*. Correio Popular, Campinas, 1969, p.10. Disponível no acervo do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, CEDAE, na Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.

HILST, Hilda. *Sem pé na Terra*. Veja: São Paulo: 25 de abril de 1973, n.p. Entrevista de Hilton Rofran. Disponível no acervo do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, CEDAE, na Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.

HILST, Hilda, 1930-2004. *Teatro completo/Hilda Hilst*; posfácio Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Org: Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. *Hilda Hilst uma poeta no teatro*. Hilton Viana. Diário de São Paulo, 29 abr. 1973. Jornal de Domingo.

HILST, Hilda. *Pornô chic*. I.ed. São Paulo: Globo, 2014.

HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: 1991.

HILST, Hilda. *Hilda Hilst TV Cultura*. Youtube, 25 de agosto de 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>> , acesso em 26 de maio de 2016.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Heloisa Buarque de Hollanda*. In: 1968: O que fizemos de nós / Zuenir Ventura. São Paulo: Editora Planeta Brasil, 2008.

INSTITUTO Moreira Salles. *Uma pedra no meio do caminho* – biografia de um poema. Disponível em: <<http://lojadoims.com.br/ims/produto.cfm?id=28180>>, acesso em 10 de julho de 2017.

KOERNER, Andrei. *A cidadania e o artigo 5º da Constituição de 1988*. In: Direitos Humanos e Educação – Outras palavras, outras práticas / Schilling, Flávia (org.) São Paulo: Cortez Editora, 2005.

LACERDA, Julia Fernandes. *A dramaturgia de Hilda Hilst: percursos e diálogos entre o dramático e o não dramático*. (Dissertação de Mestrado em Teatro). Santa Catarina, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013. TEDE/UDESC. Disponível em <<http://www.tede.udesc.br/handle/handle/1272>> acesso em 12 de janeiro de 2017.

LEAL, Cristyane Batista. *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst* ' 01/10/2012 103 f. Mestrado Acadêmico em Letras e Linguística. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFG.

LEITE NETO, Alcino. *Hilda Hilst revela poema inédito de Drummond*. 1991. Disponível em:< http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_06abr1991.htm> acesso em 01 de jan. 2017.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. 2.ed.

LOBOS, Leo. *Hilda Hilst abandonala vida disonante para comprender la música de la muerte*. Por Cristina Grando. Traducción Leo Lobos. Disponível em: <http://www.letras.mysite.com/hh181004.htm>> acesso em 12 de abril de 2017.

MAGALDI, Sábato. *A peça é original, mas irrita em vez de emocionar*. O Estado de São Paulo. São Paulo: 04 de maio de 1973. n.p. Disponível no acervo do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, CEDAE, na Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.

MACIEL JR, Auterives. *Resistência e prática de si em Foucault*. Revista Trivium, Ano VI, ed.1, 2014. Disponível em <<https://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-vi/artigos-tematicos/artigo-tematico-1.pdf>> acesso em 02 de jan. de 2018.

MEDEIROS, Daniel. H. de. *1968: Esquina do Mundo*. São Paulo: Editora Brasil, 1999. (Coleção De Olho na História).

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: *Fortuna Crítica. Pornô chic*. Hilda Hilst, 1930 -204; ilustração Millôr Fernandes, Jaguar, Laura Teixeira, Veridiana Scarpelli; *Fortuna Crítica* Jorge Coli; Humberto Werneck, Alcir Pécora, João Adolfo Hansen, Caio Fernando Abreu, Eliane Robert Moraes. 1. Ed. São Paulo: Globo, 2014.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. *Uma dramaturgia do tempo – notas sobre a temporalidade na dramaturgia de Hilda Hilst*. In: Anais do II Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis, 08 a 11 de outubro de 2003. Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. 2003.

MOUTINHO, N. *A propósito de O verdugo*. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 abr. 1973, n.p. Disponível no acervo do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, CEDAE, na Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.

OLIVEIRA, Leandro da Silva. *Representações do corpo na obra de Hilda Hilst*. Campinas, SP: [s.n], 2013.

PALLOTINI, Renata. *Do Teatro*. In: HILST, Hilda. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo. Editora Ática S.A, 1988.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PÉCORA, Alcir (org). *Porque ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir. *Teatro Completo*. In: Nota do organizador. HILST, Hilda. São Paulo: Globo, 2008.

PICCHI, Ricardo. *Simplesmente, Hilda*. Youtube, no Canal Oficina Cultural Carlos Gomes, 6 de fevereiro de 2014. Documentário de 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=monUakZz1Ck>>, acesso em 07 de julho de 2017.

PIOVESAN, Flávia. *Direitos Humanos e o direito constitucional internacional*. 15º Ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2015.

PORTAL administração. *Maslow – a hierarquia das necessidades*. Disponível em: <<http://www.portal-administracao.com/2014/09/maslow-e-hierarquia-das-necessidades.html>>, acesso em 15 de julho de 2017.

RAGO, Luzia Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAMOS, Luis Fernando. *A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena*. Revista Sala Preta. v.1, n.1, 2001. p.9-22. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4682/showToc>> acesso em 25 de março de 2017.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles, nº8, out. 1999.

RIOS, Sergio Ernesto. *Hilda Hilst*. La Colmena nº 81, p. 113 – 119, jan-mar de 2014. Disponível em: <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_81/docs/La_Colmena_Na_Janela.pdf> acesso em 12 de abril de 2017.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *Corolário das perdas: um teatro para tempos alegres (repressão e resistência nas peças de Hilda Hilst)* ' 01/03/2012 99 f. Doutorado em letras: estudos literários instituição de ensino: Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFJF.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga*. São Paulo, 1970. Disponível em : <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>> , acesso em 26 de maio de 2016.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: *Fluxo-floema*. Hilda Hilst. São Paulo: Editora perspectiva, 1990.

ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual. In: *Prismas do Teatro*. São Paulo: perspectiva, Edusp/Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 167-8.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catastrófes*. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2003.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23 ed. rev.e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

SEVYLLA, Pedro. *Hilda Hilst*. 2017. Disponível em: <<http://pedrosevylla.com/hilda-hilst/>> acesso em 12 de abril de 2017.

SÍMBOLOS, Dicionário de. *Triângulo*. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/triangulo/>>, acesso em 12 de julho de 2017.

SOUZA, MACIEL. Mauricio de, Sandra Mara Pinheiro. *O teatro brasileiro sob pressão*. Revista Dito Efeito. v.1, n.1, n.p, 2009. Disponível em <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de/article/view/2166> > acesso em 30 de maio de 2016.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. *In: Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina / organizado por Márcia Hoppe Navarro*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRS. 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TEATRO. *Teatro*. *In: Memórias da Ditadura*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/teatro/>> acesso em 30 de maio de 2016.

TEIXEIRO, Alva Martinez. *Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst*. Ciências & Letras, Porto Alegre, n. 53, p 27 -41, jan/jun. 2013.

UNIÃO Nacional do Estudantes. *Descomemoração do Golpe: linha do tempo*. Disponível em: <<http://une.org.br/descomemoracaodogolpe/#/step-50>>, acesso em 26 de maio de 2016.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. *Minhas memórias de Hilda Hilst – Parte I*. Disponível em <<http://www.musarara.com.br/minhas-memorias-de-hilda-hilst-%E2%80%93-parte-i>> publicação de 04/02/2012, acesso em 02 de abril de 2017.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. *Minhas memórias de Hilda Hilst – Parte II*. Disponível em <<http://www.musarara.com.br/minhas-memorias-de-hilda-hilst-%E2%80%93-parte-ii>> publicação de 04/02/2012, acesso em 02 de abril de 2017.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. *Minhas memórias de Hilda Hilst – Parte III*. Disponível em <<http://www.musarara.com.br/minhas-memorias-de-hilda-hilst-%E2%80%93-parte-iii>> publicação de 04/02/2012, acesso em 02 de abril de 2017.

VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VENTURA, Zuenir. *1968: O que fizemos de nós*. São Paulo: Editora Planeta Brasil, 2008.

VIANA, Hilton. *Hilda Hilst uma poeta no teatro*. Diário de São Paulo, 29 de abr. de 1973. Jornal de Domingo. n.p. Disponível no acervo do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, CEDAE, na Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.