

Rubens da Cunha

**O VOO SOLITÁRIO DA DRAMATURGIA DE HILDA HILST**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do grau de Doutor em Literatura. Orientadora: Profa. Dra. Liliana Reales

Florianópolis  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Rubens da, Cunha

O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst /  
Cunha Rubens da ; orientadora, Reales Liliana -  
Florianópolis,  
SC, 2015.  
572 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de  
Pós- Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Teatro. 3. Engajamento poético.  
4. Hilda Hilst. I. Liliana, Reales. II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Literatura.  
III. Título.





À Liliana Reales pela orientação e amizade irrestrita nesses anos de vizinhança e diálogo.

Ao Max: “os sentimentos vastos não têm nome”

Ao Marco e Amanda:

Ele pela parceria vasta.

Ela pelas risadas povoadas de *underground* e lados b.

Aos companheiros do Núcleo Onetti pela amizade literária e intelectual.

E a todos os amigos de poesia e de vida.



O apelo do teatro à poesia é essencialmente um apelo à liberdade.  
Jacques Copeau

Só tenho poesia para vos dar.  
Abancai-vos meus irmãos.  
Jorge de Lima





## RESUMO

Entre 1967 e 1969, Hilda Hilst escreveu oito peças de teatro: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*. Esta tese se concentrará nessa experiência criativa de Hilda Hilst e buscará responder por que tal experiência se tornou um voo solitário na dramaturgia brasileira. No primeiro capítulo “Viver para a escrita. Escrever para a vida.” abordamos a relação de Hilda Hilst com a escrita literária. Entendemos aqui que a escrita, para Hilda Hilst, aproxima-se daquilo que Maurice Blanchot chamou de “reviravolta radical”. Em “Do poema à dramaturgia”, propomos uma leitura sobre os livros de poemas publicados entre 1959 e 1967. Partimos do princípio que esses poemas foram um dispositivo pelos quais Hilda Hilst trouxe questões como a morte, o amor, o divino, a liberdade e o lugar do poeta no mundo. Defendemos que o teatro hilstiano tem profunda ligação com estes pensamentos que nortearam a escritora nos anos de 1960. No segundo capítulo, “A chegada ao texto dramático”, trazemos uma leitura teórica a respeito do texto dramático: sua força, sua primazia e sua saída do centro do palco no século XX. Em “O poético no teatro hilstiano”, fundamentados em pensadores como Octávio Paz e Martin Heidegger, entre outros, abordamos como o poético se dá na dramaturgia hilstiana. Na sequência, analisamos criticamente e estruturalmente como Hilda Hilst torna alguns poemas escritos anteriormente em diálogos em *O rato no Muro* e *A empresa*, além da aproximação que ela faz com o drama poético de cunho mais simbolista na peça *O visitante*. Por fim, analisamos *Auto da barca de Camiri* na qual Hilda se apropria de algumas características do Auto, gênero clássico da poesia ibérica. No terceiro capítulo da tese, nos deteremos nos aspectos do engajamento do teatro hilstiano. Primeiramente, abordamos a questão do engajamento e do teatro político tendo por base as ideias de Jean Paul Sartre, Albert Camus, Paul-Louis Landsberg, Dias Gomes, e Jacques Rancière. Na sequência do capítulo, defendemos que o engajamento do teatro de Hilda Hilst é um engajamento poético, pois ela não se filia a nenhuma das correntes predominantes do teatro no período, partindo para um voo solitário em que buscava não apenas denunciar as mazelas e a falta de liberdade no cenário político e social, mas também levar aos palcos a volta de um olhar poetizado e espiritualizado sobre a vida. No quarto capítulo, analisamos sete peças, justamente, para trazer à tona as diversas facetas do engajamento poético de Hilda Hilst. Apoiamo-nos

em diversos autores, tais como Hannah Arendt, Simone Weil, Karl Jaspers, Albert Camus, Alain Badiou, Peter Sloterdijk para fundamentar a hipótese de que o teatro hilstiano é engajado poeticamente, por se tratar de um canto de luto pela desumanização e pela perda da poesia na humanidade, mas, ao mesmo tempo, uma advertência para que os homens recuperem a humanidade e a poesia perdidas. No quinto capítulo, “As tentativas de montagem e as encenações que chegaram ao palco: um percurso”, contextualizamos o teatro brasileiro no período: principais grupos, tendências e lutas dos artistas contra a ditadura, e de que maneira o teatro hilstiano se inseriu nesse contexto. Traçamos um percurso pela divulgação e pelas tentativas de montagem das peças, bem como uma análise das montagens feitas entre 1969 e 1973 das peças *O rato no muro*, *O visitante*, *O novo Sistema* e *O verdugo*. Esse capítulo é resultado de uma pesquisa que fizemos nos arquivos de Hilda Hilst, bem como nos acervos de diversos jornais e revistas do período. A pesquisa nos mostrou que, apesar das tentativas de divulgação e publicação e das montagens ocorridas, o teatro de Hilda Hilst, com sua proposta de um engajamento poético, não dialogou de forma efetiva com aquele período, permanecendo como uma experiência híbrida entre teatro e poesia e permanecendo um voo solitário na dramaturgia brasileira.

**Palavras Chave:** Teatro, Engajamento poético, Hilda Hilst

## ABSTRACT

Between the years 1967 and 1969, Hilda Hilst wrote eight theatre plays: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca do Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*. This thesis focus on this Hilda Hilst creative experience and intends to answer why such experience become a lonely flying in the Brazilian theater. In the first Chapter, “Viver para a escrita. Escrever para a vida”, we will discuss the relation that Hilda Hilst kept to the literary writing. We understand that, for Hilda Hilst, her writing is close to what Maurice Blanchot called “radical turnaround”. In “Do poema à dramaturgia”, we propose a reading of her poetry books, which were published between years 1959 and 1967. We have assumed that her poems were a device responsible for bringing o Hilda Hilst themes such as death, love, divine, freedom, and the place of poet in the world. We defend that the drama of Hilda Hilst is deeply intertwined with these themes, which guided the writer in the 1960<sup>th</sup>. In the second chapter, “A chegada ao texto dramático”, we bring a theoretical reading to what concerns the dramatic text: its power, its primacy and how it leaves the center of attentions in the 20<sup>th</sup> century. In “O poético no teatro hilstiano”, based on thinkers such as Octávio Paz and Martin Heidegger, among others, we state how poetry is present in Hilda Hilst drama. Not long after that, we critically and structurally analyze how Hilda Hilst transformed some former poems into dialogues in *O rato no muro* and *A empresa* in addition to the nearness that she makes with the poetic drama demonstrated in the symbolist play *O visitante*. At the end, we analyze *Auto da Barca do Camiri* in which Hilda appropriates to her writing the Auto, classic genre of Iberian poetry. In the third chapter, we focus on the engagement of the Hilda's plays. Firstly, taking into consideration ideas of Jean Paul Santre, Albert Camus, Paul-Luis Landsberg, Dias Gomes and Jacques Rancière, we discuss the engagement and the politicized theater. Soon after, we state that the Hilda Hilst presented a poetic engagement because she was not related to any current idea at that moment, choosing a lonely flying in which she not only searched for denouncing pains and lack of freedom in the political and social scenery but also brought to the stage a former spiritual and poetic view about life. In the fourth chapter, we analyze seven plays as a way to bring many facets of Hilda Hilst's poetic engagement. We are based on several authors such as Hannah Arendt, Simone Weil, Karl Jaspers, Albert Camus, Alain Badiou, Peter Sloterdijk. Theses authors sustains

the hypothesis that the Hilstian drama is poetically engaged because it is a mourning chant for dehumanization and for loss of poetry in humanity, but, at the same time, an advice for human being recovers lost humanity and poetry. In the fifth chapter, “As tentativas de montagem e as encenações que chegaram ao palco: um percurso”, we contextualize the Brazilian theater at that moment: key groups, tendencies and the fight of artists against dictatorial regime, and how the Hilda Hilst's plays was inserted at that context. We mapped the route for publishing and for tempting to stage the plays, as well as an analysis of the plays *O rato no muro*, *O visitante*, *O novo Sistema* and *O verdugo*, which were staged between the years 1969 and 1973. This chapter is a result of a research in the Hilda Hilst personal files and in many others collections of newspapers and magazines. The research demonstrates that, despite several attempts of publishing, Hilda Hilst plays, immersed in poetic engagement, did not effectively harmonized with that age and remained as a hybrid experience between theater and poetry: a lonely flying throughout Brazilian theater.

**Keys Words:** Theatre, Poetic engagement, Hilda Hilst

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
Capítulo 1 – Viver para a escrita. Escrever para a vida. ....	51
1.1 – Do poema à dramaturgia .....	57
Capítulo 2 – A chegada ao texto dramático .....	81
2.1 – O poético no teatro hilstiano .....	97
2.2 – O uso dos poemas em <i>A empresa</i> e <i>O rato no muro</i> .....	109
2.3 – A poesia silenciosa de <i>O visitante</i> .....	139
2.4 – <i>Auto da barca de Camiri</i> : a hibridização entre poema e prosa .....	149
Capítulo 3 – O engajamento poético .....	157
3.1 - Hilda Hilst e a questão do engajamento .....	171
3.2 – A separação dos poetas .....	181
3.3 – A vontade de comunicar .....	190
Capítulo 4 – Tantas vezes o voo solitário .....	197
4.1 – <i>A empresa</i> : sob o jugo ditatorial da razão .....	200
4.2 – <i>O novo sistema</i> : o comando ditatorial da ciência .....	245
4.3 – Lirismo e escatologia em <i>Auto</i> <i>da Barca de Camiri</i> .....	272
4.4 – As escolhas éticas de <i>O Verdugo</i> .....	293
4.5 – <i>Aves da noite</i> : a escuridão extrema da fome e da poesia .....	307
4.6 – <i>O rato no muro</i> e os corpos dóceis.....	331
4.7 – O irônico fim dos ideais em <i>A morte do patriarca</i> .....	342

Capítulo 5 - As tentativas de montagem e as encenações que chegaram ao palco: um percurso .....	361
5.1 – Os atos e as tentativas de divulgação das peças .....	403
5.2 – As peças de Hilda Hilst encenadas entre 1968 e 1973 –um percurso pelas encenações .....	444
5.2.1 <i>O rato no muro</i> e <i>O visitante</i> .....	444
5.2.2 <i>O novo sistema</i> .....	461
5.2.3 – <i>O verdugo</i> .....	464
5.2.3.1 – As estratégias de divulgação .....	478
5.2.3.2 – O olhar da crítica sobre <i>O Verdugo</i> .....	491
CONCLUSAO .....	515
REFERÊNCIAS .....	526
ANEXOS .....	558

## INTRODUÇÃO

Numa série de dezessete poemas intitulada “Poemas aos homens do nosso tempo”, publicada em 1974, no livro *Júbilo, memória, noviciado da Paixão*, nas primeiras estrofes, Hilda Hilst diz:

Senhoras e senhores, olhai-nos.  
Repensemos a tarefa de pensar o mundo.  
E quando a noite vem  
Vem a contrafacção dos nossos rostos  
Rosto perigoso, rosto-pensamento  
Sobre os vossos atos.

A muitos os poetas lembrariam  
Que o homem não é para ser engolido  
Por vossas gargantas mentirosas.  
E sempre um ou dois dos vossos engolidos  
Deixarão suas heranças, suas memórias.

(...) (HILST, 2001, p. 105)

Repensar a tarefa de pensar o mundo. Afirmar, mais uma vez, que o homem não é para ser engolido pelas gargantas mentirosas dos sistemas ditatoriais. Saber que, por mais que se cale, que se torture, que se expulse ou mate, sempre sobrarão heranças, memórias, gritos, testemunhos daqueles que foram engolidos, e esses fragmentos, esses pedaços de voz, farão com que outros continuem insistindo na dura tarefa de repensar o mundo. Hilda Hilst foi uma escritora que nunca desistiu de tal tarefa. Foram mais de 50 anos dedicados à literatura, mais de 50 anos vividos para a escrita. A poesia foi o gênero literário que ela mais produziu. Não é à toa que a poesia invade, perturba, ou degenera<sup>1</sup>, os outros gêneros praticados por Hilda. Entre esses gêneros estão as narrativas, a crônica e o teatro. Este trabalho se debruça sobre a experiência dramaturgica de Hilda Hilst, não apenas por se tratar de um conjunto de textos ainda pouco estudado pela academia, mas porque eles pensam, de maneira muito contundente, a tarefa de pensar o mundo.

Entre 1967 e 1969, Hilda Hilst escreveu suas oito peças: A

---

<sup>1</sup> Trata-se aqui de uma aproximação de um termo cunhado por Eliane Robert Moraes (2007, p. 14) ao afirmar que Hilda “perverte as leis literárias, criando uma prosa em que os gêneros se degeneram. Uma prosa degenerada.”

*empresa, O rato no muro, O visitante, Auto da barca de Camiri, As aves da noite, O novo sistema, O verdugo e A morte do patriarca.* Depois desse conjunto de peças, ela não mais retornou ao texto dramático dentro da forma convencional do gênero<sup>2</sup>. Foi com esses textos, escritos num dos momentos mais conturbados da história mundial e, especificamente, brasileira, dado o recente regime ditatorial que comandava o país, que Hilda enfrentou o desafio de ser dramaturga, algo que, para S.V. Longman (1999, p. 11), é apresentar-se a um espaço vazio na forma de um palco e começar a se perguntar como vai preencher esse espaço? Como escreverá um texto cujas palavras têm o peso também de serem indicações que desabrocharão completamente quando forem transpostas para a cena e que jamais se repetirão da mesma forma na apresentação seguinte? Antes de enfrentar o mundo do teatro, Hilda, que iniciara sua carreira de poeta em 1

1950, havia publicado oito livros de poemas e havia também tomado uma decisão que marcaria sua vida de escritora: retirar-se da urbanidade crescente da cidade de São Paulo para ir viver numa chácara no interior de Campinas (SP), onde construiu uma casa denominada “Casa do Sol”, na qual residiu entre 1966 e 2004, ano de seu falecimento. Nos primeiros anos, essa casa lembrava um retiro, um mosteiro, devido à falta de luz elétrica, telefone, ou qualquer presença visual da urbanidade. No entanto, mesmo que esse recolhimento, esse isolamento, tenha sido uma escolha de Hilda Hilst para poder desenvolver melhor suas ideias poéticas, filosóficas, místicas, a Casa do Sol não era um lugar onde a história não penetrava. A casa se tornou mais uma antena, um espaço de atração para o que acontecia no mundo, e, vivendo e vendo o seu tempo, Hilda Hilst resolveu se comunicar com ele de outra maneira, estabelecer alguma forma de abertura, de cisão, de espaço em que pudesse falar, conforme suas próprias palavras, de forma “urgente e terrível”. Assim, a dramaturgia surgiu como uma tentativa de estabelecer outro diálogo com o público, outra forma de continuar falando das questões já levantadas na poesia, mas também de chamar a atenção para questões prementes daquele momento histórico. Repensar a tarefa de pensar o mundo, para Hilda Hilst, foi um trabalho árduo, que exigiu entrega, concentração e fé na palavra, ou naquilo que Hilda chamou de “ideia”. No final desse primeiro poema dedicado aos homens do nosso tempo, a poeta diz às Senhoras e aos Senhores: “A ideia é ambiciosa e santa. / E o amor dos

---

<sup>2</sup> Se pensarmos as narrativas de Hilda Hilst, sob uma ótica de deslimites dos gêneros, ou de perversão dos gêneros, partes da estrutura formal do texto dramático se faz presente em várias narrativas.



poetas pelos homens / é mais vasto / do que a voracidade que vos move.  
/ E mais forte há de ser / quando mais parco / aos vossos olhos possa  
parecer.” (HILST, 2001, p. 106)

Esta tese se concentrará nessa experiência criativa, ética e amorosa de Hilda Hilst e buscará responder por que tal experiência se tornou um voo solitário na dramaturgia brasileira. Assim, traçamos um percurso que se inicia no capítulo “Viver para a escrita. Escrever para a Vida.”, em que abordamos a relação vital de Hilda Hilst com a escrita literária. Além de sua ida para a Casa do Sol, lugar construído com o intuito de se criar um espaço de fruição da escrita, Hilda nunca exerceu outra profissão, o que a torna um caso raro no cenário brasileiro, no qual a maioria dos escritores teve (e tem) que se dividir entre outra ocupação profissional e a escrita. Apesar de haver se formado em Direito na Faculdade do Largo de São Francisco em São Paulo, ela nunca chegou a exercer advocacia, sobrevivendo, durante muito tempo, da herança familiar.

Entendemos aqui que a escrita, para Hilda Hilst, aproxima-se daquilo que Maurice Blanchot chamou de “reviravolta radical”, ou uma experiência de morte, uma ida aos terrenos do impossível. Trata-se de uma obra que sempre esteve muito entranhada num pensamento sobre o que é o escrever, sobre a problemática da linguagem ou de como a linguagem poética seria um dispositivo, um instrumento, uma ferramenta para que a poeta pudesse aceder a questões intensas como a morte, o amor, o divino, que, em Hilda, ganham tons de busca de sentido, de cantar um certo luto, quase um réquiem ao espírito humano, bastante destruído pelos acontecimentos violentos do século XX. Tais premissas são contundentes na sua poesia escrita até meados dos anos de 1960 e que se estendem pelo texto dramático. Esse é o tema do subcapítulo “Do poema à dramaturgia”, no qual propomos uma leitura sobre os poemas publicados por Hilda entre 1959 e 1967.

Nos anos anteriores à escrita das peças, Hilda publicou os livros de poemas *Roteiro do Silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Ode Fragmentária* (1961), *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962) e *Poesia (1959/1967)* (1967); este último, além de reunir os livros anteriores, apresentava outros três livros inéditos: *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria Araújo* e *Exercícios para uma ideia*, ambos escritos em 1967, e *Trajatória poética do ser*, escrito entre 1963 e 1966. Ao se analisar tal produção, percebe-se uma série de preocupações estéticas e éticas que norteavam Hilda nesse período de transformações, um tempo de efervescência política, comportamental e cultural que, no Brasil, foi bastante reprimido pela

ditadura militar. Neste período, Hilda Hilst iniciava sua jornada pelo caminho do recolhimento, do afastamento da urbanidade, pela busca de um aprofundamento dos seus versos, tanto no que tange a temática quanto a linguagem. Todo esse processo, que pode ser visto nos títulos de alguns dos poemas, conotava as intensidades, as perplexidades e as angústias vividas pela poeta. *Roteiro do silêncio*, *Ode fragmentária*, *Trajatória poética do ser*, *Exercícios para uma ideia*, *Iniciação do poeta*, além de serem títulos, são imagens que permeiam esse momento criativo e que embasarão muito do que viria a ser a sua dramaturgia escrita sob o peso da ditadura.

Mudança, ou transmutação, talvez seja a palavra base desse momento, ou dessa reviravolta radical, para a poética de Hilda Hilst. “Não te espantes da vontade do poeta em transmutar-se”, diz um dos versos de *Roteiro do Silêncio*. Assim, depois de traçar esse roteiro pelo silêncio, de se estender e distender-se por trovas e odes fragmentárias, de traçar nos poemas uma trajetória poética do ser e, sobretudo, de abrigar-se na Casa do Sol para encarar e escancarar a escrita como atividade primordial, fundamental para a sua vida, Hilda Hilst chega à dramaturgia. Os anos de chumbo pesavam sobre a poeta. A vida artística brasileira estava sendo acurrada pelos ditames da censura, da perseguição, da violência e da morte, sobretudo com a promulgação do Ato Institucional nº 5 em 1968. Hilda Hilst tinha terminado o seu trânsito: havia construído seu recanto, alargado sua experiência de poeta, feito escolhas e abandonos. Nos últimos versos de “Iniciação do poeta”, ela afirma: “estou no centro escuro de todas as coisas / mas a visão é larga / como um grito que se abrisse e abrangesse o mar.” Dessa forma, este estar no centro escuro das coisas mas ser possuidora de uma visão ampla, larga, faz com que Hilda repense, novamente, a tarefa de pensar o mundo. Assim, ela encontrou na dramaturgia uma possibilidade tanto para dar conta das questões poéticas que tinha trazido a seus livros anteriores quanto para abarcar também o desejo de uma comunicação mais efetiva e direta com o leitor/público. Vivendo e vendo o seu tempo histórico, Hilda Hilst resolveu se comunicar com ele pela via do teatro.

No segundo capítulo, “A chegada ao texto dramático”, trazemos, primeiramente, uma leitura mais teórica a respeito do texto dramático: sua força, sua primazia e sua saída do centro do palco no século XX. Patrice Pavis (2008, p. 22) afirma que o texto dramático seria o texto escrito, como é lido, ou tal como é pronunciado no decorrer da representação. É um “texto que preexiste à encenação como traço escrito e que não é – como às vezes acontece – escrito ou reescrito após os ensaios, improvisações ou representações.” Teria sido o texto

dramático o que fomentou uma certa “lógica logocêntrica”, no dizer de Pavis, pois o espectador tem na memória que a encenação está ligada a um texto que existe previamente e que ele, o espectador, deve uma obediência quase absoluta a esse mesmo texto. Assim, o autor estava no topo de pirâmide teatral. Com o advento das vanguardas, das grandes transformações estéticas, políticas e econômicas do século XX, surge no teatro a figura do diretor, ou do encenador, que passa a deter também o poder sobre a versão final da peça. A linguagem desse encenador, que muitas vezes era também o dramaturgo, passou a ser parte fundamental do processo criativo no teatro. O texto, apesar de deter ainda grande importância, não detinha mais a supremacia, passando a ser uma ferramenta, um instrumento, um elemento dentro da ordem da encenação, que seria, segundo Pavis (2008, p. 22), a “colocação em relação de todos os sistemas significantes, em particular da enunciação do texto dramático na representação”. A encenação não seria uma simples reunião de materiais, de pedaços ou de ideias do encenador e sua equipe, mas sim a reunião de todo um “sistema das relações que tanto a produção (os atores, o encenador, a cena em geral) quanto a recepção (os espectadores) estabelecem entre os materiais cênicos a partir daí constituídos por sistemas significantes”. Pode-se dizer que a encenação seja a espinha dorsal do teatro, é aquilo que o coloca de pé em todas as apresentações e, no entanto, é aquilo que sempre desaparece, que nunca pode ser repetido.

O que diferencia o texto dos outros elementos que constituem a encenação é a sua perenidade, mesmo que ilusória. O texto pode ser visto como aquilo que resta, que transcende à encenação e que poderá ser adaptado, remodelado, realocado em outra perspectiva artística, estética, histórica. Dessa forma, houve um longo embate durante o século XX sobre a supremacia ou não do texto sobre os outros elementos constitutivos do teatro. Artistas como Artaud, Brecht, Copeau, Gordon Craig, Gaston Baty, estudiosos do teatro como Hans-Thies Lehmann, Jean-Jacques Roubine, Gerd A. Bornheim trazem contribuições importantes, nesta tese, a respeito desse debate sobre o lugar e a importância do texto teatral.

É preciso salientar que Hilda Hilst sempre esteve profundamente ligada à literatura e seu teatro, particularmente, é muito calcado na linguagem literária, tanto que em algumas peças ela transforma seus poemas publicados anteriormente em diálogos. Assim, no subcapítulo “O poético no teatro hilstiano” abordamos como esse predicado se dá em tal dramaturgia. Trata-se de um adjetivo comumente atribuído ao teatro hilstiano, mas pouco desenvolvido: o que seria esse

poético? Como ele se manifestaria no texto teatral de Hilda Hilst? Poético, assim como teatralidade, não é um conceito que encontre consenso fácil, pois adjetiva justamente a poesia, essa “substância impalpável, rebelde a definições”, como diria Octávio Paz (1993, p. 77). O próprio Paz escreveu inúmeros textos para entender a questão do poético, sobretudo tratando a poesia como a “outra voz”, não uma voz transcendente ou além do túmulo, mas a voz “do homem que está dormindo no fundo de cada homem”. O filósofo Martin Heidegger (2008, p. 133) também olhou a poesia como vizinha do pensamento e ao estabelecer essa vizinhança propõe uma “experiência pensante com a linguagem”. Aquilo que o pensamento pode conseguir vai depender “de como e se o pensamento consegue escutar o consentimento em que a essência da linguagem fala como linguagem da essência”. Para Heidegger, o pensamento é muito mais do que apenas *ratio* ou conhecimento, ele abriria sulcos no ser, e nessa clareira é que se instalaria e se avizinharia a linguagem poética que “é essencialmente polissêmica e isso de um jeito muito próprio. Não conseguiremos escutar nada sobre a saga do dizer poético enquanto formos ao seu encontro guiados pela busca surda de um sentido unívoco.” (HEIDEGGER, 2008, p. 63). Dessa forma, Heidegger nos diz que não se encontra o poético ao se buscar um sentido unívoco; Octávio Paz (1982, p. 17) afirma que o poético é a poesia em estado amorfo, sem uma forma definida; e Georges Jean (1995, p. 17) trata o poético como o sensível. Ainda nesse campo em que se busca, pelo pensamento, avizinhar-se um pouco mais do poético, Paul Valéry traça uma analogia entre o poético e o sonho. Trouxemos também para a questão a imagem de Derrida (2001) que vê o poema e, por consequência, o poético como um ouriço enrolado na estrada, talvez o mais protegido e o mais exposto ao acidente. Se pensarmos dentro dos conceitos elencados acima, o poético seria um estado sub-reptício, indecidível, nevoento, que atravessaria o teatro de Hilda Hilst.

Por outro lado, pensando as peças de forma mais estrutural, o poético também adviria do uso de uma linguagem marcadamente metafórica, ritmada, simbólica, cuja prioridade não se concentra na ação dos personagens, mas nas suas palavras. O que é dito é mais contundente do que aquilo que é feito. Em tempos de um teatro que privilegiava a ação e um discurso muito direto, é possível pensar que parte da solidão que o texto teatral de Hilda Hilst enfrentou vem, justamente, da própria linguagem utilizada. Analisamos, sob essa ótica, quatro peças de Hilda Hilst: *A empresa*, *O rato no muro*, *Auto da barca de Camiri* e *O visitante*.

No subcapítulo “O uso dos poemas em *A empresa* e *O rato no muro*”, analisamos criticamente e estruturalmente como Hilda Hilst usa um expediente que não repetiria em outras peças: tornar alguns poemas escritos anteriormente em diálogos. Esses poemas-diálogo ou diálogos-poema entram nas peças em momentos cruciais, seja quando os personagens enfrentam seus opressores, seja quando os opressores se apossam do poema, do poético e, por consequência, do personagem perseguido, para humilhá-lo ainda mais. Nesse ato de transpor poemas para as peças de teatro, Hilda promove sutis alterações, o que analisamos aqui como uma atenção que ela dispensa para a teatralidade da cena. Não são apenas poemas declamados no palco, são diálogos ou monólogos que acontecem em alguns momentos-chaves, sobretudo em *A empresa*.

No próximo subcapítulo, intitulado “A poesia silenciosa de *O visitante*” observamos a aproximação que Hilda Hilst faz com o drama poético de cunho mais simbolista. Novamente, fazendo a hibridização entre prosa e verso, *O visitante* é uma pequena peça em que o poético é usado para criar um clima etéreo, afastado dos aspectos mais realistas. Nesse sentido, pensamos aqui na reivindicação de Jean Cocteau, no programa do espetáculo *Les mariés de la Tour Eiffel*: “J’essai donc de substituer une ‘poésie de théâtre’ à la ‘poésie au théâtre’. La poésie au théâtre est une dentelle delicate impossible a voir de loin. La poésie au théâtre serait une grosse dentelle en cordages, un navire sur la mer” (COCTEAU, *apud* ANDRUS, 1975, p. 722). O poético em *O visitante* pode ser visto como uma renda delicada da linguagem na qual Hilda Hilst borda o diálogo em verso e em prosa, criando assim um clima para que a poeticidade reverbere sobre o palco.

Outra peça em que Hilda Hilst se aproxima estruturalmente do verso é *Auto da barca de Camiri*. Partindo do auto, um gênero clássico da literatura ibérica, Hilda constrói sua peça mais ligeira e bem-humorada, apesar da gravidade temática. Aqui, a linguagem poética é mais direta, ritmada, muito próxima das redondilhas características do gênero, no entanto não há nenhum tipo de engessamento ou obediência às estruturas formais dos autos clássicos. Nas demais peças, Hilda Hilst opta pelo drama em prosa, mas sempre apegada a uma linguagem poética, ou seja, é como se essas personagens falassem como se dissessem poesia, é como se houvesse por trás da dramaticidade, da teatralidade, uma comunicação poética suportando, embasando toda a cena. Entendemos essa escolha hilstiana como posicionamento ético em relação aos sistemas ditatoriais e persecutórios: a poesia, com toda a sua gama de sonho, mistério, outra voz, fragilidade e força, seria capaz

de enfrentar, questionar, alquebrar de alguma forma o maciço da ditadura. De acordo com Bernard Dort (1971, p. 272), o teatro, nos anos de 1960, já não pretendia mais fornecer a ilusão da realidade, esta, por assim dizer, “função” estava ao encargo da televisão e do cinema. Então, para se ver o teatro como teatro, era preciso reconhecer o seu jogo. Partindo desse princípio Denis Guénoun (2004, p. 134) afirma que, em relação ao texto, essa ideia de teatro como jogo modificou toda a estética teatral, alterou ainda mais o que concerne às palavras: “porque o representado não é mais a verdade do texto. A verdade do texto teatral é desde então, intempestivamente, *poética*”. Para o estudioso francês, a poesia altera a percepção que o público tem dos personagens, que seriam mais vistas porque ouvidas: “e este ouvir nascerá primeiro da exibição, em carne viva, da *constituição poética* de sua palavra”. Dessa forma, os grandes textos do teatro moderno são tidos por Guénoun (p. 134) como “poemas e é nas dobras desta efetividade poética que se aninham os devenires-pessoas”. Este jogo poético, que permeia o teatro contemporâneo, teria posto fim ao mito de um grande teatro de participação política cujas exigências seriam a unidade e a totalidade. O que predominou foi a potência do fragmento, os enfrentamentos mais incisivos. No Brasil, essa potência do fragmento, essa incisão do pensamento teatral, ganha força em meados dos anos de 1960 com as experimentações do Teatro Oficina e de produtores como Ruth Escobar aliada ao diretor Victor Garcia, entre outros. No entanto, ainda era muito forte a presença de um teatro de participação política, de cunho realista, tendendo ao popular, como idealização do que seriam os operários, a classe trabalhadora e o povo e de que este necessitava ser conscientizado politicamente. Além disso, os envolvidos com o teatro, aqui no Brasil, tiveram que enfrentar uma ditadura, um poder constituído, que legitimava legalmente a censura, a perseguição, o silêncio a qualquer manifestação crítica ou revolucionária. Dessa forma, um teatro abertamente engajado poderia ser considerado uma ferramenta mais contundente em relação ao sistema dominante, pois essa força persecutória definiu os rumos do teatro, sobretudo após a promulgação o Ato Institucional nº 5, quando o teatro brasileiro passou por uma de suas grandes crises. Foi, como afirma Edelcio Mostaço (1982, p. 137), “uma época de fraturas”.

Hilda Hilst escreve suas peças nesse momento de ascensão e queda, de alto poder experimentador e grande dificuldade de se experimentar. Tempo de enfrentamentos e de lutas de toda ordem. No terceiro capítulo da tese, nos deteremos nos aspectos do engajamento do teatro hilstiano. Tal engajamento não se dá tanto no sentido mais comum

do termo, mas sim o quanto uma poeta, com valores humanistas e libertários bastante fortes, poderia engajar-se. Chamamos aqui de engajamento poético essa experiência que Hilda Hilst faz com o teatro, ao se afastar do tempo da ciência, do racional, da “realidade” ainda tão presentificada nos palcos, e se aproximar do tempo da poesia, tempo da outra voz, o tempo que a poeta já vinha buscando em seus livros de poemas anteriores. Por isso, no subcapítulo “O engajamento poético”, trazemos a questão do teatro político e do engajamento. A ideia de teatro político parece, para alguns estudiosos, entre eles Bernard Dort, uma tautologia, pois só o fato de ser teatro, de ser encenado, de haver um público assistindo, já o condiciona como político. O estudioso alemão Hans-Thies Lehmann (2008, p. 234) pensa o teatro político em dois sentidos: “não só das peças que se ocupam desses temas, mas também da própria escrita que está relacionada a temas políticos, de como ela é política”. O fato é que havia na década de 1960 toda uma primazia de textos que envolvessem questões de cunho político pragmático, ou que expusessem criticamente a situação complexa em que o país vivia. Havia nesse processo, também, aquilo que Augusto Boal chamou de Síndrome Che, ou seja, uma espécie de superioridade dos intelectuais e artistas, como se esses fossem portadores da verdade e da liberdade do povo, e a sua arte fosse o instrumento que traria a libertação, o fim da opressão. Em outro texto, Lehmann (2009, p. 3) afirma que: “o teatro não pode ser um instituto de auxílio para a formação política”, por isso é necessário haver um trabalho mais profundo de como se apropriar dessas informações: “política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. São várias formas de percepção do político que variam”. Assim, para Lehmann, o político “só pode aparecer indiretamente, em um ângulo oblíquo, de *modo oblíquo*”. O político no teatro de Hilda Hilst pode ser pensado justamente nessa obliquidade, tanto do ponto de vista temático quanto da linguagem. Porém, os anos de 1960, de maneira geral, exigiam algo mais reto, menos oblíquo, e talvez tenha sido justamente esse ser e estar de lado, de soslaio, de través, o fato que tenha deixado a dramaturgia hilstiana à margem. Nesse complexo jogo de forças e tangências, o engajamento poético de Hilda Hilst é um acontecimento que lhe coloca, paradoxalmente, de frente e de costas com o teatro de seu tempo, porque ela partilha com seus pares o interrogar, o protestar, o colocar-se contra a ordem ditatorial estabelecida, no entanto as questões que levanta e os motivos pelos quais questiona não se coadunam completamente com o canto geral.

A pesquisadora Maria Helena Kühner, num texto escrito na década de 1960, aponta para a visão de que o século XX “é

essencialmente político: político pela necessidade do homem de manter-se sujeito e agente da própria História; político pela ampliação de sentido e valor da “polis”, da cidade ou comunidade, da exigência de um bem-comum que supera a estreiteza da ética individualista até então dominante”. Para Maria Helena, um dos valores que foram renovados pelo teatro no século XX foi a revolta, o protesto, além de todo um pensamento que estabelecia a força do coletivo sobre o indivíduo. Se até o século XIX o indivíduo esteve acima do coletivo, para Maria Helena Kühner (1971, p. 18), o que houve no século XX foi uma inversão dessa ordem: “com a ascensão do social e a mundialização da vida, mundo e sociedade impõem-se: o homem sente que não *age*, apenas é também *coagido* pelas 'circum – statias', pelo que está em torno e é diante dessas que sua individualidade tem que situar-se e equilibrar-se” e as circunstâncias, nos anos de 1950/1960 no Brasil, exigiam o engajamento. Para muitos pensadores, só o fato de viver aquele período já condicionava o artista ao engajamento. Inclusive Camus prefere o termo embarcado ao termo engajado, ou seja, estavam todos embarcados na barca do tempo.

Outro estudioso que nos ajuda a compreender melhor a questão do teatro político é Jacques Rancière. Mais distanciado pelo tempo do que Kühner ou Dort, ele pensa nos paradoxos da arte política e em algumas tentativas de repolitizar a arte. Rancière nos fala das três lógicas da eficácia da arte : a lógica representativa, a lógica estética e a lógica ética. Assim, diante da polaridade entre o que Rancière chama de pedagogia da mediação representativa versus a pedagogia da imediatez ética, ele propõe uma terceira forma de eficácia da arte, que foi obscurecida pelas duas últimas: a eficácia estética. Em oposição ao regime de mediação representativa e à imediatez ética, existiria o regime estético da arte. Dessa forma, a “eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 63). A ruptura estética instalou uma singular forma de eficácia, que é a de uma desconexão, de uma ruptura nas relações entre “as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que podem produzir”. Trata-se da eficácia de um dissenso que é o “conflito de vários regimes de sensorialidade”. Dessa forma, a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política, pois o dissenso está no cerne da política. Assim, arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, “operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”. Rancière diz



também que “a tradição da arte crítica quis articular essas três lógicas numa mesma fórmula. Tentou produzir o efeito ético de mobilização das energias encerrando os efeitos da distância estética na continuidade da relação representativa.” O distanciamento brechtiano seria um exemplo disso. Se pensarmos que nos anos 60 as ideias de Brecht eram uma força no teatro brasileiro, podemos ver que há também uma tentativa de articular as três lógicas, mas, por outro lado, havia um predomínio da lógica ética, que toca a ideia de *ethos* da comunidade, do ser coletivo, que se afasta da individualização e que percebemos no texto de Maria Helena Kühner, por exemplo. A arte na lógica ética seria tomada em função de suas verdades e dos efeitos que produzem na forma de ser dos indivíduos. Ela estaria naquela premissa de que mesmo autores não comprometidos politicamente tinham algo político a dizer. A arte cumpriria seu destino social e político e, para muitos, suplantaria os valores estéticos.

O teatro hilstiano enfrenta também essas questões ao tentar equalizar, sobretudo, a lógica ética e a lógica estética, num teatro marcadamente poético. Entendemos também que o teatro de Hilda Hilst se colocou frente àquele perigo de que fala Hans-Thies Lehmann quando aborda o teatro da crueldade: “esse perigo é o perigo de perder a fala. Não ter a possibilidade da fala, não ter a possibilidade de intervenção ou de ser ouvido numa sociedade como essa.” Trata-se do perigo de ficar mudo, da impossibilidade de intervir, de plantear um lugar, de abrir uma clareira. Esse perigo é um motivador para que os artistas partam na direção contrária: partam à fala e aos posicionamentos éticos e estéticos que enfrentem, minem e busquem acabar com o perigo do silêncio e da indiferença. Entendemos aqui que Hilda Hilst enfrentou esse perigo dando ao seu teatro uma concepção diferente de engajamento, que chamamos de poético, e que desenvolvemos nos subcapítulos “Hilda Hilst e a questão do engajamento”, “A separação dos poetas” e “A vontade de comunicar”.

A questão do engajamento sempre esteve muito ligada ao filósofo Jean-Paul Sartre, mas teve outros pensadores, como Albert Camus e Paul-Louis Landsberg, entre seus precursores. Em 1968, a Editora Civilização Brasileira lançou a *Revista civilização brasileira – Caderno especial 2 – Teatro e realidade brasileira*. Entre os diversos ensaios e entrevistas constantes na publicação, o ensaio inicial, intitulado “O engajamento é uma prática de Liberdade” era de autoria de Dias Gomes. Nesse ensaio, o dramaturgo fundamenta teoricamente suas ideias de engajamento a partir dos conceitos de um outro existencialista, Paul-Louis Landsberg, que publicou na revista *Esprit*, em 1937, o ensaio

“Reflexões sobre o engajamento pessoal”. Landsberg propõe o engajamento como condição essencial para aquilo que ele chama de qualidade humana, ou seja, é preciso encarar a responsabilidade de que o engajamento é aquilo que realiza a historicidade. O homem está preso a sua responsabilidade, reconhece o fardo de carregá-la, tem desejos de liberdade, mas isso é uma ilusão impossível, pois o homem não pode negar a historicidade, também não pode se abrigar na “inconsciência do animal”. Partindo dessas ideias, Dias Gomes (1968, p. 16) defende que conhecimento e engajamento não são polos que se repelem. O engajamento não seria um obstáculo na busca da verdade, mas uma condição que ajudaria o artista, o intelectual a conhecer a verdade “em toda a sua plenitude e expressá-la esteticamente.” O que predominava nesse período era um pensamento que estabelecia a vida, ou a “aventura humana”, no dizer de Dias Gomes, como algo muito maior do que a soma dos acontecimentos, e o artista não poderia contemplar e constatar essa aventura pela neutralidade, mas sim pelo comprometimento. Para ele, “o não-engajamento priva o artista de um dado importante: a percepção dos valores, sem o que toda verdade é incompleta.” (GOMES, 1968, p. 17) Assim, para um dos principais dramaturgos brasileiros, os novos autores entendiam o teatro como uma forma de conhecimento da realidade e passaram a desempenhar um papel decisivo “na formação da consciência de que a liberdade é essencial à arte”. O teatro, portanto, seria uma forma de conhecimento que, se produzido de forma honesta, levaria, inevitavelmente, ao engajamento, e, neste, a liberdade se confundiria com o próprio conhecimento, tornando-se imprescindível.

Tais ideias também se articulam com as de Jean-Paul Sartre, que foi, nesse período, uma das vozes mais influentes sobre o engajamento. Sartre pensava que a liberdade não era algo ou um estado isolado, fechado em si mesmo, ao qual não se pode predicar qualquer atributo, mas algo que “se conquista numa situação histórica” (SARTRE, 2004, p. 63). A liberdade seria o canal do diálogo: ao falar de si, o escritor fala de todos e para todos. Não haveria mais o orgulho aristocrático de ser escritor. Tal atividade não seria mais uma diferença, geralmente superior, mas uma experiência de igualdade. Ainda pensando sob o viés de que o homem está condenado à liberdade, Sartre (2004, p. 51) diz também que “a obra de arte, vista de qualquer ângulo, é um ato de confiança na liberdade dos homens. E uma vez que leitores e autor só reconhecem essa liberdade para exigir que ela se manifeste, a obra pode se definir como uma apresentação imaginária do mundo na medida em que exige a liberdade humana”. Trata-se do enfrentamento contínuo e

continuado da responsabilidade de ser livre e de ter como único tema a liberdade. O escritor engajado “abandona o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana”, pois ao homem é impossível manter a imparcialidade diante de qualquer outro ser, até mesmo de Deus. Por outro lado, no engajamento trazido para o cenário brasileiro, a liberdade total passaria pelo reconhecimento da realidade, pois somente assim, encarando a realidade, o artista conseguiria engajar sua obra no sentido da mudança dessa sociedade e o teatro seria um espaço possível para a ação da palavra, que pode desvendar e mudar a situação de injustiça social presentificada e cristalizada na sociedade brasileira. Como o teatro de Hilda Hilst toca tais questões? Ela assumiu uma posição bastante complexa de engajamento ao não optar por nenhuma das duas tendências que ora se apresentavam no cenário político e artístico brasileiro: não participou dos discursos mais diretos e militantes contra a ditadura militar e também não optou pelo desbunde, pela contracultura, ou pela estética da porrada, anunciada principalmente por José Celso Martinez Corrêa e pela Tropicália. Também não silenciou ou se recusou a falar. Propôs, com o teatro, outro jeito de expor e se expor, outra via: um teatro sumamente poético, metafórico, capaz de comportar dramas denunciadores das opressões e, ao mesmo tempo, tocar assuntos mais universais que admoestam o humano, como a morte, a liberdade, a dignidade. Sua escrita teatral requisitava, em certo sentido, uma ética da independência, ou da interdependência, entre as questões mais prementes e políticas e as questões inerentes às forças e potências criativas que norteiam o fazer artístico. Portanto, ao seguir essa lógica de fundo sartriano, não há escapatória, escrever é sempre uma maneira de desejar a liberdade, seja qual for o motivo pelo qual o escritor escreva, seja qual a forma como ele começou, ele sempre seria um escritor engajado. No entanto, para Sartre, esse “escritor” era dividido em categorias, e, ao categorizar os escritores, ele afastou os poetas do seu engajamento. Chegamos ao subcapítulo “A separação dos poetas”, pensando justamente o lugar da poeta Hilda Hilst nesse jogo de categorias e lugares exigidos pelo pensamento engajado. Esta é uma das questões mais polêmicas do pensamento de Jean-Paul Sartre (2004, p. 13) que, no seu livro *O que é literatura?*, afirma: “O poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos”. Não haveria, portanto, possibilidade de se exigir engajamento dos poetas justamente porque o poeta não pode provocar “a indignação ou o entusiasmo político do leitor quando, precisamente, ele o retira da

condição humana e o convida a considerar, com os olhos de Deus, o avesso da linguagem?”. Esse posicionamento radical de Sartre a respeito dos poetas, leva-nos a questionar sobre como Hilda Hilst administrou essa questão. Conforme desenvolvemos no primeiro capítulo, Hilda Hilst iniciou sua carreira na literatura como poeta e partilhou essas ideias de que o poeta é um ser diferenciado, acima, envolto em linguagem e capaz de captar os sinais do mundo tanto pela genialidade quanto pelos aspectos mais espirituais. No mundo poético de Hilda Hilst, os versos e a sua própria condição colocam o poeta envolto em temas maiores do que o cotidiano. Para entendermos melhor essa questão, retroagimos alguns anos antes da escrita das peças e paramos numa reportagem do jornal *Brasil, Urgente* que em 1963, no seu número 34, trazia na sessão “Depoimento da Semana” a seguinte chamada: “Hilda Hilst se defende: minha poesia não é alienada”. Quatro anos antes de começar a escrever as peças, durante todo o processo de mudanças entre São Paulo e Campinas, Hilda Hilst se defendia num dos principais veículos da esquerda cristã da época: “a poesia será alienada na medida em que participar, tiver de ser, necessariamente, preocupar-se com o que no homem é acidental. Poderá ser abster-se uma poesia comprometida com o que no homem – e em todo homem – há de permanente? Os mistérios, as misérias e as grandezas de sua condição humana?” Nesta fala, é possível perceber um dos posicionamentos éticos centrais de Hilda Hilst que chegou bastante fortalecido na sua obra teatral. No depoimento, Hilda ainda defende a ideia de que o poeta “é o que é”, alguém que não deve se adaptar ao meio, às ondas ideológicas, e que a qualidade literária deve estar acima das questões temáticas. No entender de Hilda Hilst, qualquer tentativa de sair da subjetividade é um ato falho do poeta. Para fortalecer seu posicionamento, Hilda faz referência a Sartre:

A este ponto de vista não ficou indiferente Sartre quando esboçou o seu programa de literatura *engagée* e reconheceu que o problema da pintura, da música e da poesia era bem mais complexo: “Quem se atreveria pedir ao pintor, ao músico que se comprometam? A poesia está do lado da pintura, da escultura e da música.” (HILST, 1963)

Esse ponto de vista faz com que o poeta tenha outros enfrentamentos que, no caso de Hilda Hilst, se dão pelo estranhamento, pelo colocar-se do outro lado do espelho, tendo que se comunicar de

maneira estranha, simbólica, distanciada da comunicação comum. Seria a dramaturgia a forma encontrada por Hilda para trazer a possibilidade do engajamento ao poeta? Seria a sua tentativa de encontrar no teatro essa voz autêntica, que ela exigia para a poesia, e, ao mesmo tempo, uma voz capaz de dialogar com as premências do tempo presente? São questionamentos que surgem diante de um texto teatral híbrido, que transita entre a honestidade solitária do poeta e a abrangência comunicativa do dramaturgo. Diante de tais questionamentos, propomos, ainda dentro do capítulo sobre a questão do engajamento, um olhar sobre a vontade comunicativa de Hilda Hilst.

Como dissemos anteriormente, Hilda tomou uma posição bastante complexa de engajamento ao não se aproximar de nenhuma das tendências vigentes no período. Se retomarmos o depoimento de Hilda Hilst para o jornal *Brasil, Urgente*, observamos a sua fala sobre as dificuldades enfrentadas pelos artistas e a referência a Albert Camus, outro nome muito influente no período.

Por isso acredito que haja uma grande verdade quando Camus diz “Se o artista deve partilhar da miséria de seu tempo, deve também libertar-se dela para considerá-la e dar-lhe forma. Se o artista do século é ameaçado de irrealidade quando permanece na sua 'torre de marfim', é esterilizado quando galopa eternamente em torno da arena política” (HILST, 1963).

Camus (1957) criticava tanto o posicionamento frio da arte pela arte quanto aquele que fazia com que a arte tentasse ser uma reprodução da realidade. No entanto, o artista não poderia fugir de seu tempo: “Tout artiste aujourd’hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s’y résigner, même s’il juge que cette galère sent le hareng, que les gardes-chiourme y sont vraiment trop nombreux et que, de surcroît, le cap est mal pris. Nous sommes en pleine mer. L’artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir, s’il le peut, c’est-à-dire en continuant de vivre et de créer.” (CAMUS, 1957). Diante da inexorabilidade do engajamento, ou do fato de estar embarcado no seu tempo, o artista se vê diante das premissas da arte pela arte, apegada a modelos clássicos, arte de cunho mais isolado, luxuoso, alienado, ou de uma arte de cunho realista, arte que se diminui para, ilusoriamente, dar conta de transformar a realidade. Camus é bastante crítico quanto aos dois

modelos. Assim, em que sentido o artista deve seguir? Como o artista deve se portar: a proposta de Camus é o equilíbrio paradoxal, que tenta amalgamar esses dois pontos de vista distintos, aproximando-se da visão de Landsberg, que também propunha um equilíbrio na busca do engajamento total. A arte, em certo sentido, seria uma revolta contra o que no mundo é fugidio e inacabado. Tudo o que a arte propõe é dar outra forma à realidade, porém essa realidade é a base da sua emoção. Assim, para Camus: “nous sommes tous réalistes et personne ne l'est pas”. A arte não é nem negação total nem consentimento total ao que é considerado realidade. O artista se encontraria sempre nessa ambiguidade, e cada artista teria que resolver essa questão aplicando a dose exata de realidade para que a obra não se perca nas nuvens e nem caminhe no chão com pés de chumbo. Quanto mais forte a rebelião de um artista contra a realidade do mundo, maior será o peso do real que a equilibrará. Por isso, o artista não pode se separar de seu tempo nem se perder nele, vivendo sempre nessa ambiguidade. Entendemos aqui que essas são as ideias que dão sustentação ao engajamento poético de Hilda Hilst: a questão da liberdade total, a diferenciação do poeta, o estar embarcado na galera do tempo e a necessidade de se equilibrar entre a dita realidade e o mundo da arte. Além disso, esse difícil equilíbrio pensado por Camus, no qual o artista não é o juiz, mas um justificador, no qual ele advoga pela criatura viva somente porque ela está viva, advoga por amor ao próximo e não por um tipo de amor remoto que degrada o humanismo, também perpassa a obra teatral de Hilda na sua vontade de lançar luz sobre questões que atingiam, sobretudo, a liberdade, o amor e a vida como algo inalienável e insubstituível.

Dessa forma, em relação ao cenário brasileiro, ela coloca-se noutro ponto, pois o realismo predominante nos palcos nacionais não foi a sua escolha. Engajar-se, expor-se, comunicar-se e dizer a que veio estavam na ordem do dia de seu teatro, porém o que ele trazia no bojo não era a denúncia mais direta da pobreza, dos males sociais, das periferias, ou mesmo da contracultura, da carnavalização debochada imposta por alguns ideários do teatro brasileiro. A dramaturgia de Hilda Hilst surge nesse momento conflituoso entre ser consciente politicamente, dizer as coisas que precisam ser ditas, reconhecer mesmo as misérias do mundo, e colocar-se também como poeta. Um misto entre aquele que manipula a força criativa para suprir urgências políticas, sociais, engajadas, mas também mergulha nos princípios de que o poeta está à parte, está em outras dimensões, outros *religares*.

No quarto capítulo da tese, avançamos sobre as peças. Analisamos aqui sete das oito peças: *A empresa, O novo sistema, Auto*

*da barca de Camiri, O verdugo, As aves da noite, O rato no muro e A morte do patriarca.* Buscamos expor os elementos éticos constitutivos dessas peças, bem como analisar a presença desse engajamento poético proposto por Hilda Hilst. Para isso, propomos uma aproximação temática das peças: optamos aqui por trabalhar com as aproximações temáticas que se revelam nos textos. Assim, as distopias de *A empresa* e *O novo sistema* servem para Hilda traçar uma crítica ao racionalismo e ao pensamento científico que pode se tornar tão ditatorial quanto o religioso. Em *O rato no muro* e *As aves da noite*, temos a questão do confinamento não apenas físico, mas ideológico, cerceando a liberdade das pessoas. Em *Auto da barca de Camiri* e *O verdugo*, temos o julgamento de um homem, ou de uma ideia, que provoca mudanças, alterações na ordem. Em *A morte do patriarca*, aparece o olhar pessimista e lamentoso sobre a perda dos ideais. Não incluímos nesse capítulo *O visitante* porque é uma exceção temática no conjunto das peças, trata-se de um drama familiar, envolve questões mais subjetivas, mais cotidianas dos relacionamentos pessoais, por isso nos detivemos apenas aos seus aspectos poéticos.

*A empresa*, também intitulada *A possessa*, é a primeira e a mais longa das peças. Dividida em 6 cenas, traça a história de América, uma jovem que está num colégio religioso e que também pode ser uma empresa, ou qualquer instituição onde imperam as ordens e os dogmas. América começa a instigar as outras postulantes com perguntas racionais sobre as verdades dogmáticas ensinadas pelos superiores. A Superintendente pede que América seja castigada pelo Monsenhor, mas este, num lance ousado, torna-a líder da turma. Com o passar do tempo, as dúvidas de América se tornam as verdades dogmáticas, ou seja, se antes se acreditava na ressurreição, na virgindade de Maria, agora acreditar nisso é impossível. América, questionadora sempre, passa a acreditar no mistério, na imaginação, na espiritualização, e paga um preço alto por isso. O que se sobressai nessa peça, além de sua complexidade estrutural, é o didatismo e as advertências que Hilda Hilst propõe e que adentrarão também as demais peças: a de que é necessário ter “fidelidade a tudo aqui de dentro”, frase dita por América numa cena em que é arguida pela Superintendente. Em *A empresa*, o engajamento poético de Hilda se presentifica no sentido de trazer de volta ao espectador algumas questões que envolvem a espiritualização do homem e a necessidade de se aceitar o imponderável, o que escapa das regras sempre explicativas da razão e da ciência. Dois pensadores, bastante caros a Hilda, nos ajudam aqui a percorrer esse complexo jogo de *A empresa*. Falamos do filósofo José Luis L. Aranguren e de Simone Weil,

autora da epígrafe “Pensar Deus, amar Deus, não é mais do que certa maneira de pensar o mundo” que abre a peça.

Aranguren reflete sobre a ausência de Deus na sociedade contemporânea. Para ele, Deus seria sentido justamente na falta de sentido, na ausência, no vazio. No entanto, Aranguren não pensa que tal falta seja igual para todos os homens, então estabelece que, para alguns, o modo como Deus está presente é pela sua ausência, e, para outros, “el modo de estar ausente es su presencia, su trato.” Assim, Deus poderia ser distante na proximidade ou próximo na distância. Hilda Hilst submete a personagem América a uma dualidade: tem seu corpo preso à Empresa, é uma cooperadora do sistema, no entanto seus pensamentos, suas ideias, continuam andando, optam por aquela “lógica da razão sobrenatural” de que fala Simone Weil (1968, p. 448). Trata-se de uma lógica ainda mais “rigorosa do que a da razão natural”. América se insere no campo do mistério, mas não aquele que o senso comum estabelece como desconhecido, mas o mistério ainda mais profundo e legítimo, ou, como defende Simone Weil, a chegada naquele beco sem saída a que conduz o uso mais rigoroso da inteligência: “então a noção de mistério, como uma alavanca, transporta o pensamento para o outro lado do beco, para o outro lado da porta que não se pode abrir, para além do domínio da inteligência, acima dela”. (WEIL, 1968, p. 449). Para Simone Weil, não se trata de um retrocesso, de um retorno, mas de um ir para frente, um atravessar completamente a inteligência, “seguindo um caminho traçado com um rigor irrepreensível”. É nesse ponto que Hilda Hilst faz com que América se pronuncie poeticamente, que avance para esse mistério com poemas na boca. Nesse trânsito para a aceitação do mistério, nesse falar poético como forma de defesa e enfrentamento, podemos observar a fundamentação ética do teatro de Hilda Hilst, que ao mesmo tempo afere e infere um modo de ver ao espectador (ou ao leitor), em certo sentido, engajado nessa vontade transformadora do mundo.

Outro pensador importante que nos ajuda a fundamentar nossa leitura a respeito de *A empresa* é Karl Jaspers (2011, p. 15), que numa reflexão sobre o universo diz que “somos testemunhas de um tempo em que o conhecimento do universo e da vida conseguiu surpreendente progresso; somos testemunhas também de acontecimentos que impedem o homem de ignorar as conquistas alcançadas”. Jaspers (2011, p. 21) faz uma reflexão sobre os avanços da ciência e afirma: “ciência e técnica nos libertaram da magia e tornaram infinitamente mais fácil a vida material no seio da natureza. Recorrer a processos mágicos é não só



desarrazoado na prática, mas falta de lealdade: o homem trai a própria razão”. E esse avanço científico gerou a desmistificação do mundo, ou “uma pervertida atitude de espírito estimulada pela tecnologia”. Assim, quando usamos o carro, o rádio, qualquer outro aparato tecnológico, desconhecemos a profundidade de seu funcionamento, muitas vezes, é como se eles funcionassem por mágica. Jaspers também reflete sobre como a ciência autêntica seria um contínuo avançar pelo desconhecido, mas sempre com consciência de suas limitações. Ao perder essa consciência, é que se começaria a infelicidade do gênero humano, pois haveria uma identificação do cientificamente conhecido ao próprio ser e se consideraria como não-existente tudo o que fugisse dessa forma de conhecimento. “A ciência dá então lugar à superstição da ciência, e esta, sob a máscara da pseudociência, lembra um amontoado de extravagâncias onde não está presente ciência, nem filosofia nem fé” (JASPERS, 2011, p. 23). Um dos pontos fulcrais das advertências que Hilda Hilst faz com *A empresa* é essa crença cega da ciência de que não há nada fora de seu campo de conhecimento.

Para entendermos melhor a defesa que Hilda faz dos enigmas, dos mistérios, desse campo que vai além da inteligência, apoiamo-nos novamente em Karl Jaspers e na sua reflexão sobre os enigmas. Para ele, os enigmas não se dão dentro da relação significativa / significado que existiria, por exemplo, entre a marca de um produto e o produto em si. A significação do enigma existe sem o objeto significado. “As significações que não podem ser reduzidas ao objeto significado são por nós denominadas enigmas. Significam sem significar algo específico.” Dessa forma, os enigmas seriam a “linguagem da transcendência”, que nos chegaria como “linguagem de nossa própria criação” (JASPERS, 2011, p. 113), justamente aquela linguagem que professa América quando se torna vítima da inquisição dentro da Empresa. América, cindida entre a razão e a fé, entrega-se completamente ao enigma, e, num gesto solidário, oferece sua luminosidade aos seus algozes. E nisso também se constitui o engajamento poético de Hilda Hilst: oferecer ao público enigmas, mistérios e encantamentos de uma voz poética que não se limita nem sucumbe ao pensamento científico.

*A empresa* também trata do processo contínuo de assimilação a que estamos submetidos. Trazemos aqui algumas ideias de Peter Sloterdijk em seu livro *O desprezo das massas*, no qual parte de um texto de Karl Jaspers, intitulado “a situação intelectual da época” para pensar também esse processo de assimilação e essa busca por uma igualdade irrestrita criticados por Hilda em sua peça. Sloterdijk (2002, p. 94), ao falar do projeto democrático burguês que domina nosso tempo,

diz que já não existem mais fatos, e sim interpretações. Segundo Sloterdijk (2002, p. 95), essas “correções na imagem clássica da natureza das coisas se generalizam num consenso”, no qual todas as “figuras tradicionais da diferença antropológica” devem ser anuladas. Na modernidade o além se tornou tão discreto que chegou ao ponto de irreconhecível. Agora Deus renuncia não apenas à capacidade de encarnar-se numa pessoa singular, mas perde claramente o interesse em brilhar *através* de certos indivíduos.

Entendemos aqui que *A empresa* pode ser vista como uma tentativa de Hilda Hilst em avivar as diferenças antropológicas: a de pessoas-deuses e a de meras pessoas e a dos santos e multidão profana. Num sentido macro, *A empresa* pode refletir também a modernidade (e a pós-modernidade), na qual aquele que ousou sair da massa, sair do eixo, deve ser assimilado rapidamente. Não se trata de exterminar, de excluir ou de exilar, trata-se de apoderar-se da diferença, usá-la como alimento para sustentar o corpo do próprio sistema, da própria empresa. É esse processo de assimilação que acontece na peça. No entanto, frágil, descompassada, incapaz de assimilar-se como parte de um sistema dominante, América morre de forma rápida, quase indiferente. Parte da advertência proposta pelo engajamento poético de Hilda se concretiza nessa morte sem escândalo, sem catarse, sem voz, sem poesia.

A crítica ao pensamento científico continua em *O novo sistema*. Saímos do ambiente fechado da Empresa e caímos numa sociedade que vive sob o jugo de um regime ditatorial: trata-se de uma espécie de ficção científica, em que as ideias da Física passam a ser “a fonte subsidiária do Direito e, portanto, de legitimação científica do poder tirano”, como diz Alcir Pécora (2008, p. 15). Assim, o tema central é novamente a questão da liberdade, dessa vez a liberdade de se acreditar misticamente, religiosamente. No mundo d’*O novo sistema*, as pessoas só podem acreditar na lei suprema da Física. Qualquer coisa que escape do mundo racional é condenada à morte. O herói, dessa vez, é um adolescente que começa a questionar os dogmas dessa religião, por assim dizer, invertida. É uma peça que se aproxima tematicamente de alguns clássicos da ficção científica como *1984*, de George Orwell, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, ou *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Num primeiro momento, pode se pensar que *O novo sistema* seja uma distopia, no entanto, não usaremos aqui tal termo, mas sim “utopia negativa”, presente no ensaio que Erich Fromm (2009, p. 369) escreveu a respeito de *1984*. Fromm destaca que tais obras são utopias negativas, porque não apenas descrevam o futuro rumo ao qual nos movemos, mas também tentam explicar esse paradoxo. Tais utopias

negativas podem ser vistas não apenas como denúncia à desumanização, mas também como uma afirmação da luta e da intensidade da luta contra essa desumanização. Sob essa perspectiva, podemos colocar também o engajamento poético de Hilda Hilst, sobretudo na peça *O novo sistema*, na qual ela construiu uma sociedade cujo sistema político ditatorial impõe aos seus habitantes uma voz contínua: “estude física”. Na pesquisa que fizemos nos arquivos de Hilda Hilst, encontramos algumas anotações nas quais ela considerava *O novo sistema* também como uma “peça de advertência”. O que ela deseja advertir era que se precisava revitalizar a religiosidade do homem, não tanto no sentido das igrejas ou da fé, mas naquilo que Hilda chamou de “o mais profundo do homem”, um debruçar-se sobre si mesmo e um interessar-se sobre o sentido último da vida. “Perguntar-se no mais fundo é ser religioso”, diz uma das anotações. E o personagem denominado apenas como Menino é um ser perguntante. Vilém Flusser (2002, p. 16-17) diz que a religiosidade é a “nossa capacidade para captar a dimensão sacra do mundo”, além disso “o homem religioso é um obscurantista do ponto de vista daquele que não é incomodado pela dimensão sacra do mundo” (FLUSSER, 2002, p. 17). Hilda Hilst faz com que o Menino seja, justamente, esse obscurantista no centro de um sistema ditatorial que exige clareza absoluta. E nesse contraste ela vai criando um contrapeso, apostando na individualidade contra o império do coletivo, típico em obras com essa temática. Outra discussão levantada por Hilda é a questão de como se portar sob um regime ditatorial e, sobretudo, como se portar diante da violência explícita de tal regime. Em *O novo sistema*, durante vários momentos, são pregados em postes os dissidentes, os desobedientes, aqueles que não seguem os postulados estabelecidos. Hilda traz à baila a questão de ter que escolher o mal menor quando o que se tem para escolher são dois males. Hannah Arendt (2004, p. 99) alerta para a fraqueza dessa ideia, pois geralmente quem escolhe esse caminho esquece muito rapidamente que escolheu o mal de qualquer jeito. Na peça, o “mal menor” seria a aceitação silenciosa dos corpos mortos nos postes, sobretudo pelos pais do Menino, no intuito de protegê-lo. Não é à toa que Arendt diz que toda essa lógica do mal menor “é um dos mecanismos embutidos na maquinaria de terror e criminalidade” dos sistemas totalitários.

Dessa forma, *O novo sistema* serve para que Hilda Hilst exponha mais uma vez as suas advertências políticas e poéticas. Não por acaso, seu herói não se submete em momento nenhum aos pedidos da mãe e do pai, ou aos ditames do Novo Sistema. Como Winston de *1984*, ou o bombeiro Montag de *Fahrenheit 451*, o Menino também é movido

pela incapacidade de aceitar, ou pela capacidade de atravessar os limites externos impostos pelo sistema opressor. Aqui a advertência também se faz contra qualquer tipo de sistema totalitário. A premissa é a de que qualquer forma de governo que iguale o pensamento dos indivíduos ou que torne a vida acachapante deve ser combatida. Novamente nos apoiamos em Hannah Arendt para entender tais sistemas como “organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados. Distinguem-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual. Essa exigência é feita pelos líderes dos movimentos totalitários mesmo antes de tomarem o poder” (ARENDR, 1989, p. 373). Além disso, Arendt (1989, p. 519) diz que um governo totalitário perfeito é aquele no qual todos os homens se convertem em apenas um Homem, é aquele em que toda ação aponta um aceleração da Natureza e da História e também “onde cada ato é a execução de uma sentença de morte que a Natureza ou a História já pronunciou, isto é, em condições nas quais se pode ter plena certeza de que o terror manterá o movimento em constante atividade”. Os sistemas totalitários presentes nas obras criadas por Huxley e por Orwell partem desse princípio, e tais autores são acompanhados por Hilda Hilst em sua peça. A advertência de Hilda se dá, novamente, pela derrota do questionante, daquele que insiste em ver a barbárie, daquele inadequado, incapaz de assimilar as leis do Novo Sistema. Trata-se de uma peça cujas alegorias políticas e poéticas fazem um lamento do provável fim do homem, mas não se trata apenas de um lamento, e sim de um esbravejamento, de uma insistência na poetização do homem. Com *O novo sistema* Hilda Hilst resiste à ideia de um homem convertido cada vez mais rápido em produto, mercadoria, coisa, e desconectado dos mistérios da existência. Ela busca por uma humanidade que possa transmutar-se em asas de amor, de esperança, de espanto e de conhecimento, conforme é dito na fala final que fecha a peça.

Por outro lado, nos subcapítulos “Lirismo e escatologia em *Auto da barca de Camiri*” e “As escolhas éticas de *O verdugo*” discutimos duas peças que não têm apenas semelhanças temáticas, mas que apresentam personagens que podem ser considerados os mesmos. Trata-se de dois juízes, denominados apenas de “Juiz Velho” e “Juiz Jovem”, além disso, as peças possuem um personagem que seria o causador de toda a ação, que é denominado apenas como Homem. Em *Auto da barca de Camiri*, ele não aparece em cena, ficando apenas como um fantasma, uma memória na fala dos outros personagens. Em *O verdugo* tal personagem tem apenas uma fala. O que temos nessas peças é

novamente uma crítica severa aos julgamentos que os sistemas ditatoriais fazem daqueles que são uma voz dissidente. Assim, dentro da perspectiva do engajamento poético de Hilda Hilst, essas vozes são carregadas de poesia e com isso desagregam as sociedades, necessitando serem julgadas e condenadas.

Em *Auto da barca de Camiri*, esse julgamento se dá pela criação de um mundo caricato no qual diversos personagens vêm depor, na frente dos juízes, as visões que tiveram do Homem, na tentativa de provar a sua existência. No caso dessa peça, a imagem do Homem pode ser remetida à de Che Guevara, pois Camiri é a localidade boliviana de onde partiam as operações para a sua captura e onde ocorreu o famoso caso do julgamento de Régis Debray, intelectual francês envolvido na revolução proposta por Guevara. Tratava-se também do lugar no qual eram expostos os guerrilheiros mortos pelo exército boliviano. No entanto, o famoso revolucionário pode pairar sobre a peça, mas ela vai além disso, pois traz novamente a questão do desamor, da violência e da injustiça como atrasos à sociedade. A peça faz uso de personagens sem nomes, que são nomeados por suas profissões: um juiz velho e um novo, um passarinho, um trapezista, um agente, um prelado. A peça é marcada por um evento externo ao julgamento: um conflito armado em andamento, da qual se ouvem rajadas de metralhadora chegando cada vez mais perto. A cena inicial já nos situa frente ao que virá. São tempos de violência, de metralhadoras, de tiros no coração. Estamos em tempos de lamento e desamor, tempos em que ter fé, ter cuidados com a natureza ou ser um artista não é fácil, novamente estamos sob os tempos escuros e ausentes de liberdade. Uma das discussões mais prementes da peça é a questão da Lei, representada aqui pelos juízes. Eles estão nesse lugar para estabelecer a Lei que afirma e reafirma a inexistência do Homem, mesmo com todos os relatos contrários. O Homem que lutou com a sua sombra, que criou em torno de si uma aura de intocável, de alguém capaz de pressentir a própria morte e saber a força de seu canto. O Homem que também é um poeta, como testemunha o Trapezista:

TRAPEZISTA: Mas dizem que o homem  
 Chegou a isso por imposições!  
 Que quem o viu falar  
 Jamais o entendia.  
 Que aqueles para quem  
 Ele vivia  
 Tinham rostos de pedra.  
 Olhavam-no com espanto!

*Slides do Cristo sendo flagelado, entre as gentes,*

*diante de Pilatos.*

JUIZ JOVEM: Pelos milagres que fazia?

TRAPEZISTA: Não! Pelo seu próprio canto!

JUIZ VELHO: Ele cantava?

TRAPEZISTA: Não como entendeis o canto. (*Os juízes entreolham-se se entender*)

O canto era de dentro!

Imenso, tão largo

Que seria necessário muito tempo

Para que os ouvidos

entendessem!

Muito espaço

Para que o coração de todos

Se alargasse.

(...)

O canto só se ouviria

Se o coração de todos

Com ele cantasse. (HILST, 2008,

p. 224)

É contra esse poder que a Lei precisa ser estabelecida. É para combater a força utópica e alteradora da ordem que os juízes tentam declarar a inexistência do Homem. Ou seja, os juízes trazem para a cena aquilo que Camus chamou de totalidade do julgamento, no qual os regimes totalitários escravizam “não apenas a vida de cada um, mas também o acontecimento mais irracional e mais isolado, cuja expectativa acompanha o homem ao longo de sua vida”, assim, aquilo que Camus chama de Império, aqui na Camiri de Hilda Hilst podemos chamar de a Lei. Negar a existência seria corroborar com a ideia de que não se morre, mas se desaparece, o que para um sistema opressor é muito mais conveniente. Nesta peça, Hilda expõe não apenas a opressão dos sistemas de poder que advém de sujeitos desmascarados, sujeitos que se detêm no jogo assustador de conter a mudança, representados aqui pelo judiciário, mas também de um outro poder ainda maior: o dos golpistas anônimos e assassinos que, numa alusão ao sistema militar, impõem a execução sumária de qualquer um que apresente uma ideia nova, ou que proponha uma revolução, que no caso da peça surgia pela presença desse Homem, que era como uma névoa, um misterioso rosto de sonhos e de esperança. Esse poder destruidor que vem sempre irrompendo a cena pelo barulho das metralhadoras, no final, toma conta de tudo, assassinando quase todos os personagens. Resta aos juízes a fuga, tão caricatos e cínicos quanto eram ao entrar em cena. Mais uma

vez a voz poética que propunha alguma transformação é interrompida pela força repressora.

Na peça *O verdugo* os juízes voltam. Assim como volta a presença de um Homem que ousou provocar alterações na ordem. Tal Homem foi preso e condenado à morte. O conflito da peça se dá porque o Verdugo se recusa a matá-lo, gerando um drama familiar e depois um drama social em que se expõe muito das escolhas éticas necessárias em tempos de violência e opressão. Edward Bullough (2009, p. 93) diz que aquilo que torna as figuras trágicas uma exceção é a “consistência na direção, um fervor de idealidade, uma persistência e uma fortaleza de desígnio que se encontram muito acima das capacidades dos homens vulgares.” A consistência e a persistência são características inerentes do Verdugo. Na cena inicial vemos uma família dividida: a esposa e a filha defendendo que o Verdugo faça o seu serviço, enquanto este e o filho negam a ideia de que se possa matar um homem inocente. O Verdugo insiste em se rebelar, mesmo com todos os problemas familiares e sociais que tal rebeldia possa lhe acarretar. Nos apropriamos aqui da definição de Michel Foucault sobre a necessidade da insurreição: “As insurreições pertencem à história. Mas, de certa forma lhe escapam. O movimento com que um só homem, um grupo, uma minoria ou todo um povo diz: “Não obedeco mais”, e joga na cara de um poder que ele considera injusto o risco de sua vida – esse movimento me parece irreduzível.” (FOUCAULT, 2006, p. 77) Eis o que move *O verdugo*. A peça também levanta a discussão sobre a ideia de que a rebeldia, ou a revolta, não se dá apenas pelas armas, mas pela palavra, pela benignidade do amor, revelando aqui o discurso pacifista de Hilda Hilst. Seu engajamento poético se apoia substancialmente na candura de um discurso de fraternidade, mas não se trata daquele amor-comedimento, ou amor-mansidão, geralmente usado como instrumento de alienação e manutenção da ordem. Foucault (2006, p. 78) atribuía justamente à insurgência o fato de as sociedades não terem poderes “absolutamente absolutos”, pois, mesmo com todas as aceitações e coerções, ameaças, violências e persuasões, “há a possibilidade desse momento em que nada mais se permuta na vida, em que os poderes nada mais podem e no qual, na presença dos patíbulos e das metralhadoras, os homens se insurgem.” É esse movimento que tange a peça de Hilda Hilst. Trata-se de um enfrentamento que exige força e amor, por mais paradoxal que possa parecer, sobretudo num mundo em que a força é imperativa e silenciadora de sentimentos como a empatia ou a solidariedade.

*O verdugo* também nos leva ao famoso texto de Albert Camus, *O homem revoltado*, polêmico tratado sobre a revolta. Camus estabelece

o que seria um homem revoltado: “Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento. Um escravo que recebeu ordens durante toda a sua vida, julga subitamente inaceitável um novo comando.” (CAMUS, 2008, p. 25). Camus (2008, p. 349) também sentencia que a revolta ou é amor e fecundidade ou não é nada, fazendo uma crítica severa às revoltas que se tornaram tiranias: “então, quando a revolução, em nome do poder e da história, torna-se esta mecânica assassina e desmedida, uma nova revolta é consagrada, em nome da moderação e da vida”, por isso que a revolta, “sem pretender tudo resolver, pode pelo menos tudo enfrentar” (CAMUS, 2008, p. 349). Foi com esse espírito de tudo enfrentar, mesmo sabendo que pouco seria resolvido, que o Filho e o Verdugo partiram para o segundo ato da peça, que se passa na praça em que o homem será executado. A discussão ética que houve dentro da casa, com a família, é repetida na praça, com a presença dos populares e dos juízes.

Outro ponto a ser pensado nessa peça é a ideia de responsabilidade coletiva, algo que não pode sucumbir a nenhum padrão moral, individual e pessoal de conduta. Segundo Hannah Arendt (2004, p. 225), trata-se de uma responsabilidade “vicária por coisas que não fizemos, esse assumir as consequências por atos de que somos completamente inocentes” e que “é o preço que pagamos pelo fato de levarmos nossa vida não conosco mesmos, mas entre nossos semelhantes”. É essa responsabilidade coletiva que no Verdugo é tão pulsante e na massa presente na cena bastante manipulável, justamente porque os Juízes insistem no discurso da manutenção da ordem, ou na naturalização da ordem estabelecida, como o melhor para o povo. O senso ético do Verdugo prevalece. Ele tenta a todo custo evitar que o homem seja morto, e é assassinado pela população junto com o homem. A barbárie é vitoriosa mais uma vez. Restam apenas os cínicos juízes dizendo que não era isso o que queriam. A crítica de Hilda Hilst feita em *Auto da barca de Camiri* se repete em *O verdugo*: os homens da lei saem de cena reclamando da roupa, indiferentes ao que acabaram de ver. Mais uma vez, Hilda Hilst apresenta, com seu teatro, uma demanda por justiça, por valores mais humanizados e humanitários.

Essas questões também reverberarão na peça *As aves da noite*, da qual tratamos no subcapítulo “*As aves da noite*: a escuridão extrema da fome e da poesia”. Dessa vez, Hilda parte de um fato acontecido durante a Segunda Guerra. Por causa da fuga de um prisioneiro de um campo de concentração, a SS sorteava alguns outros prisioneiros para irem ao porão da fome, um lugar em que morreriam à míngua. Um



desses sorteados foi substituído pelo padre católico franciscano Maximilian Kolbe. *As aves da noite* é a visão de Hilda sobre essa prisão, sobre os personagens que estavam ali, juntos, para morrer. Com exceção de Maximilian Kolbe e de Hans, um soldado alemão, os demais personagens são denominados apenas por suas funções ou gênero: Poeta, Carcereiro, Estudante, Joalheiro, SS, Mulher.

De acordo com um rascunho de carta enviada a Anatol Rosenfeld, Hilda reafirma que *As aves da noite* também é uma peça de advertência. Talvez a mais tensa e concentrada das advertências presentes em suas peças, a começar pela maneira como o cenário foi concebido: de forma cilíndrica, fazendo com que o público ficasse em volta do cilindro, no entanto, Hilda pede que as cadeiras sejam isoladas por algum tipo de divisão. Em uma nota ela explica: “idealizei o cenário de *As aves da noite* de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela. Quis também que o espectador sentisse total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões” (HILST, 2008, p. 231). Nessa peça, outra vez surge a opção pelo poético. Em uma nota introdutória, Hilda afirma “Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia” (HILST, 2008, p. 233). Essas são premissas que Hilda mantém durante toda a peça, que envolve poesia, fé e pessimismo. Cada personagem apresenta um olhar diferente sobre a situação extrema em que se encontram: o Padre Maximilian, por exemplo, traz a fé como força para suportar e aceitar toda a situação extrema em que eles estão vivendo. A fé exposta por Maximilian se concatena com o preceito kierkegaardiano de que a “a coragem da fé é o único ato de humildade”, e o que tocará o Padre em toda a peça é a busca pelo entendimento de sua própria humildade e de seu irrestrito amor a Deus. Em contraponto, Hilda coloca no personagem Carcereiro<sup>3</sup> todo o pessimismo, a não aceitação de qualquer explicação que possa justificar a situação em que eles se encontram. Ele é sempre o antagonista, aquele que destrutura os argumentos dos outros e, não raro, parte para a violência física como forma de resolução de sua própria incapacidade de compreender.

Diante desses personagens e dessa situação, aproximamo-nos das ideias de Alain Badiou a respeito do século XX. Para o filósofo francês, o século XX nasceu bastante promissor, mas foi alquebrado

---

<sup>3</sup> Trata-se da antiga profissão do prisioneiro.

pelas grandes guerras, fazendo com que a política se tornasse tragédia: “O que no começo do século, na largada dourada da *Belle Époque*, preparava essa visão das coisas? No fundo, a partir de certo momento, o século foi obcecado pela ideia de mudar o homem, de criar o homem novo. (...) Criar o homem novo equivale sempre a exigir que homem seja destruído.” (BADIOU, 2007, p. 21). Para Badiou, houve no século XX uma disputa entre vontade e vida, e esta só cumpriu seu destino e seu desígnio positivo através do terror. O problema do século-besta é a vida, porém uma vida que vomita sangue e morte. Trata-se de um século obsessivo com seu próprio horror. E um século de grandes matanças e de grandes promessas, promessas que não foram cumpridas. *As aves da noite* poderia ser vista como um lamento por essa promessa não cumprida, e entram nesse lamento a questão da morte, da inocência ou da culpabilidade de Deus, dos limites da violência, ou aquilo que Primo Levi chamou de “violência inútil”. Outra advertência levantada por Hilda Hilst fala sobre a função e a fragilidade da poesia frente aos sistemas totalitários. O poeta é aquele que tem mais medo de morrer ao ver sua juventude interrompida pelo acaso de ter sido um dos escolhidos para o porão da fome. Tudo o que o poeta, e, por extensão, a poesia, deseja quando está prestes a morrer é desistir dos ideais do amor, seja romântico, platônico, cristão, e entregar-se ao ódio, o mesmo ódio responsável por sua morte. Pensamos novamente em Alain Badiou que nos diz que o poeta-guia, muito presente no século XIX, foi substituído pelo poeta-vigia, um poeta que está no umbral, está naquele espaço de espera: “esse século foi o de uma poética da espera, de uma poética do umbral. O umbral não será transposto, mas mantê-lo terá valido o poder do poema” (BADIOU, 2007, p. 42). Esse poder do poema nos preserva, segundo Badiou, de três dramas: a liberdade do poema nos livra da prisão do século; a alegria e a unidade do poema nos afastam da tristeza e da passividade; e o poema nos livra da traição que é a ferida da espregueira, o veneno. O século é a tentação do pecado absoluto. Contra tudo isso, “existe apenas a flauta da arte”, segundo Badiou (2007, p. 41).

É possível perceber, em *As aves da noite*, tais questões, principalmente no fato de que o poeta é o único personagem que morre em cena, e depois de morto é retirado do palco. Ou seja, diante da barbárie já não resta nem o poeta-guia, muito menos o poeta-vigia. Mais uma vez, Hilda propõe uma advertência com seu engajamento poético: denunciando não apenas os sistemas totalitários e violentos, mas também dizendo que não adianta se ter apenas fé ou descrença, amor ou ódio, sem que haja poesia. O jovem poeta morreu antes de ser sacrificado pela fome; sem ele toda a violência será ainda mais firme,

ainda mais destruidora, desproporcional e sem sentido. *As aves da noite* vencerão sempre caso não deixemos a poesia vencer, adverte-nos, mais uma vez, Hilda Hilst.

*O rato no muro* é outra peça que se passa em um lugar fechado, e que tratamos aqui em “*O rato no muro e os corpos dóceis*”. Outra vez, temos uma personagem questionante vai abalar as estruturas do poder constituído. Aqui, a ordem religiosa é severa, pois se trata de um convento comandado por uma tensa Madre Superiora. Nove freiras, denominadas apenas como Irmã A, B, C, D, E, F, G, H, e I se esbatem com a presença de um rato sobre o muro que cerca o convento. Trabalhando com arquétipos, cada Irmã carrega uma característica física e psicológica e a peça transita também pela poetização de um mundo místico-religioso que tem a liberdade como espectro e impossibilidade constante. A fábula nessa peça é exígua, mantendo sua força mesmo no jogo de poder e revolta dentro do mundo alheio das freiras. Renata Pallottini afirma que os diálogos de *O rato no muro* são “sem evolução real”, seriam diálogos circulares, que vão apenas girando em torno do mesmo tema. A ação não seria movimento, não seria a construção de confrontos e conflitos para se chegar a um desfecho, mas um grande fixar-se sobre a própria palavra, sobre o próprio estar preso naquele convento. A fixidez das personagens reflete-se na própria estrutura da peça, sobretudo na grande simbologia que se estabelece nesses diálogos aparentemente banais: são falas sobre um gato morto, um pássaro que pousa na janela, um rato que tentaria escalar o muro, a necessidade de se plantar girassóis para encobrir o muro, os conluios da Madre Superiora com uma das Irmãs. Além disso, há também em *O rato no muro* a questão da disciplina que se sobrepõe ao corpo fragmentado das irmãs. Elas se assemelham a um corpo dócil, para usarmos uma imagem de Foucault (1999, p. 118), que diz que a disciplina, mais do que punir, produz corpos dóceis, corpos que podem ser submetidos, manipulados, aperfeiçoados, de acordo com as premissas do poder dominante. Apesar de Hilda dar à Irmã H a percepção do que está acontecendo, além de alguma voz, alguma revolta, ela também é engolida pelo corpo dócil da coletividade.

Por fim, em “O irônico fim dos ideais em *A morte do patriarca*”, analisamos a última peça escrita por Hilda Hilst: *A morte do patriarca*, uma alegoria em que se juntam anjos e o Demônio em torno de um papa, um cardeal e um monsenhor, que estão às voltas com uma revolução. No palco, bustos de Mao, Marx, Lênin, Ulisses e Jesus provocam reflexões inusitadas sobre as revoluções, os seus líderes, os seus dogmas e as verdades absolutas e absolutistas, além de lamentações

a respeito da perda do ideal e das utopias, tudo sendo intermediado e conduzido pelo Demônio. De acordo com Elza Cunha de Vincenzo (1992, p. 75), é em *A morte do patriarca* que Hilda trabalha com ceticismo em relação às várias correntes do pensamento, “entre as que propõem soluções para os problemas das sociedades e do homem, incluindo a Igreja como instituição.” Usa-se também, de maneira mais acentuada, o sarcasmo e a ironia. O que temos aqui é uma visão mais desalentada a respeito da perda dos ideais. O engajamento nessa peça já não seria mais tão poético, não estabeleceria mais aqueles seres de exceção que lutam eticamente pelos seus ideais, que questionam o tempo todo as estruturas de opressão. Aqui, nesse cenário, as falas revolucionárias, utópicas, os grandes discursos de transformação, arrefeceram, transformaram-se em mais um discurso qualquer na ordem do dia, ou “ficaram à sombra”, como fala o Demônio. Assim, o humanismo que se derruía, as utopias que se mostraram falhas, as aproximações entre marxismo e cristianismo tão comuns nos anos de 1960, os discursos revolucionários de Marx, de Lênin, de Mao, a perda das verdades, as vaidades religiosas, as promessas que o século XIX fez e que não foram cumpridas pelo século XX, enfrentam a acidez questionadora de Hilda Hilst. No entanto, mesmo sendo uma peça que apresenta uma forte desilusão em relação às ideologias, aos discursos de salvação vindos tanto da igreja quanto do marxismo, permanece ainda, feito um espectro, uma sombra sobre esses personagens perdidos, vagos na sua ausência de sentido, uma espécie de niilismo heroico de cunho kazantzakiano. De acordo com Carolina Donega Bernardes (2008), o termo “niilismo heroico” seria uma substituição do “niilismo ativo” nietzschiano quando se pensa a obra de Nikos Kazantzakis. Assim, “a substituição do termo “ativo” por “heroico” se deve à presença da força dionisíaca na descrença em relação aos valores do mundo”. No niilismo heroico “o herói irrompe da própria natureza e concentra em si tudo que é vital e instintivo. Diante do abismo e pisando nos degraus do nada, o herói ainda combate e não esmorece” (BERNARDES, 2008). Em relação à obra de Hilda Hilst, tal conceito foi usado por Nelly Novaes Coelho (1999, p. 77) para falar da poesia hilstiana, como um campo textual em que esse niilismo heroico reverberaria. No entanto, o que nos levou a usar esse termo, foi a tese de Rosanne Bezerra de Araújo na qual ela investiga o niilismo heroico em Beckett e nas narrativas de Hilda Hilst. Não haveria mais mistério e, não havendo mistério, o homem passa a contar com ele mesmo e com o universo a sua volta, mas sem idealizações. Esse conceito se faz presente também nessa última peça de Hilda Hilst na qual é possível antever sob toda a estranheza desses

personagens justamente o enfrentamento irônico desse fim do mistério. Se nas outras peças, o mistério foi encampado pelos personagens, alguns até chegaram a morrer em defesa, em *A morte do patriarca* o mistério não seduz mais, tudo se irmana, se iguala. Não há mais mistério, não há mais convencimentos, há apenas a turba que chega ao final da peça para pôr fim a tudo. Alva Martínez Teixeira (2013, p. 39) afirma que esse messianismo apocalíptico no final da peça talvez seja “a única utopia legítima”, algo que deveria gerar homens e mulheres novos, mesmo que essa utopia tenha vindo à sombra do Demônio e de toda a sua carga manipuladora.

Depois dessa leitura que fizemos sobre o texto teatral de Hilda Hilst, buscando entender a questão do engajamento poético nas peças, bem como apontar algumas premissas éticas defendidas por Hilda com seu teatro, entraremos na fase final da tese que se constitui, sobretudo, da pesquisa que fizemos nos arquivos de Hilda Hilst, disponibilizados no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade de Campinas. São cartas recebidas, cópias e rascunhos de cartas enviadas, anotações em cadernos e agendas, que permitem delinear as tentativas que Hilda fez no sentido de colocar suas peças no palco, além de publicá-las. A pesquisa se estendeu pelos acervos digitais dos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, bem como pelo acervo de outros periódicos disponibilizados pela Biblioteca Nacional, além disso pesquisamos nos acervos das Bibliotecas Públicas de Campinas e de São Paulo.

Dessa forma, na primeira parte do quinto capítulo, fazemos uma breve contextualização histórica a respeito do teatro brasileiro no período, dando ênfase à cena paulista, na qual grupos como o Arena e o Oficina estavam em ampla atividade. Tocamos também a questão do golpe militar e de toda a mobilização da classe teatral na luta contra a ditadura. A partir desse escopo histórico, e das questões que desenvolvemos na tese, contextualizamos a obra de Hilda Hilst. Anatol Rosenfeld (2008, p. 149) afirmou que o teatro de Hilda Hilst não se filiou a nenhum grupo: “a autora é uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira”. Esta imagem professada por Rosenfeld consegue revelar a complexa relação que o teatro de Hilda e a própria escritora tiveram com o público na época. No subcapítulo “Os atos e as tentativas de divulgação das peças”, revelamos um pouco essa condição unicórnica de Hilda Hilst. Concentramos nossa pesquisa nas cartas, nos cadernos e nas anotações que mostram uma série de relações que Hilda mantinha com amigos, jornalistas, outros escritores e artistas. Embrenhamo-nos nesses arquivos para tentar trazer à tona pedaços de

uma história pouco contada: as tentativas de Hilda Hilst para divulgar suas peças. Encontramos a história de uma escritora que tentava fazer com que sua experiência de escrita dramaturgica chegasse a alguns dos principais nomes envolvidos com o teatro no período. Com esses pedaços de história, tentamos, aqui, remontar o caminho percorrido por Hilda. Um caminho que, apesar de alguns retornos positivos, foi repleto de dificuldades, ausências, silêncios que estabeleceram ainda mais essa liminaridade tanto da autora em relação a seus pares quanto do seu teatro em relação ao cenário teatral do período. Nossa pesquisa compreende os anos de 1968, 1969, 1970 e nos revela não apenas as dificuldades de Hilda para colocar seu teatro em cena, mas a crise pela qual passava o teatro no período. Narramos aqui algumas tentativas frustradas de montagem e os motivos pelos quais as encenações não aconteceram. Além disso, há toda uma busca de Hilda Hilst pela publicação das peças e também para a sua tradução para o francês. Tentativas que incorreram em fracasso e que serviram para fomentar ainda mais um discurso recorrente de Hilda Hilst: o de que ela era uma escritora não lida. Constatamos que muito dessa voz reclamativa, que Hilda manteria nas próximas décadas, nasceu nesse período, justamente quando seu projeto de escrever teatro para tentar outro tipo de comunicação com o público não alcança a proporção que ela esperava.

No entanto, nem tudo foi frustração e fracasso. Nos subcapítulos seguintes nos detivemos em recuperar dados, informações de cinco montagens que aconteceram entre 1968 e 1973. Seguindo o modelo que desenvolvemos anteriormente, vamos trazer à tona parte do percurso que essas encenações tiveram em cena. Narrar a história das encenações é algo bastante difícil, dada a efemeridade que caracteriza as montagens. Elas existem enquanto estão em cena, depois que saem dos palcos, restam apenas olhares, críticas, depoimentos, relatos, que falam do que ocorreu. Nosso percurso se dará justamente por esses testemunhos e será, portanto, incompleto, fragmentado, mas será uma forma de trazer à baila essas cinco experiências teatrais.

Em 1968, *O rato no muro* e *O visitante* foram levadas ao palco nos exames finais da Escola de Arte Dramática, sob a direção de Teresinha Aguiar. No ano seguinte, *O rato no muro* participaria do Festival de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia. Ainda no final de 1969, a peça ficaria alguns dias em cartaz em São Paulo. Anatol Rosenfeld foi o primeiro crítico que se manifestou a respeito do teatro de Hilda Hilst, justamente após essas apresentações na EAD. O crítico ressaltava que o tipo de teatro proposto por Hilda Hilst poderia não se

afigurar “muito propício para provocar o entusiasmo imediato das companhias profissionais”, mais afeitas que estavam em propor peças com discursos diretos, efetivamente políticos, peças cujos resultados seriam mais incisivos diante da situação de opressão que se vivia no período, por isso a importância e a ousadia da EAD ao apostar em duas montagens simultâneas.

Ainda em 1969, Teresinha Aguiar dirigiria *O novo sistema* para o GEMA – Grupo de Estudantes da Escola de Engenharia de Mauá. A peça estrearia em outubro de 1969, ficando alguns dias em cartaz no Teatro João Caetano, em Mauá, e retornando no ano seguinte para ficar três meses em cartaz no Teatro Vereda, em São Paulo. Essa segunda temporada ganhou um bom destaque nos jornais e uma campanha publicitária forte. As reportagens falavam sempre do distanciamento de Hilda Hilst da cidade, de seu teatro poético e difícil, fomentando ainda mais o hermetismo da escrita hilstiana.

Por fim, é com *O verdugo* que Hilda Hilst tem sua primeira montagem profissional e seu maior sucesso. No entanto, em 1972, antes da montagem dirigida por Rofran Fernandes, Nitis Jacon A. Moreira, uma jovem diretora do interior do Paraná montou *O verdugo*, na Universidade Estadual de Londrina, com o recém-formado grupo Núcleo. A peça percorreu o interior do Paraná, chegando à Curitiba. Apresentou-se um final de semana em São Paulo e participou do IV Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, ganhando os prêmios de melhor espetáculo, melhor direção para Nitis Jacon, além de vários outros prêmios.

Foi em 1973, quase quatro anos depois de escrita e três anos depois que ganhou o Prêmio Anchieta de Teatro, que *O verdugo* chegou aos palcos através de uma montagem profissional. O produtor teatral Tom Santos e o diretor e ator Rofran Fernandes encamparam a empreitada. Alugaram o icônico Teatro Oficina e começaram a produzir *O verdugo*, que seria interpretado pelo ator Geraldo Del Rey. A montagem teve um elenco numeroso, perfazendo um total de 25 atores. Os figurinos eram de José Tarcísio, que algum tempo antes havia feito os figurinos da peça *O cemitério dos automóveis*, sob a montagem do diretor Victor Garcia, um dos acontecimentos teatrais da década de 1960.

*O verdugo* estreou em 16/04/1973, acompanhado de uma boa campanha de divulgação, que seguiu durante toda a temporada. Analisamos aqui também a forma como o produtor Tom Santos “vendeu” o espetáculo, ora direcionando-o a professores, ora a advogados, mas sempre mantendo a aura de peça filosófica, poética,

densa. Buscamos fazer um contraponto entre o que conseguimos pesquisar sobre a montagem (os olhares, os depoimentos, as testemunhas e as reportagens) e o texto de Hilda Hilst, que participou ativamente desse processo. Infelizmente não conseguimos uma cópia do texto final da montagem, sabemos apenas que poemas foram inseridos além de outras alterações feitas no intuito de simplificar o texto.

Conforme afirmamos anteriormente, a campanha de divulgação da peça merece destaque. Anexamos ao final da tese alguns anúncios feitos nos principais jornais do período. Por se tratar de uma produção privada, houve a necessidade de se divulgar ao máximo, de ampliar o público, de fazer preços populares, tudo isso encampado pela campanha de marketing do produtor Tom Santos. O ano de 1973 foi um ano de profunda crise financeira no teatro; ausência de público, censura cada vez mais ferrenha, eram, entre outros, fatores que jogavam contra a produção teatral e que foram enfrentados também por essa primeira montagem profissional de uma peça de Hilda.

Por fim, analisamos as críticas publicadas sobre a peça. Houve olhares favoráveis e desfavoráveis, sobretudo em relação às escolhas estéticas de Rofran Fernandes. Críticos importantes como Sábado Magaldi e Mariangela Alves de Lima foram bem assertivos nas críticas negativas. Ambos reclamaram da falta de um tom mais naturalista / realista na montagem e, por consequência, no texto de Hilda Hilst. Por outro lado, o crítico Clóvis Garcia, do jornal *O Estado de São Paulo*, elogia a capacidade de Hilda Hilst de ser “literária, sem prejudicar suas possibilidades de encenação”. Fausto Fuser e João Apolinário também se manifestaram positivamente. Analisamos aqui essa e diversas outras críticas publicadas em periódicos menores que servem para balizar o olhar da crítica, não apenas sobre a montagem, mas também sobre o teatro de Hilda Hilst.

Um dos objetivos desta tese foi pensar sobre essa produção, profundamente imbricada com os poemas escritos anteriormente e com as ideias que lhes dão sustentação, mas que também apresenta elementos mais incisivos, mais engajados, que agrega um olhar de combate, não apenas aquele internalizado na subjetividade poética, mas também na percepção de que a ordem política, social, econômica, precisava ser alterada pelos gritos de democracia e liberdade. Neste trabalho nos deteremos em tentar trazê-lo à tona, colocá-lo em evidência, no sentido de que um tal esforço ético e estético como o teatro de Hilda Hilst não se conecta apenas ao período histórico específico em que foi produzido, mas ainda se conecta, substancialmente, a qualquer tempo em que forças ditatoriais estejam cada vez mais presentes.



Teresa Aguiar (in: PORTO, 2007, p. 68-70) num depoimento afirmou: “fui a primeira pessoa que montou as peças da Hilda Hilst. Nós já éramos amigas, eu frequentava a chácara dela quase todas as noites. Ela já tinha uma bela produção, mas ninguém montava. Talvez tivessem medo da obra dela, que realmente não é fácil.” Por sua vez, Anatol Rosenfeld (2008, p. 149) disse que Hilda Hilst era um unicórnio dentro da dramaturgia brasileira. Tanto esse medo, detectado pela pioneira nas encenações das peças hilstianas, quanto essa característica isolada, diferenciada, estranha, detectada pelo pioneiro nos estudos críticos em torno do teatro de Hilda, embasam o problema levantado por esta tese: por que o teatro de Hilda fez um voo solitário? Por que a sua dramaturgia causou esse medo? Artaud diz, ironicamente, que se deve deixar “aos peões, a crítica de textos”, que é preciso reconhecer que o que foi dito não está mais por dizer, sendo necessário partir para um teatro novo e urgente. Assim, não nos afastamos dos textos dramáticos de Hilda Hilst, mas buscamos entender a urgência de comunicar desse teatro, de estabelecer outro tipo de diálogo com o público, suas relações com o conturbado período em que foi escrito, além de observarmos o posicionamento político, ético e estético que subjaz nas peças de Hilda. Num tempo em que a transgressão e a força, às vezes, violenta das ideias revolucionárias eram as palavras de ordem, o teatro de Hilda Hilst tenta se inserir nesse contexto, porém, apesar das encenações de Teresa Aguiar, Nitis Jacón e Rofran Fernandes, apesar da premiação dada à peça *O verdugo*, apesar da esperança de Anatol Rosenfeld de que logo as companhias profissionais descobriam a dramaturgia hilstiana, tal dramaturgia não conseguiu entabular uma conversa efetiva com o seu tempo, permanecendo como um teatro que fez um voo solitário, falando coisas que poucos quiseram ouvir. Talvez o medo, detectado por Teresa Aguiar, viesse daí: o teatro de Hilda Hilst carrega em seu bojo a força de um engajamento, que no mundo prático e político, é sempre assustador: o engajamento poético. Essa é a hipótese que desenvolvemos nesta tese: peões que somos.



## Capítulo 1 – Viver para a escrita. Escrever para a vida.

Escrever: ação humana cujo significado tem atravessado, preenchido, nublado, esclarecido a mente de muitos que se dedicaram e se dedicam à tentativa de capturar esse mistério dentro dos limites de um conjunto de palavras capaz de resumir as inúmeras possibilidades que essa ação comporta. Quanto mais difícil é conceituar o objeto (ao lado da escrita, podemos pensar o escritor, a literatura, a poesia, o tempo, a morte), mais são as vigílias, mais longas são as tocaias, a busca incontida efetuada pelo pensamento para propor conceitos aptos a prender, apreender, compreender o objeto a ser capturado.

Maurice Blanchot foi um dos que mais preparou essas armadilhas. Ele passou grande parte de sua vida como se estivesse em tocaias. A busca de Blanchot foi feroz, tanto que o homem público Maurice Blanchot quase desapareceu; camaleou-se, pensamento adentro, para dar conta da vigília, do ato de caçar conceitos sobre escrita, sobretudo a escrita literária e suas conversas infinitas, entranhadas com a morte, com o passo mais aquém, ou mais além, do viver e do morrer.

Escrita: em Blanchot, dois gumes. Nele, a escrita foi tanto o teórico-conceitual a ser caçado quanto a própria armadilha-texto, arapuca-texto armada ao longo dos anos, pacientemente, para dar conta dessa carne dúbia, desse objeto atacado que é, também, o próprio atacante. Georges Bataille (2007, p. 77), numa leitura de Blanchot, afirma que pela ambiguidade, pelo jogo em que a escrita literária substitui o trabalho, por essa sorte de “hormigueo de los insectos” com que ela substitui a estabilidade do mundo “real”, a literatura consagrou o escritor – e o leitor com ele – em algo muito diferente deste mundo real. Mundo autossuficiente, em que a obra produzida não é acabada nem inacabada, apenas é. Quem subsidia esse espaço literário é a ambiguidade, e nesse território toda a segurança que a palavra possa ter no mundo dito “real” cai por terra; a palavra separa-se do referente, entrega-se ao vazio, ao nada, ao abismo do não-saber. Dessa forma, surge uma espécie de reformulação da morte em impossibilidade de morrer, e nessa impossibilidade cria-se o espaço da literatura<sup>4</sup>, esse lugar-outro, que se relaciona com a existência ainda desumana e

---

<sup>4</sup> Conforme depoimento de Giorgio Agamben, no documentário *Maurice Blanchot*. Direção de Hugo Santiago. Coprodução France 3 – Institut National de l'Audiovisuel, INA. 1998.

“mergulha nesse fundo de existência que não é ser nem nada em que a esperança de nada fazer é radicalmente suprimida” (BLANCHOT, 1997, p. 326).

A literatura não age, não é explicação nem compreensão, pois se apresenta como uma espécie de receptáculo para o inexplicável; ela expressa sem expressar. Por isso, o escritor

se sente presa de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer: a irresponsabilidade que ele não pode superar torna-se a tradução dessa morte sem morte que o espera à beira do nada; a imortalidade literária é o próprio movimento pelo qual, até no mundo, um mundo minado pela existência bruta, se insinua a náusea de uma sobrevida que não é uma, de uma morte que não põe fim a nada. O escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela. (BLANCHOT, 1997, p. 326)

A relação do escritor com a obra se torna paradoxal, desterritorializada, incapaz de se fixar em algo, pois se ele escreveu para se desfazer de si, a obra lhe exige comprometimento e lhe faz chamamentos diversos. Por outro lado, se o escritor escreveu para se manifestar, para viver na obra, tudo o que ele tem é nada, “que a maior obra não vale o ato mais insignificante”, vaticina Blanchot (1997, p. 327). Além disso, a obra condena o escritor a uma existência que não é a sua e a uma vida que não é vida. Há também a relação com a morte, a impossibilidade da morte: o escrever ocorreu porque se ouviu o trabalho da morte preparando os seres para a verdade de seus nomes, porém a escrita e o escritor são trabalhos para o nada. Quando o vazio é realizado a obra nasce, fiel à morte e incapaz de morrer: “a quem quis preparar-se uma morte sem história só traz o desdém da imortalidade.” (BLANCHOT, 1997, p. 326).

Bataille (2007, p. 77) também diz que o escritor está instalado como uma verdade entre os vivos e os mortos e, por vezes, ele abre a via para a fascinação da morte. Bataille resume, de maneira exemplar, a relação entre literatura e morte proposta por Blanchot:

La literatura es para Blanchot parecida a la llama de la lámpara: lo que la llama consume es la vida, pero la llama es vida en la medida en que es muerte, en la medida en que justamente muere,

como a llama agota la vida al arder. Sólo nuestra muerte definitiva pone fin a esta muerte incesante, por la cual somos arrancados del ser de la experiencia y reenviados a la ficción informe de todo. (BATAILLE, 2007, p. 77)

Outro conceito, capturado por Blanchot (1987, p. 90), diz que escrever pressupõe uma reviravolta radical. Escrever não se cumpre no presente, nem apresenta, nem se apresenta e muito menos representa. Escrever é sempre reescrever, o que não remete a nenhuma escritura prévia nem tampouco a uma anterioridade de fala ou de presença ou de significação. Reescrever é um desdobramento que sempre vem antes da unidade, ou que a suprime no ato mesmo de delimitá-la. Não há, no ato de reescrever, a pretensão de produzir nada, nem sequer o passado, o futuro, o presente da própria escrita. Rescrever é um excesso. (BLANCHOT, 1994, p. 63). Escrever é buscar a sorte, talvez naquele mesmo lugar, ou não-lugar, para onde nos encaminha um dos conceitos de Derrida:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo. (DERRIDA, 1971, p. 61)

Dessa maneira, se o escrever é um retirar-se, um abandono da palavra, uma experiência de morte, uma impossibilidade da morte, ou algo intransitivo, como pensou Barthes, também “é uma pedra lançada no fundo do poço” ou ainda uma “tal procura de íntima veracidade de vida”, conforme visão de Clarice Lispector (1997, p. 15 e 17). Escrever ainda pode expor a busca da sorte e a impossibilidade de morrer, ou aquele colocar a certeza entre parênteses de que fala Blanchot, em *Le pas au-delà*. Ao colocar a certeza entre parênteses, coloca-se também a certeza de si mesmo como sujeito do escrever, algo que conduz de maneira lenta e imediata a um vazio. Assim, para ficar em alguns exemplos efêmeros, Graciliano Ramos escrevia para nada, mas porque era forçado a escrever. Adolfo Bioy Casares achava que escrever era um presente vindo de algo que não se sabia o que era. Roa Bastos por atavismo, para tentar conhecer o outro. Doris Lessing porque era um animal escritor. Gore Vidal porque já nasceu escritor. Juan Carlos Onetti

por necessidade e para substituir os momentos em que não estava amando. Jorge Luis Borges para responder a uma pergunta, a uma necessidade interior<sup>5</sup>. Percebe-se, então, o ato da escrita como um acontecimento envolto nas névoas da suspeita, da indecidibilidade, que faz com que o escritor se depare com o escuro do poço, com o vazio, com o fato de não saber de onde vem a escrita, para onde vai a escrita, de não saber que armas usar na luta constante da escrita com a morte, ou da escrita do neutro que pode ser visto, dentro da ótica de Roland Barthes (2003, p. 16), como uma forma burlar o paradigma, de transgredir o senso comum. Ou um desvio da norma, do sistema, do que se estabelece como verdade e se amiga do poder. O neutro como algo exterior aos territórios do poder. Talvez aí se instale uma grande questão-abismo para os escritores: afirmar suas escritas no campo seguro do poder ou jogá-las para dentro das nuances do Real, para as maleabilidades daquilo que não pode ser apreendido, aprisionado, não pode ser dito na inteireza?

Em Blanchot (2010, p. 46), “o neutro não seduz, não atrai: eis aí a vertigem de sua sedução, da qual não há nada que proteja”. Quando foca na literatura, Blanchot (2010, p. 37) diz que o neutro é o ato literário que não é nem de afirmação, nem de negação e que, num primeiro tempo, libera o sentido como fantasma, obsessão, simulacro do sentido, como se o próprio da literatura consistisse em ser espetáculo, não obsedada por si mesma, mas sim porque traria consigo esse preliminar a todo sentido que seria sua obsessão. Assim, escrever também seria por em jogo a sedução sem sedução, seria uma exposição da linguagem. Escrever é desprender a linguagem dela mesma “por uma violência que novamente a entrega a ela” até que venha a fala de fragmento: nas palavras de Blanchot “sofrimento do despedaçamento vazio”. Trata-se de um sofrimento porque é difícil se aproximar da fala de fragmento, porque o fragmento é um substantivo com força de verbo, e sempre ausente: “fratura, frações sem restos, a interrupção como fala quando a interrupção da intermitência não interrompe o devir mas, ao contrário, o provoca na ruptura que lhe preenche” (BLANCHOT, 2010, p. 41).

A escrita de Hilda Hilst sempre foi tangenciada, por dentro e por fora, por um pensamento sobre o que é o escrever e também sobre o posicionamento do escritor, do poeta diante desse ato. Escrever, para ela, era “uma necessidade imperiosa de ir ao âmago de nós mesmos, um

---

<sup>5</sup> Depoimentos retirados do livro *Por que escrevo?* Organização de José Domingos de Brito. Ed. Novera. São Paulo: 2006.

estado passional diante da existência” (HILST, 2013, p. 29). Na obra hilstiana, pode-se ler a imposição desse estado passional que se contrai dentro do discurso, que faz o texto se autoflagelar na busca de um sentido perdido, ou desse âmagô que se estraçalhou junto com as totalidades perdidas e as unidades metafísicas. É justamente a busca, a perda dos caminhos, o luto constante pela morte do sentido que norteiam o desespero e a esperança contidos nos textos hilstianos e que fizeram de Hilda Hilst uma escritora de experimentação, que sempre cuidou para que a chama se mantivesse viva, mesmo sabendo da morte constante a que a literatura está submetida, sabendo dos impossíveis que cercam a escrita. Para Hilda, a literatura foi uma víscera hemorrágica, um acontecimento em desordem, em caos, com pouca sustentação, um acontecimento ao qual ela devia dedicação total, sem escolhas, sem parcimônias, sem meio termo. Por outro lado, a literatura lhe era uma vaidade, uma entrega, um entregar-se sem vênia nenhuma ao acaso, um trabalho feito entre a razão e o inominável, entre o corpo pútrido e o Sem-Nome, alto e baixo, pés pisando no nojo e cabeça alçada às alturas, para usar uma imagem de Bataille, autor tão caro à Hilda.

Hilda Hilst escreveu por mais de 40 anos, em quase todos os gêneros literários estabelecidos, muitas vezes, implodindo as já parcas fronteiras entre eles: poesia, narrativa, dramaturgia, crônicas são nomes usados para seus textos, na necessidade que o sistema literário tem de enquadrar, selecionar, estabelecer limites, quase sempre desrespeitados por ela, sobretudo na prosa, seu campo de maior afronta aos padrões textuais convencionais. Hilda também impôs ao sistema literário não apenas textos espessos na temática e no estilo mas um nome, tão ou mais transgressor que sua literatura. Um nome sobre o qual é preciso se posicionar criticamente de forma dúbia: algo entre o afastamento e a aproximação, o carinho e o soco. Os textos de Hilda Hilst carregam o peso e a sombra de seu nome, da mesma forma que seu nome carrega o peso e a sombra poética de seus textos. “Que ‘mensagem’ pode transmitir um escritor a quem não a escuta, não o lê e dele não entende, do fundo de um nevoeiro espesso e indistinto, senão essa espécie de apelo de trompa monótona: as sílabas do seu nome”, questiona Julien Gracq (1987, p. 47), no seu panfleto *A literatura no estômago*, publicado em 1950, ano da estreia literária de Hilda Hilst. Gracq (1987, p. 50) também diz que o escritor tem muitas maneiras mais eficazes de se manifestar do que seus livros. “A sua situação ganha muito em rapidez ao servir-se de outras vias além da lenta penetração de uma obra escrita, da lenta digestão dela por um público que a fome nem sempre devora.” O sempre discreto Gracq criticava ferreamente as

“precedências obsessivas” em torno da persona pública dos autores, a presença constante nos jornais, os salões, as premiações excessivas, o sucesso estelar dos escritores, enfim, o nome oferecido no lugar da obra, como se o escritor não tivesse outra saída senão ceder à força da função-autor, desenvolvida alguns anos mais tarde por Foucault como sendo a função que está

ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p. 57)

Antes de Foucault e de Gracq, Sartre (2004, p. 62) também estabeleceu a distinção e a função social do escritor. Escolher ser escritor era um ato de liberdade, mas ao publicizar esse ato o escritor se torna “um homem que os outros homens consideram escritor” e que, por isso, deve “responder a certa demanda e se vê investido, de bom grado ou à força, de certa função social. Qualquer que seja o papel que ele queira desempenhar, tem de fazê-lo a partir da representação que os outros tem dele”.

Muitas vezes, o nome Hilda Hilst veio antes de sua obra. Da jovem rica e bela que frequentava as melhores rodas da sociedade paulista dos anos de 1950, mantendo *affairs* com poetas e atores famosos, passando pela escritora que se recolheu para se dedicar à literatura na década seguinte. Anos depois, chegou a se expor como estudiosa da comunicação com mortos via rádio<sup>6</sup>, para, no final da vida,

---

<sup>6</sup> Em 1979, o programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, fez uma reportagem sobre esse assunto. No começo da reportagem, enquanto Hilda passeava pelos jardins da “Casa do Sol”, um compenetrado narrador diz: “Vozes de mortos, vozes do além. Quando se fala nisso, a primeira ideia é de medo, de terror de ameaças. Mas com esta mulher não é assim, porque ela não é uma dessas feiticeiras que aparecem por aí, ou um produto da desinformação, da ignorância, pelo contrário, é uma escritora respeitada por críticos e intelectuais. Uma mulher sem qualquer ligação com religiões ou misticismo. Uma mulher



reinventar-se como escritora obscena ou “pornográfica”, como quis boa parte da mídia, tornando-se uma cronista feroz dos agitados anos de 1990. Todas essas marcas levavam o nome de Hilda Hilst, mas sua obra pouco acompanhava as polêmicas, os escândalos, a persona que mídia e público inventaram para ela e que ela, em retribuição, também inventou para eles, pois a obra de Hilda sempre teve lenta digestão no mercado literário brasileiro; apesar dos prêmios importantes que ganhou, do reconhecimento quase unânime da crítica, sempre foi uma obra relegada a pequenas edições, à má distribuição, ao conhecimento de alguns leitores. A situação começou a se reverter quando a Editora Globo assumiu a publicação de suas obras completas e conseguiu divulgação e distribuição mais efetivas. Assim, desde 1950, ano de sua estreia literária, até 2004, ano de seu falecimento, foram mais de 50 anos dedicados integralmente à literatura. Hilda nunca exerceu outra profissão que não a de escritora, publicando mais de 40 títulos. Portanto, um recorte crítico se faz necessário diante da quantidade e da variedade de textos. Nesta tese, nos deteremos numa das suas experiências mais radicais como escritora: o seu conjunto de 8 peças teatrais escritas entre 1967 e 1969.

## 1.1 – Do poema à dramaturgia

Na apresentação da edição do teatro completo de Hilda Hilst, feita pela Editora Globo, o professor e crítico Alcir Pécora (2008, p.7) assume o caráter episódico da produção teatral de Hilda. Ao falar da escolha da autora em escrever dramaturgia, justamente num período em que o teatro “estava agressivamente no centro do debate político e cultural”, Pécora afirma que “o efeito mais duradouro de seu teatro foi como ensaio de sua prosa, que começava a praticar ao lado da poesia, a qual já vinha publicando desde o final da década passada.” O crítico afirma ainda que “a rigor, a própria poesia de Hilda nunca mais foi a mesma depois da experiência de dramaturga e da sua iniciação na prosa.” Não assumiremos, aqui, essa conotação de que a obra

---

conhecida pela sobriedade e pela inteligência. Ela é Hilda Hilst, que surpreendeu todo mundo há algum tempo ao afirmar, pura e simplesmente, que estava gravando vozes misteriosas. Vozes de mortos.” A reportagem segue mostrando os procedimentos da experiência narrados pela própria autora e algumas das gravações. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ugvv3kQeG40>, acesso 27 Mar. 2014.

dramatúrgica de Hilda Hilst seria um tubo de ensaio, uma premissa, um esboço para o que ela viria a praticar posteriormente em suas narrativas e seus poemas. O teatro de Hilda Hilst responde, por certo, a uma demanda de urgência, uma necessidade de se posicionar politicamente frente ao sistema ditatorial, que aumentava, ainda mais, suas forças repressoras, mas é, ao mesmo tempo, um teatro muito calcado na produção poética de Hilda Hilst, sobretudo aquela publicada entre 1959 e 1967. Por isso, tomaremos um caminho oposto ao de Pécora: não pensaremos o teatro como tubo de ensaio da produção futura, mas como uma obra que, apesar de independente, pode ser vista também como uma consequência, um outro resultado das escolhas éticas e estéticas que marcaram Hilda Hilst nos conturbados e fascinantes anos de 1960.

Para isso, é preciso retomar alguns pontos importantes percorridos pela autora até a escrita de sua obra dramatúrgica. Em 1948, Hilda Hilst começou a cursar Direito na Faculdade do Largo São Francisco, em São Paulo. Ainda fazendo o curso, publicou seu primeiro livro de poemas, *Presságio* (1950), editado pela Revista dos Tribunais, com ilustrações do ilustrador, cenógrafo e figurinista Darcy Penteadó. Em 1951, publica *Balada de Alzira*, pelas Edições Alarico, desta vez com ilustrações de Clóvis Graciano, outro importante pintor e ilustrador. Em 1952, Hilda se forma, mas nunca exerce a profissão de advogada. No ano de 1955, sai pela Editora Jornal das Letras o livro *Balada do Festival*. Todo esse período de produção coincidiu com a vida festiva que a jovem Hilda Hilst teve na alta sociedade paulista nos anos de 1950. Há nessa produção poética, apesar dos valores inerentes, um lirismo, por vezes, excessivo, até mesmo um certo pudor. Sérgio Milliet (1982, vol. III, p. 297) fez a seguinte anotação sobre *Presságio* em seu diário crítico: “poesia profundamente feminina, feita de pudor e de timidez. Insinuante e estranhamente madura para uma adolescente.” Sobre *Balada no Festival*, Milliet (1982, vol. X, 57-58) elogia a personalidade na poesia de Hilda, bem como a sua despreocupação em ser, ou parecer, moderna e que, novamente, o pudor era outra qualidade característica da poesia de Hilda Hilst. Quatro anos depois, em 1959, Hilda publica *Roteiro do Silêncio*, pela Editora Anhambi, iniciando nesse livro uma espécie de alteração de rota, de aprofundamento temático e estilístico, detectado pelos críticos literários nos jornais da época. Rolmes Barbosa, por exemplo, no Jornal *O Estado de São Paulo*, de 26/09/1959, destaca o amadurecimento e a evolução de Hilda Hilst e que o referido livro é esta “asserção, tanto no sentido formal quanto no setor das possibilidades de comunicação da autora com o mundo”. É como se o “pudor”, a “adolescência”, detectados por Milliet, fossem um

incômodo, sendo necessário criar outro roteiro, que passaria por um conflito mais arraigado com a crueza do mundo. As ilusões juvenis perderam-se e Hilda optou pelo silêncio mais elaborado, silenciando de maneira cabal o eu lírico que havia predominado em sua poesia anterior. As confissões pessoais arrefeceram: “é tempo de parar as confidências”, diz uma das elegias de *Roteiro do silêncio*. A juventude rica e festiva dos vinte anos tinha passado; era preciso fazer escolhas, correr riscos maiores, deixar o pudor para trás, ou melhor, expor o avesso do pudor, seu lado de dentro, pecaminoso, intenso, moído por interditos; era preciso se posicionar, encarar o tempo em que vivia, a tarefa do poeta, o sentido ou não-sentido da poesia. A escolha feita para enfrentamento, ou “encaramento”, foi além da premissa individual, pois havia também a necessidade de expor o mundo, que estava num processo de reestruturação pós-guerra. Nelly Novaes Coelho, num dos primeiros ensaios sobre a poesia de Hilda Hilst, descreve a dificuldade da época:

Época difícil para a Poesia (para a Literatura ou a Arte em geral), foi a dos anos 50, no imediato pós-guerra, quando surgiu a “geração-45”, a quem se exigiu o esforço de cantar ou pensar o *novo*, quando este estava ainda encoberto no horizonte de um mundo em caos, que lutava para se reorganizar. As conquistas de “22” se deterioravam em repetições estéreis. Portanto, sem “mestres”, sem lideranças válidas, o único caminho luminoso que se abria à nova geração era o da Arte - vista como forma absoluta e eterna, único gesto válido para expressar e justificar o humano, em beleza e verdade essencial. (COELHO, 1980, p. 279)

Apesar do tom generalista da análise de Nelly Novaes Coelho, este “caminho luminoso” foi um dos trilhados por Hilda Hilst a partir de *Roteiro do Silêncio*. São versos mais sóbrios, melancólicos, que logram reconstruir um mundo à margem, paralelo ao barulho, à poluição advinda do caos, aos excertos de hipocrisia vindos das falas vazias, às ausências contínuas e continuadas de sentido, um mundo em que o silêncio permitisse ao poeta, “assombrado de ausências”, a possibilidade de calar:

(...) Porque no tempo presente  
além da carícia, é a farsa

Aquela que se insinua.  
 Faço parte da paisagem.  
 E há muito para se ver  
 aquém e além da colina.  
 Há pouco para dizer  
 quando a alma que é menina  
 vê de um lado o que imagina,  
 do outro o que todos veem:

O sol, a verdura fina  
 algumas reses paradas  
 no molhado da campina.  
 Ventura a minha de ser  
 poeta e podendo dizer  
 calar o que mais me afeta.  
 Ventura de ter o meu mundo  
 e resguardá-lo das cinzas  
 das invasões e dos gestos. (HILST, 2002, p. 207)

*Roteiro do Silêncio* inicia a sedimentação daquilo que marcaria a escrita hilstiana nos anos posteriores: uma busca por um exílio voluntário, em que o despojamento do corpo, dos protocolos sociais mais fúteis, do próprio nome construído até então, fez-se ordem silenciosa: “o meu silêncio é maior / que toda solidão / e que todo silêncio” (HILST, 2002, p. 201). Nesse roteiro, os aspectos órficos do canto hilstiano são impulsionados pela força de Amor, que dinamiza e impulsiona o poeta, pois se coloca como o ideal a ser seguido: “não tenho tido descanso / do falar de quem ama. / Amor é calar a trama. / É inventar! É magia!”. Bebendo na fonte de Rilke, Lorca, T.S. Eliot, Jorge de Lima, Fernando Pessoa, Hilda Hilst pensava seu roteiro de silêncio como um espaço possível de alheamento e de encontro das verdades derruídas e do próprio conceito de homem despedaçado, tanto filosófica e poética quanto fisicamente, dadas as atrocidades recentes vistas na Grande Guerra.

Diante de uma “geração 45”, da qual Hilda fazia e não fazia parte; de um movimento poético forte como o concretismo, do surgimento da polêmica “Poesia Praxis”, liderada por Mário Chamie; de um tempo novo, televisivo, marcado pelo consumo, pela força crescente da cultura de massa, por todo o clima kubitschekiano de 50 anos em 5; das imposições à poesia para que se renovassem sua linguagem e seus aspectos formais; dos diversos caminhos que se davam a escolher os

poetas; para onde rumou Hilda Hilst<sup>7</sup>? De que forma ela respondeu artisticamente a essas questões? Uma das respostas dadas foi iniciar o que viria a ser uma de suas marcas estéticas: colocar-se à margem dos modismos, das tendências, cantar um exílio mítico, um resgate da humanidade e da religiosidade perdida, expor fragmentos de cantares antigos, de odes ainda esperanças dentro da desesperança que tomava corpo no período, trazer para a “trajetória poética do ser” um lirismo afastado da contemplação e da contenção alienada, porque atravessado pelo tempo presente, esmiuçado pelo olhar incerto e frágil da poeta.

Estabelecido o roteiro do silêncio, os livros seguintes avançaram dentro dessas questões. No começo dos anos de 1960, Hilda continua com sua produção: foram publicados os livros de poemas *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), iniciando uma profícua parceria com Editora Massao Ohno; *Ode Fragmentária* (1961), pela Editora Anhambi; e, em 1962, *Sete cantos do poeta para o anjo*, novamente pela Massao Ohno.

Esses três livros mantêm a tonalidade poética conectada ao passado, tanto que no autoexplicativo título *Trovas de muito amor para um amado senhor* Hilda Hilst se aproxima do “cantares de amor” e do canto popular fazendo uso de versos breves e de toda a tradição lírica da poesia em língua portuguesa, modernizando as clássicas formas de galanteria palaciana. O livro pode ser visto como um interregno entre o silêncio proposto no livro anterior e a fragmentação das odes do livro posterior. Assim, é em *Ode Fragmentária* que a problemática do poeta retorna. Nas odes fragmentárias, divididas em “heroicas” e “quase bucólicas” e “testamento lírico”, assoma a preocupação com a palavra poética, a tarefa do poeta de inventar espaços onde a poesia possa reverberar em liberdade e plenitude. Mantendo a coerência com o

---

<sup>7</sup> Na coleção *Roteiro da poesia brasileira*, com direção de Edla van Steen e seleção e prefácio de André Seffrin, no volume dedicado aos poetas que iniciaram suas carreiras literárias nos anos 50, André Seffrin diz: “Na expressão afortunada de Fausto Cunha ao situar a terceira geração do Modernismo, esse mundo novo resultou numa convergência que dependeu mais do talento de cada um que de um espírito de geração. Se o Concretismo deu continuidade à reação neoparnasiana de 45, sua ação, no entanto, não se limitou a isso. De algum modo misterioso, ela se foi mesclando à dos poetas que escolheram outras vias de acesso ao novo e pontos diferenciados de apoio na tradição. Estes preferiram não evitar o magnetismo órfico de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu* (oposto ao de João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade dos concretistas), nem o lirismo de Drummond em *Claro Enigma* e mesmo de Cecília Meireles (sempre mais presente do que se imagina), bem como a força gigantesca de Fernando Pessoa e García Lorca, poetas que tanto influência exerceram no Brasil do pós-guerra (contra os Mallarmé, Pound e Joyce dos concretistas de São Paulo)”. (SEFFRIN, A. 2007, p. 16) Note-se que Hilda Hilst foi uma poeta que escolheu uma dessas outras vias de acesso ao novo e pontos de apoios diferenciados na tradição, aos quais se refere Seffrin.

roteiro do silêncio, o lugar estabelecido é o do recolhimento, no qual o poeta<sup>8</sup> se debate entre estar preso às convenções determinantes de uma vida cotidiana ou partir para outro tempo e outro espaço:

Sendo quem sou, em nada me pareço.  
Desloco-me no mundo, ando a passos  
e tenho gestos e olhos convenientes.  
Sendo quem sou  
não seria melhor ser diferente  
e ter olhos a mais, visíveis, úmidos  
se um pouco de anjo e de doente?  
(...) *Queres o verso ainda? Assim seja.*  
*Mas viverás tua vida nesses breus.* (HILST, 2002,  
p. 136. Grifo da autora)

Os “breus” expostos nesses versos seriam a paga por adentrar no mundo combativo da certeza da finitude contra a vontade do eterno. “Pesa sobre nós / o limite da carne / (...) Dúplices e atentos / lançamos nossos barcos / no caminho dos ventos / e nas coisas efêmeras / nos detemos”. (HILST, 2002, p. 148) É sobre essa contradição, esse duelo entre o absoluto e o efêmero, essa ânsia pela busca de uma beleza eterna apenas relampejante na finitude, que se dá o delineamento da poesia contida nesse livro. A busca de todo poeta que se debruça sobre si mesmo é heroica e cansativa, porque amalgamada por extremos: “cansa-me se assim quem sou agora / planície, monte, treva e transparência”<sup>9</sup> (2002, p. 136). Porém, ao herói cansado é dado o bucólico, o plácido encantamento de um passado etéreo, em que os deslumbramentos de uma pureza e uma beleza inaugural se faziam ilusão, conforto nas horas mais calmas da busca. Era um momento de lhanza em que imperava “a própria, inerte beleza / de saber-se aprisionado / e contentar-se de sonhos / maravilhar-se de achados” (2002, p 156).

<sup>8</sup> Assumiremos aqui a expressão “o poeta” em consonância com o próprio texto de Hilda, que, em todos os poemas, mesmo aqueles em que a voz está no feminino, sempre colocou “o poeta”, no masculino. Deduzimos que, para Hilda Hilst, a palavra “poeta” não permite a flexão de gênero feminino. Nesse caso, poderíamos comparar “poeta” com “anjo”, por exemplo. Salientamos que se trata de uma suposição. Não encontramos estudos sobre essa particularidade da autora.

<sup>9</sup> No *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* de 05/08/1961, há uma entrevista de Hilda Hilst a Bráulio Pedroso. A conversa girava sobre *Ode Fragmentária*, ainda não publicado. A certa altura, Hilda cita os seguintes versos: “Raiz e haste a um só tempo / eis que sou feito assim: / terra e querubim”. Esses versos não permaneceram na versão final de *Ode Fragmentária*, porém também expõem a questão dos extremos, do poeta que liga altos e baixos, que é perpassado pelos contrários.

O crítico e dramaturgo Bráulio Pedroso destacou, na época do lançamento do livro, que em *Ode Fragmentária* se mantinha um ir além em relação aos livros anteriores. Há “uma superação das emoções transitórias. O que inquieta a poeta é a própria condição humana. Vem assim da poesia lírica para a metafísica. A ambição é grande” (PEDROSO, *Jornal O Estado de São Paulo*. 20/10/1961. p.4). Os questionamentos passam a ser sobre a dificuldade de comunicação humana e a complexidade de se buscar o eterno: “Hei de buscar a rosa / - a dos altares - / e sinto graças nos pés / Leveza nos andares” (HILST, 2002, p. 133) e a ancestral certeza da finitude versus a não aceitação da mesma: “morremos sempre / o que nos mata / são as coisas nascendo” (HILST, 2002, p. 134). O arcabouço poético pensado por Hilda Hilst se torna receptáculo da angústia, seja aquela que advém da busca do eterno, tendo por consequência o desespero do que somos e do que possuímos dentro da finitude, seja a angústia gritada por Artaud no seu *Em plena noite ou o bluff surrealista*:

A angústia que faz os loucos.  
 A angústia que faz os suicidas.  
 A angústia que faz os danados.  
 A angústia que a medicina ignora.  
 A angústia que o médico não escuta.  
 A angústia que lesa a vida.  
 A angústia que laqueia o cordão umbilical da vida.  
 (ARTAUD, 1957, p. 26)<sup>10</sup>

A angústia, “na sua forma mental, clínica, fisiológica, lógica ou farmacêutica” (ARTAUD, 1957, p, 26), é uma fazedora de seres marginais, de maldades; uma fazedora da morte, que somente o ópio pode vencer. Artaud coloca a angústia no plano do corpo, da dor física, da impossibilidade de se curar ou aliviar. Num outro plano<sup>11</sup>,

<sup>10</sup> Livro pesquisado na Biblioteca de Hilda Hilst. Este trecho está circulado e sublinhado. Trata-se de uma edição de 1957. ARTAUD, Antonin. *Em plena noite ou o bluff surrealista*. Lisboa: Engrenagem, 1957.

<sup>11</sup> Paul Ricoeur (1968 p. 294) estabelece diversos graus ou planos para a angústia, que em ordem crescente seriam: angústia vital da morte, angústia psíquica da alienação, angústia histórica do contrassenso, angústia existencial da opção e da culpabilidade e angústia metafísica, que se exprime no tema da cólera de Deus. Para Ricoeur, a angústia da opção e da culpabilidade é aquela que Kierkegaard explicitou em seu famoso livro *O conceito de Angústia*: “via com efeito Kierkegaard na angústia de culpabilidade uma mistura de atração e repulsão, uma simpatia antipática, dizia êle, ou uma antipatia simpática, essa ambiguidade, transformada em ambivalência, é precisamente a da vertigem, a da sedução.” (RICOEUR, 1968, p.306)

Kierkegaard considerava a angústia da possibilidade da liberdade como sendo mais profunda (2010, p. 164). Buscar essa liberdade é percorrer o caminho conflituoso do desespero, encarar a fé, essa espécie de Medusa que empedra e liberta o indivíduo. Essa busca não se dá sem uma forte melancolia conceituada pelo mesmo Kierkegaard como

la historia del espíritu. En la vida del hombre llega un momento en que la inmediatez, por decirlo así, ha madurado, en que el espíritu aspira a una forma superior en la que quiere apoderarse de sí mismo como espíritu. El hombre, en cuanto espíritu inmediato, es función de toda la vida terrestre y el espíritu, concentrándose sobre sí mismo quiere salir de esa dispersión y transfigurarse en sí mismo; la personalidad quiere tomar conciencia de sí mismo en su validez eterna. (KIERKEGAARD, 1959, p. 48)

Kierkegaard também diz que a melancolia é um pecado, o pecado de não querer realmente, criticando assim o modo de ver romântico, que se entrega à melancolia sem se preocupar com um modo de vida ético, limitando-se à concepção estética da vida, que é o desespero. Seria preciso ir de um mundo do desespero estético para um mundo ético, para aquele mundo em que o indivíduo experimentaria a tranquilidade e a segurança porque não tem o dever como algo externo, vindo de fora de si, mas sim dele mesmo. O indivíduo deixa de ser estético ou um homem acidental e passa a ser ético, fortemente apegado à noção de dever, de tarefa. (KIERKEGAARD, 1959, p. 137) Obviamente, a transição entre um mundo estético e um mundo ético não é algo simples, ou que dependa apenas das vontades do indivíduo, é preciso se preparar para um longo caminho de provações e provocações, não se deixar molestar pela indiferença e não ceder às contingências. Kierkegaard (1959, p. 139) também afirma que é preciso compreender a tarefa ética, compreender que ela consiste na resistência, na manutenção do infinito e no não se deixar enganar. Esse seria o grande conflito entre a concepção estética e a concepção ética da vida. Para Kierkegaard (1959, p. 157), os estetas não desejam se comprometer com a ética porque isso seria privá-los da beleza, pois para o filósofo a beleza da vida só pode ser vista quando a olhamos eticamente ou quando o indivíduo olha a sua própria vida eticamente:

Y se dijeras que esa belleza es invisible, te



respondería: en un sentido, sí, en otro, no; pues es visible en los rastros de lo histórico, visible cuando se dice: *loquere, ut videamte*. Es verdad que no veo lo final, sino la lucha; sin embargo, también veo el final cada vez que lo quiero, si tengo el coraje de querer; sin coraje, en suma, nada eterno veo, y por lo tanto, nada hermoso. (KIERKEGAARD, 1959, p. 162)

Essa coragem pela busca da “beleza invisível” da ética, esse confronto com um mundo estético fortemente apegado à ideia de beleza se manifesta nas odes fragmentárias: “Se há muito o que inventar por estes lados / o que sei com certeza são meus fados / exigindo verdades e punindo / os líricos enganos da beleza.” (HILST, 2002, p. 133).

No ano subsequente, Hilda Hilst publica pela Editora Massao Ohno *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, um livro cuja forma chamou a atenção. Dentro do projeto do editor Massao Ohno de publicar livros, por assim dizer, artísticos, *Sete Cantos...* traz uma parceria entre Hilda Hilst e o artista plástico Wesley Duke Lee. Para cada um dos cantos, o ilustrador desenhou anjos distanciados das imagens sublimes ou clássicas. Com um bico de pena firme, os anjos revelam-se demoníacos, irônicos, híbridos entre o alto e o baixo, a terra e o céu.

Nesse breve livro, o problema da duplicidade do poeta continua. Na epígrafe de Jorge de Lima, aporta justamente o cerne do pensamento que transcorre por *Sete Cantos...*: “Nunca fui senão uma coisa híbrida / metade céu, metade terra, / com a luz de Mira-Celi dentro das duas órbitas” (HILST, 2002, p. 117)<sup>12</sup>. O poema 20 de *Anunciação e encontro de Mira-Celi* possui o sugestivo título de “Os banidos” e compõe-se todo na hibridização entre um mundo idealizado, das alturas e do terreno. Jorge de Lima (1958, p. 521) também inverte a ordem natural do corpo: “sinto muitas vezes meus pés pisarem em nuvens / e a boca com um saibro de terra escura”. O poeta dá voz a um “aleijão celeste” que deseja não ser salvo pelos “reformadores do mundo”, pois ele entende seus andrajos atuais, seu despojamento, como aquilo que outrora foi “esplendente nudez”. Esse aleijão opta pelo banimento, pelo

---

<sup>12</sup> Interessante notar que num breve prefácio a poeta Dora Ferreira da Silva aponta tal duplicidade por outro aspecto: o alto seria a linguagem poética de Hilda e o baixo viria do traço disforme de Duke Lee e seus anjos assimétricos: “Em face desta experiência poética de um Anjo solar, antecipadamente, vindo do alto, contrapõe-se a sequência dos sete anjos ícubos de Wesley Duke-Lee.” (SILVA, 1962, s/p) O prefácio de Dora Ferreira da Silva e as ilustrações de Wesley Duke-Lee só foram publicados na primeira edição de *Sete cantos do poeta para o Anjo*, em 1962.

exílio voluntário longe de um presente reformado, massificado pela negação completa do passado. Em Hilda Hilst, já no primeiro canto, o aviso da duplicidade: “desde sempre caminho entre dois mundos” (HILST, 2002, p. 119), iniciando assim o diálogo com o anjo obscuro e luminoso que se acomoda nas paragens do poema. O poeta assume seu posto, toma consciência de si e dos limites entre a vida concreta, palpável, e um possível outro lado, de matiz platônico, intangível, póstumo e secreto: “e entendia / que era preciso falar de uma ciência / uma estranha alquimia: / o homem é só. Mas constelar na essência / seu sangue em ouro se transmuta. / Na pedra ressuscita. / No mercúrio se eleva. / E sua verdade é póstuma e secreta.” (HILST, 2002, p. 122) Eis o duelo como o *caput mortuum* dos alquimistas; o homem pode querer se transmutar, ressuscitar, elevar, suas verdades mais puras podem ser jogadas para o mundo póstumo e secreto, no entanto ele tem que vivenciar o corpo, a velhice, a borra restante que o aprisiona: “ah, vaidade e penumbra no meu canto!”; reconhece o poeta agônico entre a solidão da vida banal e a Poesia, intangência esplêndida, única possibilidade de se dizer a punição da mortalidade: “e se o homem na carne foi punido / o verbo diz melhor do sofrimento.” (p. 123). No canto final, o sétimo, o poeta confronta o anjo: “na treva de mim mesma delirava / e as pálpebras em brasa / não sabiam da tua claridade / porque minha alma toda se perdia / e uma vida terrena começava / seu círculo de cinza / sua casa.” (p. 125). Preso à vida sem transcendência, o olhar se encaminha ao inefável e se projeta nele paradoxalmente pela palavra, assumindo-se como um reflexo contrário, uma treva que perdurará enquanto houver a busca: “alta noite / o que foi treva em mim / em ti resplandecia.” Nesse período, a poesia de Hilda Hilst estava imbuída de um contínuo questionamento não apenas formal mas também sobre seu sentido, sua validade num mundo em que o poema não poderia fazer mais sentido, como queria Adorno:

Torna-se cada vez mais difícil às obras de arte constituírem-se como coerência de sentido. Respondem a isso, finalmente, com a recusa da ideia de tal coerência. Quanto mais a emancipação do sujeito demole todas as representações de uma ordem pré-dada e doadora de sentido, tanto mais problemático se torna o conceito do sentido como refúgio da teologia declinante. (ADORNO, 1970, p. 775)

Qual seria então a tarefa do poeta? Como assumi-la estética e eticamente diante de um mundo e de um corpo esfacelados? Como despojar-se da beleza estética até então cantada para adentrar num mundo em que o dever ético era um imperativo? Kierkegaard (1959, p. 229) afirma ainda que a morte não é o mais difícil para o homem, mas sim a vida. Chegará um momento em que todo homem terá que começar a viver e será muito perigoso se ele tiver se dispersado de tal modo que não consiga mais se recuperar. É preciso tomar a decisão, assumir os riscos de que toda luta é um purgatório, um complexo de forças que se interpenetram e se distendem fazendo com que a luta pela tentativa de não dispersão seja árdua. Nos anos posteriores à publicação desses livros, Hilda Hilst tomou uma decisão que a marcaria para o resto da vida tanto em sua literatura quanto na construção de seu nome de escritora. Ela tomou a decisão de se recolher num sítio, no interior de Campinas (SP), onde construiu uma casa batizada de “Casa do Sol”, e no ano de 1966, mais precisamente 24 de junho de 1966 (HILST, 1985, p. 14), passou a escrever a maior parte de sua obra nesse lugar<sup>13</sup>. Trata-se de uma casa com amplas varandas, cercada por árvores, arbustos, pastos, afastada de qualquer barulho que não fosse os chiados costumeiros da natureza. Uma casa solar, um espaço de afastamento, de recolhimento, para que o poeta não sofresse tanto com as vicissitudes da vida urbana. A herança familiar lhe permitiu a mudança, nascendo assim um dos principais eventos em torno do seu “nome”: a escritora reclusa, distanciada das futilidades da vida e entregue somente à literatura como se fosse uma religiosa profana em seu claustro docemente apelidado de “torre de capim”, numa alusão à conhecida torre de marfim, dos simbolistas. Foi na Casa do Sol, onde residiu até sua morte em fevereiro de 2004, que ela escreveu a maior parte de sua obra literária<sup>14</sup>.

Durante esse período de mudança, entra no processo criativo de Hilda Hilst outro nome: Nikos Kazantzakis, escritor, filósofo e místico, nascido na Grécia, no ano de 1889. Em consonância com Kierkegaard, Kazantzakis enfrentou um conflito contínuo com a dimensão racional e espiritual da existência humana. Aprofundou-se nos

---

<sup>13</sup> Durante algum tempo, Hilda Hilst manteve uma casa de praia de Massaguaçu, em Caraguatatuba, no litoral paulista. Batizada de “Casa da Lua”, também foi local de alguns de seus escritos. (HILST, 2008, p. 543)

<sup>14</sup> Os herdeiros de Hilda Hilst tornaram a Casa do Sol um instituto: Instituto Hilda Hilst, que se propõe a preservar e divulgar a sua obra. A “Casa do Sol” passou a receber pesquisadores e artistas, além de se tornar um centro cultural com apresentações de teatro e exposições. Também preserva os objetos, a decoração, o cotidiano criativo de Hilda Hilst bem como a sua biblioteca. Mais informações podem ser encontradas em <http://www.hildahilst.com.br/site/index.html>

estudos de filosofia e passou boa parte da vida em busca da compreensão da existência humana no mundo. Imergiu nos textos e nas ideias de Bergson, Nietzsche, Buddha e Lênin. Foi atraído também pelo misticismo, sobretudo o hesicismo, movimento ascético da igreja ortodoxa grega e das igrejas católicas orientais, que propunha uma perfeita quietude da mente e do corpo, para que se conseguisse chegar a ter uma visão da luz de Deus (LOCAINO, 2010, p. 29). Buscando a transcendência, Kazantzakis fez jornadas ao Monte Sinai e à Jerusalém. Teve a vida dividida entre a compreensão da racionalidade e a busca por uma compreensão que a ultrapassasse. Para ele, a vida sempre foi maior do que a racionalidade (GILL, 1996, p. 176).

Carlos Maria Araújo, poeta português, amigo de Hilda, presenteou-lhe com a versão francesa de *Testamento para el Greco*, de Kazantzakis. O livro foi escrito entre 1954 e 1956, mas só foi publicado após a morte de Kazantzakis, em 1961. Trata-se de uma mistura de fato e ficção, ou uma biografia espiritual que relata a infância, a juventude, as viagens e as experiências místicas do grego. Apesar do título, o texto não é tanto um testamento, mas um relatório, uma prestação de contas que Kazantzakis faz ao pintor Domênico Theotocópoulos, *El Greco*. Entremeadas no relato, há muitas considerações sobre a atitude, as dúvidas, a dor de um escritor, além de uma aura mística e, de alguma forma, romântica, que tenta compreender o humano e suas relações com o sagrado, com Deus:

Escrever poderia ter sido um jogo em outros tempos de equilíbrio. Hoje é um grave dever. [...] Quanto mais escrevia, mais eu sentia que ao escrever eu lutava, não pela beleza, mas pela redenção. [...] Queria ser liberto de minha própria escuridão interior e de transformá-la em luz, queria ser liberto dos terríveis ancestrais que rugiam em mim e transformá-los em seres humanos. (KAZANTZAKIS, 1975, p. 314)<sup>15</sup>

Na concepção de Kazantzakis (1975, p. 324), o homem é um exilado, um ser que tenta imitar Deus, pois esse “é o nosso único meio de ultrapassar as fronteiras humanas”. Um dos motivos da saída do circuito cultural burguês e paulistano que Hilda frequentava, atribuído pela própria autora, foi a sua leitura desse livro. Convencida por essa

---

<sup>15</sup> As citações de *Testamento para El Greco* foram retiradas da edição brasileira feita pela Editora Artenova, em 1975. Trata-se de uma tradução de Clarice Lispector da versão inglesa do livro.

experiência, por essa “responsabilidade”, e aqui se pode pensar também no dever ético colocado por Kierkegaard, Hilda decidiu se afastar da cidade grande para construir a sua “Casa do Sol”.

Algumas questões podem ser retiradas desse acontecimento: é possível considerá-lo como algo determinante para a escrita de Hilda Hilst? Algo que a levou a um aprofundamento das questões levantadas nos escritos anteriores? Algo que jogou essa escrita para aquele terreno da reviravolta radical prenunciada por Blanchot? Algo que exigiu dela mais do que lirismo poético ou apego às ideias clássicas, algum sangue, algum estômago, algum enfrentamento do nojo, do nojo do existir e de toda a transgressão “metalescente de percursos”<sup>16</sup>, para finalmente criar o “receptáculo para o inexplicável” de que fala Blanchot? Que consequências teve para a escrita de Hilda esse “chamamento” rigoroso de Kazantzakis?

Blanchot (1994, p. 64) fala dos perigos da exigência de escrever – poderíamos pensar também no “grave dever” anunciado pelo escritor grego. Para ele, não há nada de amistoso ou sagrado na multiplicidade na qual se dissemina essa exigência: os acontecimentos são inúteis, os dias não estão santificados, os homens não são nem divinos nem humanos. Os portadores da exigência se transportam com ela e nela

---

<sup>16</sup> Termo retirado do poema escrito na contracapa do livro *Amavisse*, publicado em 1990:

O escritor e seus múltiplos vêm vos dizer adeus.  
 Tentou na palavra o extremo-tudo  
 E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância  
 Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.  
 A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito  
 Tempo-Nada na página.  
 Depois, transgressor metalescente de percursos  
 Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.  
 Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.  
 A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.  
 O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch".  
 E hoje, repetindo Bataille:  
 "Sinto-me livre para fracassar".

Esse poema que, de certa forma, resume o seu percurso pela escrita, foi publicado apenas na primeira edição de *Amavisse*. Em 1992, a Editora Pontes publicou o volume *Do Desejo*, que reunia, além de *Amavisse*, os livros *Alcoólicas* (1990) e *Sobre a tua grande face* (1986), ambos publicados originariamente pela Massao Ohno. *Do Desejo* trazia também os poemas inéditos “Do desejo” e “Da noite”. Esse volume foi reeditado pela Editora Globo em 2009. O poema citado não aparece em nenhuma das edições de *Do Desejo*. Sobre esse poema escrevi o artigo “O Fracasso na escrita de Hilda Hilst”, publicado na Revista Landa ([www.revistalanda.ufsc.br](http://www.revistalanda.ufsc.br)) Vol 1. N 1, 2012.

desaparecem. Blanchot (1994, p. 64) vai além: “La exigencia de escribir corre el riesgo de sumergirse en una problemática mal definida que la eterna metafísica recupera sin esfuerzo alguno introduciéndola en la esperanza de sus libros.” O que um escritor pode fazer com esse movimento que não se reconhece em nada, mas também não se põe em dúvida? A resposta, talvez, seja manter esgotada a exigência de escrever sempre de antemão como uma repetição não viva, esquecendo, lutando contra o fato de que não há tempo para escrever, pois escrever sempre é reescrever.

O próximo livro de Hilda seria lançado, pela Editora Sal, em 1967, com o nome *Poesia (1959/1967)*<sup>17</sup>. O livro reunia *Roteiro do*

---

<sup>17</sup> Alguns dos poemas escritos nesse período foram transformados em diálogos na dramaturgia escrita nos três anos posteriores. Originalmente, os poemas foram publicados em *Poesia (1959 / 1967)*, pela Editora Sal, em 1967. Em 1980, Nelly Novaes Coelho, à frente da Editora Quíron, publica-os novamente no volume *Poesia (1959/1979)*. Com a reedição das obras de Hilda Hilst pela Editora Globo, sob a organização de Alcir Pécora, a sua produção poética dos anos de 1960 foi reunida no volume denominado *Exercícios*, livro que está sendo citado nessa tese.

O crítico Nogueira Moutinho publicou no Jornal Folha de São Paulo, em 7 de Janeiro de 1968, uma crítica a respeito do livro *Poesia (1959/1967)* em que coloca a poesia de Hilda Hilst numa posição quase conservadora e pouco ousada: “Seus meridianos líricos cortam essa “carte du tendre” ideal onde o amor humano e o amor transcendente declinam a mesma gama de louvores. Hilda Hilst nutre a sua prolação em dois dos mais puros veios de nossa poesia: Jorge de Lima e Cecília Meireles. Dizer de um poeta que seus alimentos espirituais encontram-se nesses celeiros é significar o que nenhum elogio menos comprometido mas mais altissonante poderia significar. O caso Hilda Hilst em nossa poesia se situa nessa mirada: não é uma voz original de primeira fila como Cecília Meireles, mas é uma voz que revela a qualidade de seu timbre quando posta em contraste com o timbre de Cecília Meireles. Poesia que se revela boa em face de uma boa poesia. Não é uma iniciadora, uma criadora original, mas a sua discreta penumbra vocabular, a diluída disposição que comunica aos vocábulos, os seus meios-tons esbatidos e os seus ritmos flexíveis e docéis esboçam uma melodia cujo fraseado seria mesmo mais nítido e preciso se a poetisa impusesse uma disciplina constrangedora à sua fluida espontaneidade” (MOUTINHO, 1968, *Folha de São Paulo*. Ilustrada, p. 2). Marilda Pedroso e Bráulio Pedroso escreveram à Hilda Hilst falando dessa crítica negativa. Marilda tenta entender o posicionamento de Coutinho, que estaria afetado por uma necessidade estética mais contundente, mais escatológica, algo que os poemas líricos de Hilda Hilst não se propunham a ser: “Estou escrevendo atualmente um ensaio (pretensão) que chamei de “Escatologia aplicada”. Me parece belo, pois através do cocô, pretendo chegar ao belo. Pelo menos é uma atitude de otimismo nessa época de absurdos. Digo também que há uma outra estética fora das medidas da estética formal. Uma nova escala de valores do belo (uma gozação louca). Por isso é que você não deve ficar nem um pouco deprimida com o artigo do Moutinho sobre a tua poesia. Pois ele deve estar muito confundido com essa nova estética. A estética coprológica do nosso tempo presente”. (MARILDA PEDROSO, 1968. HH. II. VII. 1.00031). Na mesma carta, Bráulio Pedroso escreve ironizando o comportamento de Nogueira Moutinho: “Este Nogueira Moutinho é um almofadinha. Vi-o uma vez na casa do Cláudio. Cada vez mais desconfio das pessoas pelo modo que se vestem. Dos que se fantasiam de artistas ou dos (caso do tipo) que

*silêncio, Trovas de muito amor para um amado senhor, Ode fragmentária e Sete cantos do poeta para o anjo.* O livro reunia também os inéditos: *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria Araújo* e *Exercícios para uma ideia*, ambos escritos em 1967, e *Trajatória poética do ser* escrito entre 1963 e 1966. É em *Trajatória poética do ser* que se postula, de forma direta, as questões que permearam a poética de Hilda Hilst durante esse período de transição. Não gratuitamente, o livro é dedicado “à memória de Kazantzakis que me fortaleceu em amor”.

Num dos primeiros estudos críticos sobre os poemas de *Trajatória poética do ser*, Nelly Novaes Coelho (1980, p. 279) estabelece esse conjunto de poemas como “verdadeiro inventário dos caminhos e descaminhos percorridos (e a percorrer) pela poeta, esse volume se tornou um marco no conjunto da produção poética de Hilda Hilst.” *Trajatória...* está dividido em quatro partes: “Passeio”, “Memória”, “Odes Maiores ao Pai” e “Iniciação do Poeta”. Logo após a dedicatória a Kazantzakis, Hilda abre esse conjunto de poemas com uma espécie de epitáfio: “em ti, terra, descansei a boca, a mesma que aos outros deu de si o sopro da palavra e o seu poder de amar e destruir” (HILST, 2002, p. 41). A boca, por assim dizer, enterrada no telúrico, pronuncia outras palavras, tange outro nível, abrindo o lirismo característico de Hilda para um sentimento mais agudo e religioso do mundo, e ao mesmo tempo torna a exigência, ou o grave dever, a tônica de sua escrita. A escrita de Hilda passa a se debater no perigo, com o perigo, apontado por Blanchot. É como se sua escrita ficasse seduzida pelo grave dever, a idealização do escritor como um redentor do mundo, mas também visse e ouvisse os olhares e os chamamentos dessa disparatada pluralidade, algo repleto de solidão e desimportância, nem amigável nem sagrada, quase sempre repleta de vaidades, que é a exigência de escrever: “E ainda revestida de vaidades, te sei. / Eu mesma, sendo argila escolhida / revesti de sombra a minha verdade” (HILST, 2002, p. 45). A luta se dá nesse percurso no qual o poeta, ao mesmo tempo em que explora a experiência vital, quer adentrar no indizível, naquela reverberação de

---

seguem as conveniências da sociedade. Os primeiros, apesar de pretenderem azarar o gênio pelas florzinhas das camisas, ao menos têm um mínimo de coragem para ousar. Os outros, os empoados, os arranjadinhos, seguem na roupa e no pensamento os mandamentos do comportado. Acha que um crítico desse tipo fala de um artista não classificado ainda? O inédito o deixa encagaçado. É duro falar de você. É muito fácil falar do Eliot, do Joyce, do Pound. Fácil agora, evidentemente. Mas antes? Os almofadinhas saíram de seu bom comportamento para arriscar? Não li a crítica, mas creio que o elogio está no tom “panos quentes”. Merda a todos. Ou vencemos nós, nos impondo, ou caímos na paranoia. De qualquer jeito, já é ser alguma coisa ter a coragem da paranoia. Saudades, Bráulio.” (PEDROSO, B. 1968. HH. II. VII. 1.00031)

esperança que estabelece o vínculo entre o homem técnico, racional, e o imponderável, o mistério da criação. Kazantzakis (1975, p.335) relata suas tentativas de trazer à escrita a totalidade do mundo e expõe o momento de sua criação:

O criador luta com uma substância dura, invisível, uma substância bem superior a ele. Até mesmo o maior vencedor emerge vencido, porque nosso mais profundo segredo, o único que merece expressão, sempre permanece inexprimido. Este segredo nunca se submete aos contornos materiais da arte. Sufocamos no interior de cada palavra. Ao vermos uma árvore florescente, um herói, uma mulher, a estrela vespertina, gritamos Ah! Nada mais é capaz de acomodar a nossa alegria. E quando, analisando esse Ah! desejamos transformá-lo em pensamento e arte para entregá-lo à humanidade e salvá-lo de nossa própria dissolução, como se diminui em palavras encapadas, mascaradas, cheias de ar e fantasia! (KAZANTZAKIS, 1975, p. 335)

No entanto, apesar dessa frustração, para Kazantzakis, não há outra forma de divulgar “esse Ah!”, que é “o único pedaço de imortalidade em nós”. A única salvação ainda é a palavra: “sob minha autoridade nada tinha a não ser vinte e seis soldados de chumbo, as vinte e seis letras do alfabeto”, então o caminho era proclamar a mobilização total, convocar o exército e partir para a luta.

Eis a luta à qual Hilda Hilst não se exime. Na trajetória poética do ser, ela já demonstra a partida para outro estágio, outro tipo de enfrentamento com a pungência do efêmero, com a sedução sem sedução da escrita: “Ah, diante do efêmero / hei de cantar mais alto, sem o freio / de uns cantares longínquos, assustados” (HILST, 2002, p. 49) Essa vontade de cantar mais alto, desenfreado, fez com que a escrita hilstiana se despedisse da adolescência, ou do pudor, – “era além do pudor o peito em chama” (HILST, 2002, p. 85) – e passasse para um outro nível de verticalização, de aprofundamento temático e de linguagem. Sobre o efêmero, retornemos a Kazantzakis, que sintetiza a visão do artista helênico no relato a “peregrinação através da Grécia” de *Testamento para El Greco*:

O grande artista olha por debaixo do fluxo da



realidade diária e vê símbolos eternos. Imutáveis. Por trás das atividades dos viventes, espasmódicas e frequentemente inconsistentes, ele claramente distingue as grandes correntes que carregam a alma humana. Toma os eventos efêmeros e os recoloca na atmosfera eterna. (KAZANTZAKIS, 1975, p. 121)

“Vereis um outro tempo estranho ao vosso / tempo presente mas sempre um tempo só / onipresente”, preconiza Hilda Hilst em seu “Passeio” envolto na contemplação, na visão dos “símbolos eternos” em que se olha não somente abaixo do fluxo da realidade mas a própria realidade e as coisas que a compõe. Olhar que instaura o *religare*, o percurso rompido entre o homem e o divino ou o divino uno e, paradoxalmente, múltiplo que se instaura dentro do próprio homem. Trata-se de um conflito pela sobrevivência. Deus é dependente do humano: “O que esperais de um Deus? Ele espera dos homens que O mantenham vivo” (HILST, 2002, p. 54) e de um homem, transmutado em poeta, que não tem escolha senão cantar esse além ou, como diria Kazantzakis, colocar o efêmero na esfera do divino: “Cantando-te sou teu corpo e tua nudez (...) / obrigando-me a ver o que tu vês” (HILST, 2002, p. 54). O poeta transfigura-se na busca pelo divino, sua poesia insere-se num mundo aparentemente bucólico, da memória, e cada vez mais sabe de sua tarefa, resumida por Nelly Novaes Coelho (1980, p. 298) como o recebimento de “um tempo efêmero / imperfeito / irreduzível e testemunhar, pela palavra poética, sua eternidade oculta”. Algo que reflete o posicionamento de Kazantzakis em sua obra testamentária, e que exigiu de Hilda Hilst outro tipo de contato com a poesia, outro nível de aprofundamento ou de desnudamento frente à escrita.

A iniciação do poeta se dá pelo assumir-se perecível diante da Poesia: “O ouro do mais fundo está em ti. / Em mim, as coisas breves tomam corpo / e uma saga de bronze no meu ombro / a cada dia se transforma em chaga.” (HILST, 2002, p. 101). Não fugir da chaga, não fugir da responsabilidade, enfrentar não de forma passiva, mas lapidando com a própria finitude o dever, o exílio, a busca. Exigir, imperativo, que o corpo, o frágil corpo, seja ungido: “Unge-me a boca, a língua / para dizer a palavra esquecida e atingir o ser” (2002, p. 103), para que ele possa ser entregue à tarefa de cantar: “Sem heroísmo nem queixa, ofereço-vos / minha mão aberta. Agora vos pertence. / Queimada de uma luz tão viva / como se ardesse viva sob o sol.” (2002,

p. 106). Pode-se remeter aqui a uma imagem de Clarice Lispector, em *Paixão segundo GH*, quando a protagonista está prestes a comer a barata e pensa naquele antecipado pecado assassino de si mesma (LISPECTOR, 1995, p. 167). Descer ou subir a essas instâncias informes, ausentes de sentido, seria um dos enfrentamentos que Hilda Hilst encararia nesse momento de sua vida. Iniciava-se assim não um suicídio, mas um “assassinato de si mesma”. O que se pode aferir desse acontecimento é que o “retirar-se”, o “assassinato de si mesma”, foi constituído em duas frentes principais: a primeira pode ser vista como uma espécie de resposta lutuosa aos caminhos que a modernidade tomou após a segunda guerra mundial: “[...] Esse é um tempo de cegueira. Os homens não se veem. / Sob as vestes um suor terrível toma corpo e na morte nosso corpo de medo / é que floresce. / Mortos nos vemos. Mortos amamos. [...] Meu pai: este é um tempo de treva.” (HILST, 2002, p. 91). A segunda é uma tentativa de suplantar o luto com o canto poético: “De luto esta manhã e as outras / as mais claras que hão de vir, aquelas / onde vereis o vosso cão deitado e aquecido / de terra. De luto essa manhã / por vós, por vossos filhos e não pelo meu canto / nem por mim, que apesar de vós ainda canto.” (HILST, 2002, p. 107). Um dos componentes mais assertivos desse período talvez fosse a esperança utópica de transformar o mundo. Não se trata aqui da esperança cristã na salvação, mas da esperança transformadora, aquela que, segundo Ernst Bloch, sustenta o homem, a esperança que é preciso aprender:

Se trata de aprender la esperanza. Su labor no cesa, está enamorada en el triunfo, no en el fracaso. La esperanza, situada sobre el miedo, no es pasiva como este, ni, menos aún, está encerrada en un anonadamiento. El afecto de la esperanza sale de sí, da amplitud a los hombres en lugar de angostarlos, nunca puede saber bastante de lo que les da intención hacia el interior y de lo que puede aliarse con ellos hacia el exterior. El trabajo de este afecto exige hombres que se entreguen activamente al proceso del devenir al que ellos mismos pertenecen. (BLOCH, 1979, p. 2)

Também havia na poesia de Hilda Hilst, em certo sentido, um anseio romântico de conseguir manter o lugar da poesia intacto, alvo, iluminado pelo mistério, pela ascese, enquanto o corpo físico encarava o mundo material com suas vicissitudes políticas, sociais, econômicas, bem como as amenidades, as futilidades da vida:

E a brasa da tua língua  
há de marcar em fogo o mais vivo da pedra.  
Uma palavra nova há de nascer, mas clara  
palavra aérea, em ti se elaborando asa.  
Em tudo nesta morte és inocente  
mas minha boca feriu-se de uns cantares  
e agora silenciosa, goiva de si mesma  
não sabe mais dizer sem se ferir e breve  
há de fechar-se  
porque tem sido em tudo amenidade  
e não é este o tempo de florir. (HILST, 2002, p.  
108)

Quanto de romântico, ou de tardo romântico, há em todo esse processo de iniciação, de formação, de idealização do poeta hilstiano? No que tange ao romantismo, podemos observar que, de acordo com Otto Maria Carpeaux (2005, p. 157), como conceito histórico, “é um dos melhores definidos na história da literatura”, mas o romantismo também se apresenta “como um dos conceitos mais vagos, mais indefinidos, em toda a história da literatura”. De maneira geral, os estudiosos compartilham a ideia de que, para o romantismo, a arte vale menos que o artista. Anatol Rosenfeld (2005, p. 276) afirma que, para o romantismo, “o peso não está mais no produto; o que lhe importa é o artista e a sua auto-expressão. A objetividade da obra como valor por si deixa de ser um elemento vital do fazer artístico.” A criação passaria a ser então um caminho, uma ferramenta, para que o criador pudesse comunicar o que passa em seu interior. Blanchot (2010, p. 110) também aborda essa questão do poeta ser superior à obra no ensaio “O Athenaeum”: “o ‘eu’ do poeta, eis então aquilo que por fim unicamente importará, não mais a obra poética, mas a atividade, sempre superior à obra real, e apenas criadora quando se sabe capaz de evocar a obra no jogo soberano da ironia”. Só a partir disso, a poesia será retomada, inclusive, pela biografia, diz Blanchot. O desejo de viver poeticamente, de tudo ser posto romanticamente, enfrentando, claro, a impossibilidade de se viver de tal forma, em que o mundo do escritor se desconecta, fecha-se sobre si mesmo, prenuncia, na leitura que Blanchot faz de Novalis, as contradições do romantismo. A solução encontrada por Novalis é a forma descontínua: “a única que convém à ironia romântica, já que só ela pode fazer coincidir o discurso e o silêncio” (BLANCHOT, 2010, p. 111). Rosenfeld (2005 p. 274) também pensa que a “criança irônica” de Novalis é a segunda inocência tão sonhada pelos românticos.

Não mais aquela inocência primeira, a do Jardim do Éden, mas a inocência sábia, que englobasse todo “o caminho percorrido através da cultura”. Blanchot (2010, p. 103) também aponta para o que ele considera o duplo fracasso do romantismo: o autor não consegue desaparecer de verdade completamente e as obras “pelas quais não se pode impedir de querer realizar-se permanecem, e como que intencionalmente inconclusas”. Porém, uma das tarefas do romantismo foi introduzir um modo de realização totalmente novo e também uma verdadeira conversão da escrita, ou seja:

o poder, para a obra, de ser e não mais de representar, de ser tudo, mas sem conteúdo ou com conteúdos, quase indiferentes e, assim, de afirmar a um só tempo o absoluto e o fragmentário, a totalidade, mas numa forma que, sendo todas as formas, isto é, não sendo no limite, nenhuma, não realiza o todo, mas o significa suspendendo-o, ou até mesmo quebrando-o. (BLANCHOT, 2010, p. 104)

O aspecto romântico antevisto na tomada de decisão de Hilda Hilst em se “afastar” foi observado por Anatol Rosenfeld no prefácio de *Fluxo-Floema*, o primeiro livro de narrativas de Hilda, lançado em 1970 pela Editora Perspectiva<sup>18</sup>. Rosenfeld afirma que tal experiência é “decisiva, não só de ordem literária e sim “existencial” (se é possível separar o que é inseparável para quem, como para Hilda Hilst, a criação literária é uma atividade absolutamente vital).” Havia nessa atitude “a busca esotérica e por vezes excêntrica de verdade última, de unidade cósmica, ao lado da exaltação romântica da vitalidade e do vigor primevos”. O fato é que esse afastamento, essa busca esotérica, essa exaltação romântica se deu num contexto em que a modernidade já tinha um longo percurso. Para alguns, ela até já havia se esvaecido, se encaminhado para algo ainda indefinido que, por falta de título melhor, chamam de pós-modernidade.

A modernidade foi um empreendimento longo, marcado por inúmeras facetas, mutações, características, discursos, tanto que não há possibilidade de se concentrar tal amplitude em um conceito, ou uma

<sup>18</sup> O prefácio intitulado “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga” não está presente na reedição de *Fluxo-Floema* da Editora Globo. Já na edição feita pela Editora Quiron, em 1977, organizada por Nelly Novaes Coelho, denominada *Ficções*, parte do prefácio consta como orelha. *Ficções* reuniu os livros *Fluxo-Floema*, (1970), *Qadós* (1973) e os contos inéditos *Pequenos discursos. E um grande*.

teoria, mas sim em “relatos de *modernidade*, relatos que não estão livres de todos os percalços característicos da narrativização.” (ANTELO, 2006, p. 82) Além disso, houve no século XX as grandes guerras mundiais que, de certa forma, aferraram nas entranhas desse movimento duas forças, duas possibilidades de olhar: a primeira é de encarar o mundo como um desafio, destruir o pai fundador para se colocar no lugar dele. Havia esperança no processo de destruição, a guerra era vista como algo benéfico, acreditava-se na energia vital da violência e que a destruição era um ato de criação, surgiria dela uma nova fundação, uma nova experiência da consciência, mais ousada, mais Nova, até mesmo utópica. Existia, dentro dessa visão, a possibilidade de se inaugurar um tempo inédito. Por outro lado, havia os lamentosos, aqueles que cuspiam melancolias na busca constante do objeto perdido. A esperança norteadora da violência perdia seu espaço para uma sensação de vazio, de fragilidade. Essa sensação, apesar de já estar presente no percurso da modernidade, ganhou força após a Segunda Guerra. A visão de um mundo devastado excedeu em muito os ideais modernistas. O que se via era uma desconfiança completa em relação à modernidade. De acordo com Bradbury (1989, p. 33), “o que antes parecia experimentação estratosférica e chocante agora surgia como um meio necessário de apreender o espírito febril e acelerado do mundo pós-guerra”. Diante dessas duas perspectivas, como um escritor pode se comportar? Que caminho escolher? Pode-se pensar numa terceira via, no *pas au delà* de Blanchot, num tempo fora do tempo, em que o acontecimento é que determina a visão, tudo se torna contemporâneo, ou uma experiência de não tempo, de não existência. Não há pai fundador, não há objeto perdido a ser encontrado, o que se tem são restos, pedaços de não-sentido. Produz-se uma escrita inoperante, que postula começos e não fundações, que transita por uma ética da diferença, não busca restaurar verdades, mas apenas ser uma energia, por assim dizer, neutra.

Depois de estabelecer um roteiro de silêncio, de cantar em trovas e odes fragmentárias, de traçar nos poemas uma trajetória poética do ser, de abrigar-se na “Casa do Sol” para encarar e escancarar a escrita como atividade primordial, fundamental para a sua vida, para onde se encaminhou a lutuosa escrita hilstiana, ainda fortemente seduzida pela ideia kazantzakiana de grave dever, de redenção?

Talvez seja preciso retornar a um dos últimos poemas de *Roteiro do Silêncio*, escrito quase dez anos antes, para antevermos uma possibilidade de resposta a essa questão:

As asas não se concretizam.

Terríveis e pequenas circunstâncias  
transformam claridades, asas, grito,  
em labirinto de exígua ressonância.

Os solilóquios do amor não se eternizam.

E no entanto, refaço minhas asas  
cada dia. E no entanto, invento amor  
como as crianças inventam alegria. (HILST, 2002,  
p. 247)

Era a segunda metade da década de 1960. Eram anos de chumbo na sociedade brasileira. As terríveis, e não tão inocentes, circunstâncias transformaram a frágil democracia do país num curral para a ditadura. Pode-se dizer que, entre 1959 e 1967, Hilda Hilst esteve em trânsito: construiu seu recanto, alargou sua experiência de poeta, fez escolhas e abandonos. Nos últimos versos de “Iniciação do poeta”, Hilda afirma: “estou no centro escuro de todas as coisas / mas a visão é larga / como um grito que se abrisse e abrangesse o mar.” Dessa forma, tanto o refazer as asas e o inventar o amor a cada dia, preconizados nos inícios da retirada, quanto o se perceber no centro escuro das coisas e ter uma visão ampla, larga, depois de ter atravessado alguns anos por essa experiência, parecem ser um prenúncio, ou melhor, uma clareira aberta para mais uma reviravolta na trajetória de Hilda: ela encontrou na dramaturgia uma possibilidade para dar conta das questões poéticas que tinha trazido em seus livros anteriores e para abarcar também o desejo de uma comunicação mais efetiva com o público. Apesar de sua ida para a Casa do Sol, de seu afastamento voluntário da urbanidade, de sua busca por um recolhimento que lhe permitisse um contato mais direto, exclusivo, preciso com o fazer literário, Hilda não abandonou o seu tempo, ou melhor, o tempo material, histórico, político, de exceção, que se estabelecia no Brasil, não permitiu que Hilda o abandonasse, o trocasse pelo tempo mais metafísico, eterno compêndio de abstrações, aquele tempo que é um “caminho de dentro”, um “grande espaço-tempo” (HILST, 2002, p. 75). Ela estava embarcada na galera de seu tempo, como diria Camus (1957).

Pode-se pensar que o recolhimento foi uma atitude política estranha num tempo em que os artistas eram chamados à manifestação e que a saída de cena foi a estratégia encontrada para satisfazer as ideias poéticas, filosóficas e místicas que tomavam conta das reflexões da escritora. Porém, a Casa do Sol não era um claustro onde a história não

penetrava. A Casa do Sol era mais uma antena, um local isolado, mas que se alimentava também do que acontecia no mundo. Assim, vivendo e vendo o seu tempo histórico, Hilda Hilst resolveu se comunicar com ele de outra maneira, resolveu estabelecer uma forma de abertura, de cisão, de espaço, em que pudesse falar de forma “urgente e terrível”, conforme o seu próprio dizer. Foi preciso também falar dos acontecimentos mais prementes que se estabeleciam no cenário nacional, e o teatro, tido por Hilda como uma “arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra”, apresentava-se como a forma de expressão viável, possível, pois o teatro é uma arte de aproximação, de contato direto com o público e, sobretudo, de transformação, de alteração da ordem estabelecida. Ao ser questionada sobre porque decidiu escrever dramaturgia, Hilda explicou:

Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só a poesia já não me bastava. A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas além das edições serem pequenas, vendem pouco. Então, procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem. Considero o Teatro uma arte de elite, mas não no sentido nobre 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. (HILST, 1970, p 10)

Um dos objetivos desta tese é pensar sobre essa produção, profundamente 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 não apenas aquele internalizado na subjetividade poética, mas também na percepção de que a ordem política, social, econômica, precisava ser alterada, precisa ser preenchida pelos gritos de liberdade e poesia.





## Capítulo 2 – A chegada ao texto dramático

Hilda Hilst era poeta. “Inteira poeta”, como diz em um de seus versos. Conforme colocamos no capítulo anterior, até o momento em que escreveu suas peças, o poema foi o seu território literário. Era no poema que se abarcavam as suas questões artísticas e existenciais. Ela foi uma poeta que transitou pelo território do texto dramático sem abandonar o poema, por isso seu teatro é também um teatro profundamente calcado no texto, no valor literário do texto. Em certo sentido, a obra dramatúrgica de Hilda Hilst participa da lógica logocêntrica, que estabelecia o texto como ponto fulcral do teatro. Obviamente, o que estamos analisando aqui são os textos dramáticos de Hilda Hilst; parte de um processo complexo e bem mais amplo que é a obra teatral vista não apenas como texto, mas também encenação.

Patrice Pavis (2008, p. 22) estabelece uma distinção bastante esclarecedora entre texto dramático, representação e encenação. O texto dramático seria o texto escrito, como é lido ou como é pronunciado no decorrer da representação. É um “texto que preexiste à encenação como traço escrito e que não é – como às vezes acontece – escrito ou reescrito após os ensaios, improvisações ou representações.” Foi o texto dramático que gerou o que Pavis chama de “lógica logocêntrica”, pois o espectador tem na memória que a encenação está ligada a um texto que existe previamente e que ela deve obediência quase absoluta a esse mesmo texto.

A representação seria tudo aquilo que é visível e audível quando colocado no palco, mas é algo que ainda não “foi recebido e descrito como um sistema de sentido, como um sistema pertinente de sistemas cênicos significantes” (PAVIS, 2008, p. 22). Por outro lado, a encenação é a “colocação em relação de todos os sistemas significantes, em particular da enunciação do texto dramático na representação”. Não se trata de uma simples reunião de materiais, de pedaços ou de ideias do encenador e sua equipe, mas de todo um “sistema das relações que tanto a produção (os atores, o encenador, a cena em geral) quanto a recepção (os espectadores) estabelecem entre os materiais cênicos a partir daí constituídos por sistemas significantes”. Pode-se dizer que a encenação é aquilo que coloca o teatro em pé em todas as apresentações, no entanto é aquilo que sempre desaparece, que nunca pode ser repetido. É o que torna a arte teatral um paradoxo, ou, como diria Anne Ubersfeld (2005,

p. 1), “a própria arte do paradoxo”, pois ela é, ao mesmo tempo, eterna, algo indefinidamente reprodutível e renovável, e instantânea, “nunca é reprodutível idêntica a si mesma.” Trata-se de uma arte do presente, do agora, do enquanto-está-acontecendo. A encenação “de amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores”, jamais conseguirá ser a mesma, apesar de todos os elementos serem iguais: o texto, a iluminação, a marcação, os atores. Ubersfeld é taxativa: “a encenação de dez anos atrás, por mais qualidades que tenha apresentado, está tão morta quanto o cavalo de Rolando”. Um exemplo dessa tentativa de contornar, ou vencer, esse paradoxo gerou no teatro brasileiro um caso emblemático: Zvigniew Ziembinski tentou repetir, em 1976, a sua clássica montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, feita em 1943. A montagem de 1943 é tida por muitos estudiosos como a encenação que instituiu o teatro moderno no Brasil. Décio de Almeida Prado (2009, p. 40), por exemplo, afirma que foi essa montagem que trouxe ao teatro brasileiro uma “coisa misteriosa chamada *mise en scène*”, assim “o espetáculo perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto à instituída pelo texto”. Com a remontagem, Ziembinski não quis fazer outra peça, até desconsiderou todo o processo de radicalização e aprofundamento pelo qual o teatro brasileiro passou nas décadas de 1950 e 1960. Ele quis reproduzir, 32 anos depois, os efeitos transformadores da primeira encenação. Obviamente, os resultados geraram aquilo que Fernando Peixoto (1989, p 37) denominou como “peça de museu”, uma tentativa de impor ao público da década de 1970 que assistisse a uma peça com a “sensibilidade e as referências culturais de 1943”. O que se percebe nesse exemplo é que tal reencenação acreditava no primado do texto como força fulcral do teatro, ou seja, aquilo que sobrevive, que transcende o tempo presente, transcende as encenações mortas a cada vez que a plateia aplaude no final. Porém, a encenação não leva o texto para a cena, mas o coloca debaixo de uma tensão considerável, uma tensão “dramática e cênica a fim de experimentar no que é que a enunciação cênica provoca o texto” (PAVIS, 2008, p. 27).

O que diferencia o texto de outros elementos que constituem a arte teatral é a sua perenidade, o fato de poder ser fixado fora da cena, de ser o elemento, por assim dizer, sobrevivente do espetáculo teatral. Outro ponto é a sua proximidade histórica com a literatura, estando na base dos estudos literários desde Aristóteles. Não é à toa que o texto tenha ganhado tanta prioridade, que tenha ocupado durante muito tempo o centro da ribalta, pelo menos até o final do século XIX, pois o século

XX foi marcado, justamente, por retirar do centro qualquer forma estabelecida, qualquer lei ou pai fundador. Assim, o velho e seguro texto perdeu o seu lugar central, passando a ser apenas mais um elemento, nem sempre fundamental ao teatro, se pensarmos como Grotowski, que chegou a resumir a possibilidade de se fazer teatro com apenas dois elementos: ator e público.

Sobre o longo período da história do teatro em que o texto obteve o predomínio, ocupando lugares de honra tanto na encenação quanto nos estudos teatrais, Jean-Jacques Roubine (1998, p. 45) afirma que tal predomínio estava além e acima das questões estéticas: “ele representa um cacife ideológico”, ou seja, havia uma disputa para ver de quem seria a “glória” pelo sucesso de um espetáculo. Roubine (1998, p. 45) afirma que no século XVII houve por parte dos *connaisseux*, dos doutos, uma rígida regulamentação que estabelecia a hierarquia dos gêneros. Os mais valorizados eram aqueles que se estabeleciam prioritariamente sobre o texto, no caso a tragédia e a alta comédia. A desvalorização atingia, assim, “todas as formas que atribuem uma parte mais ou menos importante (comédia-balé, farsa, ópera com máquinas, etc.)”. Mesmo que essa hierarquização não correspondesse ao gosto popular, ficando restrita aos salões e às academias, iniciou-se, nesse período, o processo de sacralização do texto. A partir de tal sacralização, ou elevação do texto ao degrau máximo, tanto a teoria como a prática se tornaram subservientes a essa ideia.

O professor Gerd A. Bornheim (1983, p 85) faz uma distinção entre “teatro de texto” e “teatro literário”. Gregos, medievais e Shakespeare, por exemplo, faziam um teatro de texto, pois o “teatro literário” é algo mais recente, que iniciou no classicismo, quando os dramaturgos começaram a escrever como que flertando com a posteridade, com a ideia de uma “eternidade” mais concedida pela literatura: “podemos dizer que num sentido total, o primeiro representante do teatro literário é Racine” (BORNHEIM, 1983, p. 86). Bornheim (1983, p. 87) atribui a hegemonia do literário no texto teatral a outro aspecto: “as raízes que possibilitaram tal surto coincidem com a própria gênese metafísica do Humanismo ocidental, ou seja, com a afirmação da superioridade do *Logos*, do discurso racional.” Dessa forma, devido ao privilégio e à prioridade concedidos pelo Humanismo à palavra, o gesto, fundamental para o teatro, jamais pode concorrer com ela, ficando relegado ao mortal, enquanto a palavra se lança às alturas da imortalidade: “O gesto é bárbaro, e só pode ser admitido como concessão, por falta de voz. A palavra expressa a alma, a espiritualidade, ao passo que o gesto prende-se à inferioridade do corpo” (BORNHEIM,

1983, p. 87). Seguindo as premissas metafísicas e ideológicas dominantes, o texto fortalece-se no teatro como o melhor instrumento para expor a superioridade do homem, ou como aquele elemento capaz de torná-lo divino, mesmo que ilusoriamente. O teatro literário impera à medida que a ação no teatro quase desaparece: “Já não há lugar para a ação além ou aquém do diálogo. É justamente essa plenitude absorvente do diálogo enquanto palavra literária que empresta toda a sua significação ao teatro dos tempos modernos” (BORNHEIM, 1983, p. 88).

Segundo Patrice Pavis (2008, p. 44), a noção de fidelidade à obra exigia das pessoas de teatro que representassem o texto sem nenhum corte, sem costura e sem romper com a tradição. A missão dos cenógrafos, por exemplo, limitava-se a materializar o espaço proposto pelo texto, tanto que, a partir do fim do século XVIII, autores como Victor Hugo e Beaumarchais passam a utilizar rubricas tão detalhadas que quase não deixavam margens para o cenógrafo criar. Outro profissional do teatro submetido ao texto era o ator, que poderia alcançar o sucesso, porém sua “arte e aprendizagem terão como enfoque central a problemática da encarnação de um personagem e da dicção, supostamente justa, de um texto.” (ROUBINE, 1998, p. 46). Dessa forma, nos séculos XVIII e XIX há uma hierarquização das funções do teatro, porém todas elas estavam a serviço do texto e, por consequência, do autor. Na base da pirâmide do sucesso e do reconhecimento, estavam os técnicos, os artesãos, os cenógrafos e os figurinistas; acima destes, os atores e os encenadores. No topo da pirâmide, a vedete e o autor estabeleciam-se como a função mais alta do teatro. Essa configuração só sofreu alterações no século XX, mesmo assim com muito esforço de muitos dos criadores e pensadores do teatro.

Um dos acontecimentos mais contundentes dessa transformação foi o surgimento dos grandes encenadores / diretores com força criativa, alguns alçados à condição de gênios da arte dramática, como Stanislavski, Brecht, Artaud e Grotowski. Esse processo de empoderamento do texto era tão forte que manifestações teatrais como a *commedia dell'arte* sempre foram relegadas ao segundo plano, por causa da sua estrutura criativa: o autor era privado do poder, pois o texto era mais um roteiro elaborado pelo chefe da companhia com os atores principais, e tudo fluía conforme os improvisos, o contexto, as situações que se apresentavam. Além disso, o texto era concebido para destacar o talento e as qualidades acrobáticas dos atores. Uma submissão inadmissível para aqueles que se consideravam donos da verdade que se representava sobre o palco. Ainda hoje, apesar de seu sucesso de

público, a pantomima, a palhaçada circense, o *music hall*, o balé e a ópera muitas vezes não são considerados como parte do teatro. Desse modo, segundo Roubine (1998, p. 47), todo esse predomínio do texto no teatro “trata-se apenas de uma consequência da interiorização de um sistema de valores que não voltaria a ser questionado antes do século XX”.

Certamente esse questionamento não ocorreu sem um embate teórico. Mesmo que o texto ainda não seja sempre escrito previamente, como parte do processo de criação da encenação, ele ainda tem seu lugar dentro do teatro não tão hierarquizado como antes. Pavis afirma que

Não é mais possível conceber-se a representação (os signos cênicos) como consequência lógica ou temporal de signos textuais (mesmo que na realidade eles sejam produzidos, na maioria dos casos, a partir da encenação de um texto preexistente). Texto e cena são percebidos ao mesmo tempo e no mesmo lugar, sendo impossível declarar-se qual deles é anterior ao outro. (PAVIS, 2008, p. 27)

Não há mais aquilo que Jean-Marie Piemme (*apud* PAVIS, 2008, p. 31) chamou de “dupla figura terrorista de fidelidade e traição”, ou seja, os encenadores não precisam se submeter ao texto como o objeto intocável nem traí-lo com cortes, supressões ou acréscimos. As experiências mais fortes do século XX, no que tange ao teatro, imiscuíram o texto na cena a tal ponto que “o teatro – tanto o texto dramático quanto a encenação – transformou-se num texto espetacular, tanto espetáculo do discurso quanto discurso do espetáculo” (PAVIS, 2008, p. 36). Assim, o texto dramático pode ser visto como literatura e como material de espetáculo sem ter que se separar ou hierarquizar suas funções.

Outro teórico de estética teatral, o alemão Hans-Thies Lehmann, pensa essa saída do texto do centro da cena como o surgimento de um teatro pós-dramático. Ele também reitera que o texto é apenas mais um componente entre os outros, estabelecendo que a “cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação” (LEHMANN, 2007, p. 75). Lehmann afirma que essa nova forma de fazer teatro pode ser como um retorno aos primórdios da civilização, para os quais o teatro surgiu como um ritual, depois se apropriou da dança mimética,

tornando-se um modo de comportamento antes do surgimento da escritura.<sup>19</sup> Apesar dessa prática ser uma espécie de texto, fica evidente, para Lehmann (2007, p. 76), que é algo muito diferente do teatro literário moderno, no qual o “texto predominava como oferta de sentido; os outros recursos teatrais tinham de estar ao seu serviço, sendo controlados com desconfiança diante da instância da razão”. Os principais nomes que pensaram o teatro no século XX propuseram justamente o descontrolo dos outros elementos do teatro, e foi esse embaralhamento de fronteiras, esse cerceamento das certezas modernas do século XIX que estabeleceu novos lugares, ou entre-lugares, para tais dramaturgos. Com o surgimento do encenador e/ou diretor no final do século XIX, acrescentou-se um elemento tido por muitos como indispensável à estética teatral: o encenador. Esse indivíduo se tornou uma espécie de ponte, de elo entre o público e o autor. A importância dos encenadores dilatou-se a tal ponto que muitos se alçaram à condição de produtores do sentido final do texto. A última palavra era deles e não mais do autor. Esse poder, retirado do autor e entregue ao encenador, determinou novos posicionamentos no intrincado jogo teatral. “As relações entre o diretor e o autor (do texto dramático), de respeito quase sagrado a este, passaram por um período de encontro e desajuste nem sempre amigável”, afirma Eliane Lisboa (1998, p. 22). Tal encontro e tal desajuste puseram, no século XX, as relações entre texto e encenação num caminho bem pouco linear. Não houve uma reversão abrupta ou completa do predomínio do texto nem uma ascensão imediata das ideias mais vanguardistas e transgressoras.

Ainda nas primeiras décadas do século XX, a dicotomia entre os que pensavam o texto como ponto fulcral do teatro e os que o desprezavam era bastante evidente. Nomes como Gordon Craig ou Gaston Baty se insurgiram contra o modelo vigente de teatro, com o texto e o autor, hierarquicamente, colocados no topo; por outro lado, Jacques Copeau e Charles Dullin traçam um percurso em que o texto é o centro de suas atenções criativas, mas não mais dentro dos modelos do século XIX. Segundo Roubine (1998, p. 48), “o próprio *textocentrismo* evolui, adapta-se aos gostos, às técnicas, às concepções possíveis da

---

<sup>19</sup> Ressalte-se que não há consenso entre os estudiosos de teatro a respeito de suas origens ou seus começos: “É curioso observar que em todas estas polémicas surge invariavelmente a questão da origem do teatro. Para uns, seguindo a esteira de Aristóteles, o berço do teatro estaria na literatura, ao passo que para os outros o teatro encontraria a sua gênese nos rituais das religiões primitivas. Se for restrita a uma perspectiva puramente cronológica, de querer saber o que surgiu em primeiro lugar, a alternativa não deixa de ser um tanto ociosa, nem se percebe o que poderia ela solucionar.” (BORNHEIM, 1983, p. 76)

noção de sentido e da relação que um texto mantém com um público contemporâneo de sua criação, ou com outras gerações”. O próprio Copeau (2011, p. 412) pedia “um palco nu e verdadeiros atores”, pois essa “solução arquitetural” estaria “em função de uma forma dramática que não podemos esperar senão do criador dramático completo, quer dizer do poeta, nascido sobre a cena e para a cena, e cujo pensamento construirá para a sua expressão autêntica o instrumento de que terá necessidade”. Copeau não questiona o predomínio do texto, mas tenta limpá-lo, retirar de sobre o texto todo o pó das convenções e das verdades estabelecidas pela tradição. Sua teoria não preconiza que a literatura estaria matando o drama, mas sim o contrário: aquilo que emana da literatura dramática seria a essência do teatro, sobretudo em relação à dicção exata e o gesto expressivo. Para que isso apareça, Copeau pede o palco nu e uma iluminação fixa, o fim do espetáculo cheio de pirotecnias e do decorativismo, que marcavam a produção teatral no século XIX. A encenação, para Copeau, não seria o cenário, mas a palavra, o gesto, o movimento e o silêncio (ROUBINE, 1998, p. 53). É a busca de uma arte mais leve e sutil capaz de iluminar o texto, de desdobrar todos os recursos sensoriais, emocionais e intelectuais de um texto, e também de propor uma relação mais igualitária entre o autor e o realizador teatral: “et s'il est vrai qu'a l'origine c'est la forme du pòeme qui engendre la forme du théâtre, il est également vrai que la forme du théâtre une fois donnée commande l'esthétique du poète et sollicite son inspiration” (COPEAU, 1974, p. 257), tratava-se, para Copeau, de um processo de renovação e não de renascimento do teatro.

Escolas artísticas, a princípio antagônicas, como o naturalismo e o simbolismo, sustentavam-se sobre a ideia de que o texto era o elemento crucial do teatro. Os simbolistas, inclusive, faziam do texto a base de sua teoria. Criadores como Maeterlinck e Paul Fort, apoiados por Stephan Mallarmé, tinham a ambição de “restabelecer os direitos do imaginário que a estética naturalista, na sua opinião, sufocava” (ROUBINE, 1998, p. 49). No entanto, foram os naturalistas como André Antoine que revelaram alguns dramaturgos fundamentais para o teatro moderno, tais como August Strindberg (*Senhorita Júlia*, 1893), Jules Renard (*Pega-Fogo*, 1900) e Henrik Ibsen (*Pato selvagem*, 1906). Roubine é taxativo quanto a esse fato:

Existe, a esse respeito, um paradoxo que merece ser levantado: enquanto o naturalista tendia a ser apenas uma fenomenologia dos comportamentos, os simbolistas pretendiam recolocar o foco central

do espetáculo sobre o texto; mas é a primeira das duas estéticas que faz surgir as peças mais interessantes, e até mesmo algumas obras-primas. Não é certo que se possa dizer a mesma coisa a respeito do simbolismo. A trilogia dos *Ubus* de Jarry aparece hoje como um dos textos canônicos do teatro moderno mas as peças de Maeterlink tornaram-se ilegíveis, ou pelo menos irrepresentáveis. É que os poetas simbolistas preocupavam-se mais, sem dúvida, em escrever poesia do que dramaturgia. (ROUBINE, 1998, p. 50)

Assim, mesmo sob novos patamares, ou novos enfrentamentos, o texto dramático predominou em boa parte da primeira metade do século XX, sobretudo na França, ainda uma grande exportadora de tendências. Seguindo a trilha de Copeau, Louis Jouvet, Georges Pitoëff, Charles Dullin e Gaston Baty, nos anos de 1930, formaram uma associação chamada *Cartel des Quatre*. Segundo Carlson (1997, p. 359), eles também rejeitavam qualquer sistema, mas concordavam com a centralidade do texto bem como com uma abordagem mais espiritual do que naturalista do teatro. Era uma busca pela elevação do espírito, contra as futilidades, ou aquilo que Dullin chamava de “lixo inútil”. Para os integrantes do *Cartel*, apenas pelo texto o teatro alcançaria a sua mais alta eficiência. Um espetáculo só seria autêntico com a contribuição de um indivíduo externo, no caso o autor, possuidor do poder mais importante: a criação da peça e, portanto, o criador primeiro do ato teatral. Trata-se de um pensamento mais extremado que se contrapunha a outros pensamentos antagônicos, que retiravam do texto qualquer tipo de poder, magia ou superioridade.

O fato é que a dicotomia arrefeceu com o aparecimento de encenadores que deixaram de ser meros artesãos, meros ilustradores dos textos dramáticos. Alguns deles começaram a propor, ou impor, a sua visão criativa e pessoal sobre o texto. Constantin Stanislavski, por exemplo, atua diretamente sobre a cena, os atores e o texto. Durante anos, ele desenvolveu um trabalho em conjunto com Tchekhov, apesar dos notórios conflitos entre os dois. Conflitos que eram solucionados de maneira bastante irônica por Stanislavski: enquanto Tchekhov reclamava que o diretor massacrava as suas peças, este respondia que estava sendo absolutamente fiel às marcações originais de Tchekhov (ROUBINE, 1998, p. 51). Apenas como exemplo da permanência dessa discussão, podemos citar que, para o dramaturgo e crítico sérvio Jovan Hristic



(2005), “em todos os debates sobre Tchekhov, a seguinte constatação transformou-se num lugar-comum: o naturalismo de Stanislavski era demasiado estreito para abarcar a visão da vida humana com que nos deparamos nos dramas tchekhovianos”. Por outro lado, aqui no Brasil, a pesquisadora e professora Eliane Lisboa (1998) afirma que “o diretor 'realista', na verdade, captava em suas montagens o clima das obras tchekhovianas, mais do que o dramaturgo podia reconhecê-lo”. Esse breve exemplo denota como, ainda hoje, a questão do texto no teatro é premente e irresolvida.

Apesar do poder dos autores dramáticos ter diminuído no século XX, eles ainda são vozes a serem ouvidas, até porque o texto tem a força, mesmo que ilusória, da perenidade e porque alguns dos principais nomes passaram a assumir a cena, rejeitando qualquer dicotomia, ou qualquer divisão tão vigente no século XIX. Nomes como Bertolt Brecht, Samuel Beckett e Augusto Boal são exemplos claros dessa dupla jornada, pois não há como negar que o diretor se tornou também um autor. Inclusive, foram as ideias de Brecht, em contraponto com as de Artaud, um dos principais embates sobre a questão do texto dramático no século XX.

Antonin Artaud elimina o texto, mas conserva as palavras, pois elas podem servir de base a uma prática esquecida pelo teatro contemporâneo, embora muito antiga, a prática encantatória repleta de poderes que só podem ser encontrados pelo empenho da linguagem poética. Para Artaud (2006, p. 78), as palavras no teatro ocidental serviam apenas para expor o conflito psicológico do homem e da sua vida cotidiana. Para ir além desses limites, Artaud criou o manifesto “Teatro da Crueldade”, em que clamava a necessidade de que o teatro se reabastecesse

nas fontes de uma poesia eternamente apaixonante, e sensível para as porções mais afastadas e dispersas do público, sendo realizada através do retorno aos velhos Mitos primitivos, pediremos que a encenação e não o texto se encarregue de materializar e sobretudo *atualizar* esses velhos conflitos, ou seja, esses temas serão transportados diretamente para o teatro e materializados em movimentos, expressões e gestos antes de se transferirem para as palavras. Com isso, renunciaremos à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor. (ARTAUD, 2006, p. 145)

Somente mediante essa ida à fonte, ao primevo, ou à crueldade, as palavras podem ser tomadas em seus sentidos encantatórios, mágicos e, sobretudo, a forma da palavra é que conta, não apenas o seu sentido. Por outro viés, Brecht também instituiu em seu pensamento uma nova posição para o texto dramático. A realidade era o foco de Brecht (1978, p. 109): “o teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade”. Assim, para comportar a realidade violenta e ditatorial que vigorava em sua época, Brecht pensava questões como o distanciamento e o teatro épico, essa busca brechtiana por incorporar “nas representações dramáticas elementos narrativos.” (BRECHT, 1978, p. 46). O palco principiava a “narrar”, o texto ganhava outra dimensão além da mera representação. Brecht pensava que o espectador teria reações diferentes em relação ao “teatro dramático” e ao “teatro épico” propostos por ele:

*O espectador do teatro dramático diz:* - Sim, eu também já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem.  
*O espectador do teatro épico diz:* - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem que acabar. - O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio com quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 1978, p. 48)  
 [Grifos do autor]

Essa nova perspectiva de se assistir uma peça teatral envolvia também uma nova forma de se ver o texto. Roubine (1998, p. 66) defende a ideia de que a teoria brechtiana coloca a questão do texto em novos termos. Já não era mais importante saber qual o lugar do texto frente aos outros elementos do teatro, mas interrogar-se “sobre a função do texto dentro do conjunto da realização cênica, sobre as possibilidades que ele oferece de representar diversos significados, seja por oposição àquilo que o palco deixa à mostra, seja por sua adaptação (ou inadaptção) a um público particular”.

O texto passa a ser bem mais do que os diálogos. O teatro épico de Brecht se constituiu em todo um arcabouço textual que vai das suas famosas *songs* e seus *slogans* aos textos escritos em tabuletas,

projeções, inscrições, diagramas, para que suas ideias de distanciamento fossem praticadas sempre no sentido de quebra da continuidade da ação ou de naturalidade de uma interpretação. Brecht propôs um teatro de ruptura, de distanciamento entre personagem e ator, ator e público, texto e interpretação. Walter Benjamin (p. 79), em 1931, antevia a ousadia estética e política de Brecht também na forma como este pensa o texto: “para o seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias”. Ele apresenta um texto plural, heterogêneo, que aumenta as possibilidades de significação introduzidas por uma dialética semiológica intensa entre palco e texto. Brecht, ao lado de um Craig e de um Artaud, cumpria uma exigência em voga no período: a ideia de que um espetáculo só seria plenamente eficiente se tivesse um único “mestre-de-obras”, tanto que Brecht foi ao mesmo tempo teórico, autor teatral e encenador, além de se apoderar de clássicos de Shakespeare e Sófocles para remontar essas peças num viés contemporâneo, revolucionário, naquele sentido proposto por Barthes ao tratar o teatro de Brecht como uma revolução:

Qualquer coisa que se decida finalmente sobre Brecht, é preciso ao menos assinalar o acordo de seu pensamento com os grandes temas progressistas de nossa época: a saber, que os males dos homens estão entre as mãos dos próprios homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; que precisamos de agora em diante de uma arte de explicação e não somente de uma arte de expressão; que o teatro deve ajudar resolutamente a história, desvendando o seu processo; que as técnicas cênicas são elas próprias engajadas; que afinal, não existe uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação. (BARTHES, 1970, p. 130)

São ideias como essas que nortearam a vida e a arte de Brecht. Nesse bojo, estava também a relação de Brecht com o texto: se por um lado o texto teve importância capital no seu projeto artístico, também

nunca foi um objeto intocável, objeto a quem todos os outros elementos partícipes da encenação devem respeito. Roubine (1998, p. 69) relata que Brecht submetia seus textos à prova dos ensaios, remanejava-os constantemente no decorrer do trabalho com os atores. Brecht propunha um autor muito mais envolvido com a questão cênica do que aquilo que foi estabelecido nos séculos XVIII e XIX e que ainda vigorava em muitas apresentações na primeira metade do século XX, apesar das rupturas apontadas acima. Assim, ao juntar o trabalho do autor com o do encenador, ele não apresenta, no fundo, nenhuma novidade, pois antes do período romântico artistas como Shakespeare e Molière desempenhavam funções semelhantes; não se estabeleciam no altar circunspecto da autoria. Outra questão ocorre na inversão temporal das ações: sempre houve um predomínio da ideia de que primeiro o autor escreve e depois há a montagem, no entanto uma das experiências mais radicais do teatro, no século XX, vem do diretor Tadeusz Kantor, conhecido pelo fato de produzir o texto ao final da construção do espetáculo, invertendo uma ordem tida como a mais “natural”, a mais “normal”.

Tal gama de experiências altera não apenas a forma, mas o conteúdo dos textos escritos para o teatro; a mensagem tão cara à lógica logocêntrica, é perpassada por diversas instâncias desmascaradoras de sua importância central. No sentido tradicional, “a mensagem da obra ou de sua representação seria aquilo que se supõe que os criadores querem dizer, o resumo de suas teses filosóficas ou morais” (PAVIS, 2011, p. 239). A força das intenções do autor, da sua autoridade, se evanesceu, jogando a mensagem muito mais para o campo da comunicação, em que se procura constituir diversos códigos narrativos, gestuais, cenográficos, ideológicos, musicais, e assim decompor as diversas informações que advém da representação. O teatro, “máquina cibernética”, no dizer de Barthes (1970, p. 166), que quando descoberta, no abrir das cortinas ou no acender das luzes, passa a enviar mensagens simultâneas, com ritmos diferentes, vindas do cenário, da marcação, dos gestos e da voz dos autores, da iluminação, da música, do texto, sendo que o espectador as recebe ao mesmo tempo. Bernard Dort (1986, p. 8) diz que “la représentation théâtrale n'est pas la création d'un seul homme, auteur, acteur ou metteur en scène, que l'imposerait aux autres, les spectateurs: elle est le produit d'une élaboration collective plus vaste”. O teatro seria, além dessa vasta elaboração coletiva, uma “polifonia informacional” (BARTHES 1970, p. 166) e isso seria a teatralidade: uma estrutura de signos.

Outra transformação da mensagem foi que, numa obra como a

de Beckett, por exemplo, ela se tornou mensagem da ausência de mensagem, com seus personagens imobilizados, absolutamente presos à linguagem, chegando aos limites da ausência de ação e das próprias palavras, como na peça *Breath*, na qual ação, palavra, mensagem, se resumem a uma respiração contínua. Outro olhar sobre a questão da mensagem é que ela também se manifesta na possibilidade da obra aberta, da obra que não se acaba, não se fecha, não se reduz a interpretações definitivas, mas sempre está no campo daquilo que escapa, que se estabelece como indecível e, como tal, numa gama de infinitos matizes que vão além do branco e do preto e também além do cinza, redutor e sintético. Esse espírito de abertura, de entrega à amplidão de sentidos e não sentidos, de significados e não significados, estabeleceu outros parâmetros para os artistas que já não utilizam o pensamento para criar mas passam a pensar sobre aquilo que criam. Esse contínuo pensar sobre o que se faz aproximou ainda mais o fazer teatral das outras expressões artísticas, passando a não apenas um amigamento, ou um empréstimo da música, da dança, do cinema, da pintura, mas todo um atravessamento, uma contaminação entre as artes. Isso não se dá apenas na encenação, mas também na própria escrita do texto dramático. Todo esse amálgama criativo muitas vezes enfrentou classificações redutoras, como a do “pós-dramático”, de Hans-Thies Lehmann, que apesar de sua importância, tenta enquadrar experiências diversas dentro de um termo complexo como “pós” – e aqui se pode pensar em toda a gama de polêmica e de indefinição em torno da dita “pós-modernidade”. A liberdade criativa dos encenadores e dos diretores libertou o texto dramático de seus centros fixos de verdade absoluta, tornando-o muito mais uma massa de modelar do que propriamente um objeto imutável que deveria ser respeitado sempre. Assim, ao mesmo tempo em que perdeu seu lugar central no teatro, o texto adquiriu ampla liberdade de experimentação, tanto que o próprio Lehmann (2007, p. 81) afirma que “é preciso reconhecer o lado produtivo da desconsideração das possibilidades do teatro por parte dos autores do século XX: em boa medida, eles escreviam e continuam a escrever de tal maneira que ainda está por ser inventado o teatro para seus textos”.

Marco de Marinis (1996, p. 7) olha a questão do texto teatral de maneira bastante equilibrada: para o professor italiano, é possível colocar de novo o texto no centro das atenções dos estudos teatrais, sem que se incorra nisso um retrocedimento ao século XIX, pois, diante de tantas novas possibilidades de se pensar o teatro, criou-se muitas maneiras de se evitar tal retorno. O primeiro fato é que o texto não é o que mais conta no teatro, mas sim aquilo que mais perdura. Essa

permanência se refere à fixação pela escrita, à sua materialização num livro, e não àquilo que concerne à leitura. Sob a perspectiva da leitura, o texto é sempre instável, sempre inédito a cada vez que sai do livro e *afecta* o leitor. Outro ponto levantado por Marinis, nessa questão sobre o texto teatral, é vê-lo sempre como obra literária e obra para o espetáculo. Não há veto nenhum entre as duas coisas, não se precisa anular literariamente um texto porque ele foi escrito durante o processo de construção da peça como um todo, porém também não se precisa respeitar cegamente um texto clássico na hora da montagem, por exemplo. É necessário manter um equilíbrio entre texto e espetáculo. Seria preciso tratar esses dois elementos de forma autônoma, ou como prefere Marinis “com relativa autonomia”. O espetáculo não é o único objetivo de um texto teatral e o texto não é o único ponto de partida para que o espetáculo aconteça. Consiste em um jogo de forças no qual, no século XX, passaram a jogar também, junto com os autores dos textos dramáticos, os encenadores, os atores e o público, cada vez mais participante de toda a cena.

Outra questão que marca a discussão teórica sobre o teatro no século XX é a questão da teatralidade. Trata-se de uma dessas ideias sem consenso entre os estudiosos. Há os que advogam uma compreensão abrangente desse fenômeno, enquanto outros o restringem apenas ao meio teatral. Óscar Cornago possui uma visão ampla sobre o tema bastante complexo:

Sin ánimo de exclusión de las aportaciones derivadas de unos y otros enfoques, lo cierto es que el calificativo de "teatral" ha gozado de una enorme difusión, no restringida al campo de lo escénico. En cualquier caso, ya sea entendido como un concepto exclusivamente escénico, ya sea como una condición que recubre todo lo social, la difusión de este término no se corresponde con una conciencia clara de lo que se entiende por "teatralidad", de qué significa y cómo funciona eso de la teatralidad, de por qué hay cosas que parecen más teatrales que otras, de por qué, finalmente, en una sociedad en la que los niveles de teatralidad son tan complejos, dicho concepto, lejos de merecer la atención que le correspondería, ha quedado simplemente como un calificativo despectivo y un hecho de difícil delimitación. Posiblemente, su amplia difusión en

campos tan diversos, como el arte, la etnografía, la sociología, la psicología y la lingüística entre otros, hace difícil esta deseable delimitación de una idea que, aunque solo sea por su amplia utilización, debemos pensar que afecta a algún punto importante de la escena cultural de hoy. (CORNAGO, 2005)

No seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (2011, p. 372) diz que a teatralidade é um “conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura / literariedade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”. Óscar Cornago diz que, apesar da analogia ter seu fundo de verdade, a literariedade é mais limitada ao campo específico do literário, ou seja, aos textos, às palavras; por outro lado, “la idea de teatralidad salta con facilidad, de manera legítima o no, a otros campos no específicamente teatrales, y de ahí la dificultad para llegar a un consenso en cuanto a su delimitación”. Assim, todo fenômeno de teatralidade se constrói durante o olhar de um terceiro que está olhando o objeto. Diferente da literariedade, já que um texto existe à margem de quem o olha. “Es una realidad sostenida por una determinada estructura que cohesiona sus elementos y que no necesita el ser mirado por alguien para poder existir, sí quizá para ser leído o interpretado, pero su existencia es previa al momento de la interpretación”. Os fenômenos estéticos são construídos pensando no efeito que causam no receptor, “pero el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando.” (CORNAGO, 2005)

Centrando-se no campo teatral, Antonin Artaud opôs a teatralidade à literatura questionando por que a teatralidade, ou aquilo que estava fora do texto, era sempre deixada em segundo plano no teatro ocidental.

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização na cena, e das exigências dessa sonorização) seja deixado em segundo plano? (ARTAUD, 2006, p. 35)

Seguindo a lógica de que a teatralidade é o que está fora do texto, um dos conceitos mais lidos e comentados é o de Roland Barthes (2003, p. 54) que, num ensaio sobre o teatro de Charles Baudelaire, diz que a teatralidade é o teatro sem texto, é aquela densidade de signos e sensações que se edifica na cena a partir do argumento escrito. Para Barthes, a teatralidade como uma percepção ecumênica dos artifícios sensuais – gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes – que submergem do texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.

É possível pensar uma teatralidade inerente ao texto dramático? Sendo categórico em sua resposta sobre o que é a teatralidade, Barthes (2003, p. 54) trata com cuidado o caso do texto, pois mesmo a teatralidade sendo o teatro sem o texto ela deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra<sup>20</sup>. A teatralidade é um fator de criação e não de realização. Não há, portanto, no conceito barthesiano, a possibilidade de existir grande teatro sem uma teatralidade devoradora presente no texto. Ésquilo, Shakespeare, Brecht são exemplos de como o texto escrito se vê arrastado pela exterioridade dos corpos, das situações, mesmo antes de ser encenado. Barthes afirma ainda que nos grandes autores há uma conversão da palavra em substância. Ou seja, o texto consegue também corporificar a teatralidade, consegue impor-se em sua força relacional, intensa, intrincada com a cena. Pavis (2011, p. 372) busca estabelecer o lugar da teatralidade abrindo duas frentes possíveis para pensá-la. A primeira é vê-la como algo espacial, visual, impactante na sua carga de cena. Esse é um conceito muito usado hoje, talvez até por causa da frase assertiva de Barthes, mas é um olhar sobre a teatralidade bastante superficial, que não desdobra outras percepções possíveis. Outro caminho seria buscar a teatralidade “na forma da expressão, na maneira pela qual o texto fala do mundo exterior” (PAVIS, 2011, p. 372), indo ao encontro daquela complexidade apontada por Óscar Cornago.

---

<sup>20</sup> Sobre tal questão Jean-Pierre Sarrazac (2009, p. 32) afirma: “Definir a teatralidade, como se faz frequentemente, como um afastamento do teatro relativamente ao texto não é falso mas pode conduzir a um uso unívoco e abusivo desta noção. De qualquer forma, Barthes nos previne contra uma tal redução: ao mesmo tempo que define a teatralidade com “o teatro menos o texto”, introduz este paradoxo que faz da teatralidade “um elemento de criação, não de realização” (“Em Ésquilo, em Shakespeare, em Brecht, precisa o autor, o texto escrito é antecipadamente dominado pela exterioridade dos corpos, dos objectos, das situações”). Poderemos, então, dizer que a posição barthesiana é ambígua? Sim, se considerarmos que não esclarece verdadeiramente as relações que o texto mantém com as outras componentes da representação teatral. Não, na medida em que ela preserva, no seio desses componentes, a possibilidade de uma dialéctica ou de uma tensão.”



## 2.1 - O poético no teatro hilstiano

Como entender o teatro de Hilda Hilst a partir dessas considerações sobre o lugar do texto dramaturgico no século XX e a teatralidade, sobretudo nos conturbados anos de 1960? Retomemos o depoimento de Lygia Fagundes Telles a respeito de como conheceu Hilda em 1949:

Eu me lembro, estava conduzindo a bela Cecília Meireles (usava um turbante negro, no estilo indiano) para a cabeceira da mesa quando me apareceu uma jovem muito loura e fina, os grandes olhos verdes com uma expressão decidida. Quase arrogante. Como acontece hoje, eram poucas as louras de verdade, e essa era uma loura verdadeira, sem maquiagem e com os longos cabelos dourados presos na nuca por uma larga fivela. Vestia-se com simplicidade. Apresentou-se: “sou Hilda Hilst, poeta.” (TELLES, 1999, p. 14)<sup>21</sup>

A jovem Hilda, então com 19 anos, apresentava-se à já consagrada Lygia com um lacônico, porém decisivo, “Hilda Hilst,

---

<sup>21</sup> Em 19 de dezembro de 1971, Lygia Fagundes Telles publica no jornal *O Estado de São Paulo* o texto “Carta a Hilda Hilst”. No primeiro parágrafo, ela também descreve poeticamente, ou literariamente, outra versão desse encontro: “A primeira lembrança que guardo de você e que nesse instante me ocorre tão nítida, tão límpida, tem como cenário a antiga sala de chá do Mappin. As mesinhas com suas toalhas engomadas, a burguesia paulistana também engomada (verão de 1950), o cheiro quente de brioche e o som de uma orquestra com violinos no estrado redondo, recoberto com um tapete de veludo vermelho. Uma mesa maior me homenageava. Era moda oferecer chá a escritores e até a políticos. Quando você se levantou para me saudar, os violinos valsantes fizeram uma pausa. Então Guilherme de Almeida, sentado a minha direita, murmurou ajustando no olho o monóculo: “Veja, ela é frágil como um galho de avenca”. A saudação era em nome dos acadêmicos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco mas confesso agora que não guardei a palavra, guardei a imagem: o céu diluído em azul na moldura da janela, os garçons discretos pisando tão distintos, as pessoas distintas mastigando tão discretas, em repouso os violinos nos ombros protegidos com um lenço branco. E você, a camisa de tricoline branca, os punhos largos, o cabelo louro todo puxado para trás e preso na nuca por uma fivela, dourada a face da juventude intacta. “Sou poeta”, confessou-me com um tranquilo orgulho não destituído de um certo pudor. E ainda Guilherme de Almeida, guardando o monóculo e sorrindo observou: “a palavra poetisa deve estar meio desmoralizada, quando a poetisa é mesmo séria, se diz poeta. Poetisa virou declamadora”. (TELLES, L. F. 1971, Suplemento literário. p. 5)

poeta”. Iniciamos o capítulo anterior fazendo referência a um verso constante no poema “Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio”, publicado em 1974 no livro *Júbilo, Memória, Noviciado da paixão*. Nesse poema, Ariana, entre diversos cantares para Dionísio, diz assertiva:

Porque tu sabes que é de poesia  
minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,  
que a teu lado te amando,  
antes de ser mulher sou inteira poeta.  
(HILST, 2001, p.60)

Podemos pensar também nos versos finais do poema que encerra a narrativa *Estar Sendo, Ter Sido*, o último livro publicado em vida por Hilda Hilst: “Essa sou eu. Poeta e mula.” (HILST, 2006, p. 127). São três breves exemplos para expor a voz coerente de Hilda a respeito desse assunto: ela, que sempre se considerou poeta, concedeu, em sua obra, um grande espaço à problemática do poeta e da voz poética, às vezes lírica e sublime, às vezes atormentada pelo grotesco e pela loucura, mas uma voz que lançava sobre o poeta um certo idealismo, uma certa pureza, uma certa clareza, e que via no poeta um ser injustiçado, calado pelos sistemas ditatoriais, que massacravam a poesia, ou por uma coletividade massificadora que anulava a subjetividade, a personalidade de cada indivíduo, algo exposto na voz de um dos algozes da peça *O novo sistema*:

ESCUDEIRO 2: É como o Escudeiro-Mor sempre diz: A coletividade é que importa. Um homem isolado (*faz com a boca um ruído de desprezo*) é como um elétron. E daí, ele cita a frase de um que foi grande: “Um elétron isolado é qualquer coisa de inapreensível. Uma brisa. Um sopra”. (HILST, 2008, p. 356)

O poeta em Hilda Hilst seria esse elétron isolado. Ele serve como alguém que causa nojo ao poder, serve como aquela pedra no sapato, aquele espinho na garganta dos que impõem a massificação irrestrita no mundo, mas, ao mesmo tempo, o poeta seria também o mais frágil dos seres. Na peça *Aves da Noite*, na qual uma série de personagens prisioneiros do nazismo são jogados num porão para morrerem de fome, como castigo pela fuga de outro prisioneiro, o único

que morre em cena é o poeta. Ao ter o corpo retirado da cela pelos nazistas, mais uma vez o poeta é achincalhado:

SS (*empurrando com o pé o Padre Maximilian ajoelhado junto ao poeta. Como o Padre não se move, agarra-o pela batina e afasta-o*): Sai, corvo. Vamos ver, vamos ver. (*com a ponta da bota sacode o corpo do Poeta várias vezes*)  
Vamos, levante-se, porco.

MAXIMILIAN (*com voz firme*): Ele é um poeta.

SS: Um poeta? Muito bonito... Hans, leva pra fora, leva para fora o porco poeta (...) (HILST, 2008, p. 272)

O poeta seria o elétron inapreensível, uma brisa que vem tocar o rosto da coletividade com seus mistérios e questionamentos, com suas fragilidades e seus apegos aos imponderáveis existentes num mundo cada vez mais racional. O poeta hilstiano toca na religiosidade, mas uma religiosidade que vai além das instituições religiosas tradicionais, algo que conecta o indivíduo ao mais profundo de si mesmo. Numa de suas anotações sobre a peça *O novo sistema* Hilda Hilst ponderou:

Se não conseguirmos revitalizarmos a religiosidade no homem, ele corre o risco de tornar-se apenas um objeto, ele corre o risco de ser destruído espiritualmente. Quando falo em religiosidade quero dizer do mais profundo do homem. Não me refiro a uma determinada religião, refiro-me a todo aquele que debruça-se sobre si mesmo, que se interroga sobre o sentido último da vida. Perguntar-se no mais fundo é ser religioso. (HH. II.III.5.00002)

Tais reflexões também podem ser vistas numa espécie de “aviso de intenção” que abre *Aves da Noite*: no texto, novamente a profissão de fé que Hilda Hilst faz pelo poético:

1. Com *Aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em AUSCHWITZ. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é

que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia. (HILST, 2008, p. 233)

Dessa forma, o teatro de Hilda Hilst nasceu do trabalho de uma poeta que tinha na palavra o seu eixo, o seu cerne, e que tinha a pergunta como o começo de tudo. Na peça *A empresa*, América, vítima de uma inquisição, tal como uma bruxa perguntadora, logo no começo se impõe, demonstrando que o questionamento é o motor para a sua transgressão:

AMÉRICA (*Objetiva*): Monsenhor, eu digo as coisas que penso. Só isso. Se elas são más não sei. Muitas vezes eu nem sei quem sou. Mas penso que não há mal nenhum em perguntar o que não se entende. Eu gosto de fazer perguntas, mas a Irmã Superintendente quase nunca me responde e sempre se aborrece comigo. Assim é que começam as coisas. Com as perguntas.

Conforme já apontamos no capítulo “Do poema à dramaturgia”, o foco de Hilda Hilst era a poesia havia pelo menos 17 anos, tempo em que ela produziu e publicou poemas bastante assertivos sobre a sua experiência poética. Experiência que pode ser antevista no final de “Iniciação do Poeta”<sup>22</sup>:

13

Asa de ferro, esmaga esta última fonte  
De pequenas águas, agora que a memória  
Na morte fez-se leve. Aqui não há mais boca.  
E o que era corpo tem seu voo circular  
Sobre todas as coisas. Há lugares iguais

---

<sup>22</sup> A forma como Hilda Hilst estruturou seus poemas foi bastante característica e se manteve praticamente inalterada em todos os seus livros de poesia: há um título e uma sequência de poemas, ora enumerados por números romanos, arábicos, ou sem enumeração alguma. Por exemplo, “Iniciação do poeta” é composto por 13 partes, enumeradas como 1, 2, 3... Tal estrutura permite que cada parte seja lida de forma independente com um poema separado dos outros, mas também pode se tratar de um longo poema dividido em 13 partes. Optamos aqui por essa segunda leitura.

Àqueles que cantei, girassóis com suas hastes  
 De terra, mas tudo como se fosse visto  
 Vendo a um tempo só, a paisagem e o vidro.  
 Os cavalos escuros correm numa extensão  
 De claridade. E não há sede de águas  
 Nem a vontade dolorida da palavra.  
 Estou no centro escuro de todas as coisas  
 Mas a visão é larga  
 Como um grito que se abrisse e abrangesse o mar.  
 (HILST, 2002, p. 113)

Eis novamente o poeta hilstiano, elétron isolado, que vê a um só tempo a paisagem e o vidro, que se debate novamente entre alto e baixo, entre a claridade e a escuridão; o poeta que está no centro escuro de todas as coisas, mas tem a visão larga e, sobretudo, a voz, o grito, capaz de se abrir e abranger o mar, mais que o mar, abranger o mundo e o tempo com o qual ele se debate. Um grito teatral que se condensou nas oito peças produzidas em pouco mais de dois anos e que pode ser visto como um movimento dialético entre a poeta Hilda Hilst e o seu tempo histórico. Podemos aqui pensar de acordo com o ensaísta iraniano, naturalizado português, Pirouz Eftekhari:

O poeta é o fruto de um momento particular e de um grande esforço; adotando uma das atitudes em processo no seu momento, tenta criar sentido através de uma exigência estética, que promove ou reproduz. O sentido não é essência. É a tentativa de se tornar um outro num mundo em transformação permanente. A esta relação com o sensível e com a exigência de sua transformação pode chamar-se *poeticidade*. Afastar-se desta proposição é cair na armadilha do gênio ou da inspiração. A poeticidade é apanágio de todo o ser humano. O perigo da armadilha é real na medida em que, como criação que produz a miragem do discurso autônomo, a poesia pretendeu ser muitas vezes uma coisa à parte, quando afinal participa da imanência social. (EFTEKHARI, 1997, p. 55)

Esse olhar do ensaísta que coloca, necessariamente, o poeta na vida dita “real”, que faz com que ele se conecte com a poeticidade inerente ao mundo e às coisas, que o afasta das ideias de genialidade, ou

de inspiração, pode ser conectado àquela justificativa dada por Hilda Hilst sobre os motivos que a levaram a escrever peças teatrais: a ideia de que estava num mundo cuja comunicação se fazia urgente, e terrível e que, diante dessa urgência e dessa terribilidade, a poesia, dentro dos limites do poema, não era mais suficiente, não lhe permitia uma comunicação mais ampla e rápida. Tratava-se, portanto, de um processo de alargamento do território poético, uma tentativa de fazer com que a poesia escapasse das próprias armadilhas armadas ao longo do caminho, que ela pudesse ser também um componente de participação, de engajamento, de atuação política naqueles tempos conturbados. No entanto, se o texto dramático não estava mais no centro da cena, não detinha mais aquela importância capital que o século XIX lhe deu, podemos afirmar que isso não dirimiu Hilda Hilst de conceder às suas peças o *status* de possuírem um alto teor poético. Trazemos novamente aqui a frase de Copeau: “et s'il est vrai qu'a l'origine c'est la forme du pòeme qui engendre la forme du théâtre, il est également vrai que la forme du théâtre une fois donnée commande l'esthétique du poète et sollicite son inspiration” (COPEAU, 1974, p. 257). Se para Copeau a junção entre poema e teatro era uma questão menos de renascimento e mais de renovação do teatro, tal imagem pode ser aplicada à operação de escrita praticada por Hilda Hilst: seu teatro não era um renascimento, mas uma renovação do percurso praticado até então. Renovação dada pelo uso contumaz do poético.

Poético: predicado que não encontra consenso fácil, pois adjetiva justamente a poesia, essa “substância impalpável, rebelde a definições”, como diria Octávio Paz (1993, p. 77). O próprio Paz dedicou inúmeros textos a essa questão, sobretudo tratando a poesia como a “outra voz”, não uma voz transcendente ou além do túmulo, mas a voz “do homem que está dormindo no fundo de cada homem. Tem mil anos e tem nossa idade e ainda não nasce. É nosso avô, nosso irmão, nosso bisneto” (PAZ, 1993, p. 144). Essa voz que atravessa as idades, que se mantém sobre a linguagem literária como uma casca, uma tinta longeva, pode ser vista também como o poético. Podemos pensar nessa voz poética como vizinha do pensamento. Tal imagem é proposta por Heidegger (2008, p. 133), que estabelece essa vizinhança para conseguir uma “experiência pensante com a linguagem”. Aquilo que o pensamento pode conseguir vai depender “de como e se o pensamento consegue escutar o consentimento em que a essência da linguagem fala como linguagem da essência”. Para Heidegger, o pensamento é muito mais do que apenas *ratio* ou conhecimento, ele “abre sulcos no ser”, portanto, podemos inferir que nessa abertura, ou clareira, é que se instala e se

avizinha a linguagem poética que “é essencialmente polissêmica e isso de um jeito muito próprio. Não conseguiremos escutar nada sobre a saga do dizer poético enquanto formos ao seu encontro guiados pela busca surda de um sentido unívoco.” (HEIDEGGER, 2008, p. 63). O poético seria uma multiplicidade de sons e signos, uma espécie de sensibilidade que se presentifica não apenas pela razão, mas por todo o corpo daquele que tem contato com ele. Se para Octávio Paz (1982, p 17) o poético é a poesia em estado amorfo, sem uma forma definida, para Georges Jean (1995, p.17) o poético é o sensível. Ainda nesse campo em que se busca, pelo pensamento, avizinhar-se um pouco mais do poético, Paul Valery traça uma analogia entre o poético e o sonho:

Sin embargo, nuestros recuerdos de sueños nos enseñan, por una experiencia común y frecuente, que nuestra consciencia puede ser invadida, henchida, enteramente saturada por la producción de una existencia en la que los objetos y los seres parecen los mismos que aquellos que están en la vigilia; pero sus significaciones, sus relaciones y sus modos de variación y de sustitución son muy distintos y nos representan, indudablemente, como símbolos o alegorías, las fluctuaciones inmediatas de nuestra sensibilidad general, no controlada por las sensibilidades de nuestros sentidos especializados. (VALERY, 1990, p. 80)

Seria dessa forma que, para Valery, o estado poético se instalaria, se desenvolveria, e em último sentido, desregraria os que entram em contato com ele. Seria um estado completamente irregular, inconstante, que se encontra ou se perde por acidente. Ou, pensando de acordo com Derrida, (2001), trata-se de ver o poema e, por consequência, o poético como um ouriço enrolado na estrada, talvez o mais protegido e o mais exposto ao acidente. O poema cujos espinhos se abrem como ferida e abrem a ferida e deixam na ordem, um caos, uma indecidibilidade. No entanto, é nesse estado sub-reptício, liso, por assim dizer, impossível de se decidir, que se faz o poeta. Esse mesmo poeta que não tem a função de sentir o estado poético e divulgar algo tão privado, mas sim de criar nos outros um estado poético. É como se fosse uma solidariedade que o poeta, pela linguagem, entrega ao leitor: ouvir a outra voz, levar o pensamento aos terrenos da vizinha poesia, transitar nesse mundo etéreo e inconstante do sonho, expor-se e proteger-se do acidente como um ouriço na estrada; o trabalho do poeta seria o de ver

ao mesmo tempo o vidro e a paisagem e fazer com que seu leitor também pudesse ver não apenas as mesmas coisas, mas uma série de outras possibilidades a partir desse contato com o poético<sup>23</sup>.

Pensando no campo das artes cênicas, Ronald Peacock (1968, p. 270) traça alguns embaraços linguísticos que nascem do uso do poético, normalmente visto como o próprio texto em verso, algo que deriva da antiguidade clássica, ou que surge do estilo lírico, tanto em verso quanto em prosa. Outra possibilidade de se entender o poético é o “romanticamente poético, o que se refere antes a certos temas e atividades independentes de formas de prosa ou verso.” Para além desses conceitos, o poético também se dá como uma ideia refinada, ou poesia quinta-essencial:

O 'poético' como conceito foi decantado por referências à poesia lírica e à meditativa, em contraste com as formas literárias em prosa; tornou-se uma ideia exclusiva, altamente especializada. E além do mais o movimento simbolista, liderado pelo hierático Mallarmé, teve efeito ainda mais significativo no excessivo refinamento da noção do poético; não a poesia, não o lirismo, mas uma poesia quinta-essencial é que se tornou o ideal estabelecido. E o critério dela é a trama da imagística. Metáforas, tropos, ritmo e som não são mais instrumentos secundários da história, ou das ideias, ou dos 'pensamentos' e seus sentimentos associados; tomam as rédeas, tornam-se a tessitura básica. (PEACOCK, R. 1968, p. 269)

Esse conceito de poesia quinta-essencial sempre foi bastante

---

<sup>23</sup> Num campo mais linguístico, que não aprofundaremos nesta tese, Roman Jakobson (2003, p. 127) pensou a função poética da linguagem como aquele ponto em que o ato comunicativo se direciona aos aspectos estruturais da mensagem, “o pendor (Einstellung) para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem.” Jakobson pensava a função poética da linguagem para além da poesia: “qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário.” Ou seja, mesmo quando escapa da poesia como gênero textual, mesmo quando a linguagem não se assume como poética, essa função, ou essa outra voz, está lá, subsidiando, assessorando a linguagem. A linguagem poética está lá, exposta ao acidente, ao sonho, ao sensível.



caro a Hilda Hilst, tal como o éter aristotélico presente no cosmos, um imponderável que se vivifica na criação artística. Esse princípio ativo que denota a pureza das coisas e dos seres. Como diria a personagem América, de *A empresa*, enquanto sofre os interrogatórios da inquisição: “eu não posso por em palavras o mistério.” (HILST, 2008, p. 79). Essa percepção do poético como um mistério<sup>24</sup>, uma impossibilidade de dizer, toca aquilo que Renata Pallottini, num ensaio sobre o teatro de Hilda Hilst, diz a respeito do lírico:

O lírico no drama é, muitas vezes, a voz da impotência humana. Outras vezes é a expressão de uma profunda perplexidade diante de um deus absurdo, ou do Absurdo simplesmente como tal, ou de uma das constantes do Absurdo, a incomunicação. Expressão, talvez, da impossibilidade do amor, da impossibilidade do entendimento, da impossibilidade, finalmente da ação. (PALLOTTINI, 1999, p. 99)

Nos estudos críticos a respeito do teatro hilstiano, o termo

---

<sup>24</sup> Colocamos aqui um breve contraponto a essa questão da criação artística como mistério. Gerard Genette em seu texto *Linguagem poética e poética da linguagem* toca também essa questão, principalmente para posicionar a semiologia literária em relação às antigas poéticas e aos tratados de versificação. Genette fala da transformação pela qual a linguagem poética passou entre a oralidade e a visualidade, citando inclusive Mallarmé como um dos responsáveis: “Pero es igualmente cierto que esa difusión y la de la práctica de la lectura y de la escritura debían debilitar a la larga el modo auditivo de percepción de los textos a favor de un modo visual, y por lo tanto debilitar su modo de existencia fónico a favor de un modo gráfico (...) y también debían, sobre todo y en esa ocasión, poner de manifiesto otros caracteres del lenguaje poético, que pueden calificarse de formales en el sentido hjelmsleviano, en cuanto no se apoyan en el modo de realización, o “sustancia” (fónica o gráfica) del significante, sino en la articulación misma del significante y del significado considerados en su idealidad.” A partir dessa mudança, os aspectos semânticos da linguagem poética ganham força. Assim, para Genette, tal modificação conduz a um novo traço entre prosa e poesia e isso exigiria, portanto, da semiologia literária uma tarefa muito mais distinta do que aquela feita até então. Essa tarefa era “capital porque, sin duda, ninguna responde más específicamente a su vocación, pero también difícil, porque los efectos de sentido que encuentra en ese dominio son de tal sutileza y complejidad que pueden desalentar el análisis y que, secretamente reforzados por el antiquísimo y persistente tabú religioso que pesa sobre el “misterio” de la creación poética, contribuyen a señalar al investigador que se aventura en él como sacrilego o (y) como torpe: por más precauciones que adopte para evitar los errores y los ridículos del cientificismo, siempre la actitud “científica” se siente intimidada ante los medios del arte, de los que se supone generalmente que sólo valen por lo que en ellos —“indestructible núcleo nocturno”— se sustrae al estudio y al conocimiento.” (GENETTE, G. *Lenguaje poético, poética del lenguaje*. Apud SAZBÓN, José (comp.), *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970)

poético é usado inúmeras vezes e quase nunca especificando o que se entende por poético. Ana Martinez Teixeira (2010, p.331), por exemplo, destaca que uma das particularidades do teatro hilstiano é que ele é “sempre poético, por se constituir num híbrido ‘teatro-poesia’, mas sem serem as suas obras cultistas nem se dotarem de qualquer artificialidade aparentada com o pastiche.” Elza da Cunha Vicenzo afirma que uma das dificuldades de interpretação, e, por consequência, de encenação, do teatro de Hilda proviria “não só da linguagem de teor intensamente poético (a mesma, aliás, de sua prosa), como do tipo de universo ficcional que elabora, da complexidade das ideias e do ‘sentimento de mundo’ que exprime naquela linguagem, da própria qualidade quase lírica da construção dramática que adota.” (VICENZO, 1992, p. 35). Conforme levantamos no capítulo anterior, pensamos que o teatro de Hilda Hilst está muito mais aproximado da sua obra poética escrita anteriormente do que das narrativas posteriores, portanto discordamos do parêntese escrito por Elza da Cunha Vicenzo. O poético que viceja na prosa hilstiana é portador de uma virulência, de uma agressividade estilística e formal que não se encontra no teatro<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Na tese *Deslimites da prosa ficcional de Hilda Hilst*, José Antonio Cavalcanti analisa a linguagem poética de Hilda nas narrativas *Fluxo, Estar sendo. Ter sido., Tu não te moves de ti* e *A obscena senhora D*. Especificamente sobre o poético na linguagem em prosa de Hilda, Cavalcanti afirma: “um dos traços marcantes da linguagem hilstiana é a utilização sistemática de um ritmo poético orquestrado não apenas pela inclusão de versos à narrativa, mas fundamentalmente pela dicção de frases muitas vezes dotadas de musicalidade e sonoridade só encontradas em textos poéticos e cuidadosamente elaboradas com o auxílio de uma rigorosa seleção vocabular em meio à constante proliferação de termos chulos. Não são raras as ocasiões em que os recursos poéticos estão agenciados de tal forma que se anula a distinção entre fundo e forma. (...) A força da entrega à linguagem poética dá margem ao surgimento de inúmeros trechos em que os significantes formam um balé constituído por um movimento de semelhanças fonéticas dispostas em uma espécie de reação em cadeia. (...) A visão irônica, humorística e às vezes sarcástica ajuda a moldar os jogos semânticos instituídos em torno da ambiguidade fartamente explorada na narrativa. (...) A linguagem também é impulsionada pela fusão de sonoridade de línguas estrangeiras – principalmente espanhol, inglês, italiano e latim –, o que ocorre às vezes mediante a formulação de jogos metalinguísticos, outras vezes por um inesperado desvio semântico entre o cômico e o erótico ou, ainda, a serviço de uma manifesta intenção de revestir o discurso de uma tonalidade erudita. (...) Hilda Hilst faz do corpo da língua uma zona erógena sobre a qual sons e imagens se enlaçam em uma dicção única, numa linguagem seminal nutrida por palavras raras e pelo emprego de recursos mórficos singularizantes, como sufixos dotados de intensidade expressionista, irônicos, caricatos ou metafísicos, como se fossem notas musicais mais alongadas que causam um efeito surpreendente.” (CAVALCANTI, 2010, p.73-74) Dessa forma, a narrativa hilstiana está envolta no poético, mas participa de outro jogo, que envolve o choque entre o erótico e o pornográfico, o grotesco e o sublime. Envolve também o uso do sarcasmo, da ironia mais incontinida. Trata-se de uma narrativa em fluxo constante e desestruturador. Na obra dramática, bem como na obra poética, Hilda mantém a sua

Anatol Rosenfeld foi a primeira voz da crítica a se manifestar sobre o texto teatral de Hilda. Ainda em 1969, ele escreve um ensaio para o Suplemento Cultural do jornal *O Estado de São Paulo* no qual apontava o teor poético e a dificuldade que Hilda Hilst teria em levar seu teatro à cena: “Seu teatro tem acentuado teor poético, além de revelar tendências místico-religiosas. À primeira vista, este tipo de dramaturgia não se afigura muito propício para provocar o entusiasmo das companhias profissionais” (ROSENFELD, 1969). Mas Rosenfeld era otimista e acreditava que Hilda Hilst acrescentava “uma nova dimensão ao teatro brasileiro” e tudo seria uma questão de tempo para que os profissionais do teatro levassem a novidade ao palco<sup>26</sup>. Rosenfeld destaca também a poeticidade formal dos textos: “particularmente interessante é a pesquisa no campo do verso entremeado por rimas internas, assonâncias e aliterações, enquanto a linguagem mantém, concomitantemente, quase sempre surpreendente leveza coloquial”.

A respeito da teatralidade e da textualidade, Silvia Fernandes afirma que:

hoje parece arriscado dissociar teatralidade de textualidade, já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas, abrindo espaço a um vasto campo de práticas que subsidia e informa tanto a produção do texto literário quanto do texto cênico (FERNANDES, 2009, p.167)

A pesquisadora, nesse caso, refere-se a experiências de criação coletiva, em que o texto nasce do e no processo de encenação. Como então pensar o ato criativo e solitário de Hilda Hilst? Como pensar a teatralidade desses e nesses textos que tiveram tantas dificuldades para serem encenados, com algumas peças que levaram mais de duas décadas para chegar aos palcos? Novamente, é preciso reforçar que nosso foco de análise e leitura é o texto teatral constituído, a princípio, por dois textos: o texto principal que são as palavras pronunciadas pelos personagens e o texto secundário que são as indicações dadas pelo autor

---

linguagem, por assim dizer, distanciada de elementos como o chulo ou o grotesco. Eis nosso ponto de divergência com a afirmação entre parênteses de Elza da Cunha Vicenzo.

<sup>26</sup>

Abordaremos essa questão no capítulo sobre a presença do teatro de Hilda Hilst no cenário brasileiro, bem como nas pesquisas que fizemos sobre as tentativas da autora em divulgar suas peças e, sobretudo, nas montagens que ocorreram no período entre 1968 e 1973.

para ajudar na encenação, e que desaparecem na cena montada. Por essa característica do texto teatral, Roman Ingarden (1978, p. 151) diz que o teatro se constitui como um “caso-limite da obra literária, na medida em que ele utiliza além da linguagem, um outro meio de representação.” Portanto, neste momento, interessa-nos tentar aproximar a teatralidade da poeticidade; fazer um embaralhamento das fronteiras, das instâncias teatrais e poéticas. Entre os diversos olhares teóricos que pensam a teatralidade, alguns não se afastam do texto dramático, que reconhecem nele duas partes distintas que formam uma duplicidade, um bicefalismo, que num campo mais estrutural é constituído pelo texto principal, o diálogo, e pelo secundário, as didascálicas e as indicações cênicas (UBERSFELD, 2005, p. 6). Essa relação é diversa conforme o período histórico ou o estilo do autor. Há textos teatrais em que a didascália toma a frente, tornando-se o texto principal, como em *Atos sem Palavras I e II* de Beckett, peça constituída apenas com didascálias. Em outros autores, esse tipo de texto ganha uma dimensão maior do que a simples função de indicação e marcação para o encenador: torna-se um texto à altura dos diálogos. Anne Ubersfeld (2005, p. 6) destaca as didascálias de Jean Genet como possuidoras de importância, beleza e significação extremas. No Brasil, podemos destacar Nelson Rodrigues como um autor cujas didascálias são parte significativa do texto, espaço onde ele também apresenta a sua linguagem crua, trágica e irônica. Já na primeira peça, Nelson abria o primeiro ato com esta didascália bastante reveladora do que viria:

(Cenário com um fundo de cortinas cinzentas. Uma escada. Mobiliário escasso e sóbrio. O Dr. Olegário – um paralítico recente e grisalho – está na sua cadeira de um extremo a outro do palco, e vice-versa. Excitação contínua. Num canto da cena, D. Aninha, de preto, sentada numa poltrona, está perpetuamente enrolando um paninho. D. Aninha, mãe do Dr. Olegário, é uma doída pacífica. Luz em penumbra. Sentada num degrau da escada, está uma menina de dez anos, com um vestido curto, bem acima do joelho, e sempre com as mãos cruzadas sobre o sexo. Luz vertical sobre a criança. Esta é uma figura que só existe na imaginação doentia do paralítico. No decorrer dos três atos, ela aparece nos grandes momentos de crise) (RODRIGUES, 1981, p. 45)

Dessa forma, mesmo quando as indicações são inexistentes, a

duplicidade do texto teatral não se anula, pois só o fato de indicar o nome do personagem antes de cada fala, ou de, no interior do diálogo, haver questionamentos que indiquem a posição, as tonalidades, os espaços tomados pelos personagens, garante a presença das rubricas no texto teatral, gerando assim a sua teatralidade.

Em relação a Hilda Hilst, ela foi um tanto econômica nas indicações cênicas<sup>27</sup>, preferindo manter a força e a poeticidade nos diálogos. A teatralidade de seu texto dramático surge do uso híbrido que Hilda faz entre o teatral e o poético. Analisaremos, a partir de agora, alguns aspectos dessa hibridização.

## 2.2 - O uso dos poemas em *A empresa* e *O Rato no Muro*

Estamos n' *A empresa*, uma “estória de austeridade e exceção” (HILST, 2008, p. 21), dois predicados contundentes e que servem sob medida para os terríveis tempos políticos que sobejavam no Brasil<sup>28</sup>. Os pesquisadores apontam como sendo a primeira peça escrita por Hilda, cronologia assumida por Alcir Pécora na edição de *Teatro Completo*, da Editora Globo, edição à qual fazemos referência nesta tese. *A empresa* foi também uma das peças que mais demorou a chegar aos palcos, sendo montada pela primeira vez em 2002, por Juarez Guimarães Dias, em Belo Horizonte, MG. Na pesquisa que efetuamos nos arquivos de Hilda Hilst, essa é uma das peças com menos informações: não há rascunhos, anotações, considerações a respeito dessa primeira experiência. Encontra-se apenas uma cópia datilografada da peça, sem qualquer anotação.

*A empresa* apresenta algumas características que não serão repetidas nas peças posteriores. Tem dois títulos: oficialmente chamada de *A empresa*, possui o codinome de *A possessa*, além de um subtítulo explicativo: “estória de austeridade e exceção”. Hilda também desenhou dois modelos de cenário, um para palco italiano e outro para arena.

---

<sup>27</sup> A exceção fica por conta da sua primeira peça: *A empresa*, na qual Hilda elabora uma série de observações, desenha uma possibilidade de encenação para palco italiano e outra para arena. Além disso, Hilda faz uso de longas didascálias para explicar as passagens de tempo, de espaço e as transformações psicológicas pelas quais as personagens passam. Nas demais peças, as marcações são mais econômicas.

<sup>28</sup> Aspectos políticos e éticos serão abordados no capítulo 4.1 “*A empresa*: sob o jugo ditatorial da razão”.

Além de uma série de explicações de como realizar a montagem. Há um total de seis observações<sup>29</sup> que norteiam o olhar que a autora tinha sobre sua peça inaugural. Na primeira observação, o contundente aviso: “1) Esta peça não pode ser tratada de forma realista” (HILST, 2008, p. 25), o que denota o afastamento de Hilda da estética realista vigente no teatro brasileiro no período.

Nessa peça, Hilda Hilst usa um recurso que viria a praticar de forma mais moderada também em *O rato no muro*: poemas escritos e publicados anteriormente são transformados em diálogos ou em breves monólogos da protagonista. O hibridismo de gêneros textuais é uma marca de escrita de Hilda Hilst que foi aprofundada nas narrativas. Porém, nessa primeira peça, o poético acontece não apenas pela força etérea das personagens, do cenário não realista, da temática estranha, presentes nas cenas, mas pelo uso direto dos poemas realocados nesse novo texto como diálogos teatrais.

Brecht (1978, p. 128) dizia que a fábula era o cerne da obra

---

<sup>29</sup> Retomaremos essas observações de acordo com os temas abordados na tese.

#### OBSERVAÇÕES

1) Esta peça não pode ser tratada de forma realista.

2) Está escrita para “palco italiano”, onde deveriam existir três planos (A, B, C). No entanto, resolvi incluir esboço de cenário para “palco de arena”, porque entendo que dessa forma ela pode ser melhor solucionada e os planos (A, B, C) sofreriam maior fusão, havendo ao mesmo tempo proximidade e distanciamento. Neste caso, a movimentação de América será sempre no centro do palco. Nos dois casos (italiano e de arena), a primeira cena deve ser tratada de modo a dar a impressão de um momento muito recuado no tempo, assim como uma fotografia baça e amarelecida.

3) América é bastante jovem na primeira cena, mas sem características de adolescência. Sua lucidez acentuada e singular firmeza são características de maturidade. Ainda quando é quase delirante no seu “estado de graça”, ela inteira é adulta e quase sábia. Personalidade intensa.

4) Eta e Dzeta são ilustrações de uma forma quase perfeita de repressão. América, quando inventa a estória de Eta e Dzeta para o “Monsenhor”, quer simplesmente dizer que, sendo essas ilustrações quase perfeitas, nunca seriam suficientemente poderosas a ponto de sufocar o espírito do homem. No entanto, o “Monsenhor” dá uma sequência extraordinária à estória de América, transformando Eta e Dzeta numa realidade de potencial repressivo ilimitado.

5) *A empresa* pode ser entendida como um teorema seguido de inúmeros corolários. Um deles seria “Redefinição”. Mas Redefinição que mantivesse no homem sua verdadeira extensão metafísica.

6) Entendo que *A empresa* também é uma peça didática. E de advertência. (HILST, 2008, p. 25-26)

teatral. Mas diferente dos aspectos clássicos que pensam a fábula como a sequência de fatos que constituem a narrativa de uma obra, a fábula seria “os acontecimentos entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados.” A fábula d’*A empresa* é bastante complexa, porque se estrutura sobre uma sequência de acontecimentos que fogem da lógica racional, tocando por vezes o absurdo, sobretudo ao exigir do expectador que esse aceite algumas convenções espaciais e temporais existentes na peça. *A empresa* é a mais longa das peças. Dividida em 6 cenas, traça a história de América, uma jovem que está num colégio religioso, e que também pode ser uma empresa, ou qualquer instituição onde imperam as ordens e os dogmas. América começa a instigar as outras postulantes com perguntas racionais sobre as verdades dogmáticas ensinadas pelos superiores. A madre superiora pede que América seja castigada pelo Monsenhor, mas este, num lance ousado, transforma-lhe na líder da turma. Com o passar do tempo, as dúvidas de América se tornam as verdades dogmáticas, ou seja, se antes se acreditava na ressurreição, na virgindade de Maria, agora acreditar nisso é impossível. América, questionadora sempre, passa a acreditar no mistério, na imaginação, na espiritualização e paga um preço alto por isso.

No mesmo ensaio citado acima, Renata Pallottini especifica que o teatro poético de Hilda Hilst:

não crê na ação propriamente dita, na possibilidade da *objetivação* dos pensamentos, dos sentimentos e das sensações. Para ela, como para tantos poetas, sentir, pensar e emocionar-se é já o bastante. Dar notícia dessas abstrações, desse subjetivo fragmentado, sem começo nem fins determinados, desse *eu* que não pretende resolver os problemas do mundo, mas apenas comunicá-los aos demais é o seu objetivo; fundamentalmente surpreendida com a ausência de um deus quando ele é mais necessário, com a crueldade, com a destruição, a morte inútil, a injustiça pessoal e social, a estupidez humana, a poeta organiza o seu microcosmo cênico para que possamos, ali, reconhecer o macrocosmo universal, para que possamos ver, na sua cena, a imagem do mundo absurdo que nos tocou viver. (PALLOTTINI, 1999, p. 103 – Grifos da autora)

A ação dramática seria “o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais” (PAVIS, 2011, p. 2). Juarez Guimarães Dias (2010, p, 116) afirma que a dramaturgia hilstiana “investe em recursos épicos e líricos e se desenvolve mais na inação”, ou seja, não é uma ação no sentido aristotélico do termo, que pensa a fábula como a reunião das ações, pois “seus personagens teatrais vivem situações-limite da resistência do ser humano, cujas crises são exploradas, às vezes, por recursos de linguagem poética, muitas vezes narrativa, em que tanto o épico quanto o lírico assumem a falta de ação para possibilitar aos personagens expressar suas impressões e sentimentos”.

Ao analisarmos por esse viés as ações que ocorrem em *A empresa*, podemos perceber que os poemas entram num momento crucial da protagonista. América age de forma questionadora. Ao perceber que foi usada pelo sistema dominador, a sua ação passa a ser mais interna, age de forma parecida com a santidade, ou para usar um termo da própria Hilda Hilst: “cheia de graça”, ao mesmo tempo em que aceita sua condição, insiste em questionar. América questiona com dogmas da razão os dogmas da fé. No final da peça, ela faz o movimento inverso: são os dogmas da fé, antes questionados, que passam a questionar o mundo racional em que foi aprisionada.

A primeira cena se inicia com América contando uma história para as postulantes do convento, ou da *empresa*: trata-se da história de um homem que lutou, propôs mudanças e conseguiu que as mudanças fossem feitas. A primeira postulante pergunta se não vem um tédio depois disso, e América responde firmemente: “tédio é não ter” (HILST, 2008, p. 34). Após mais algumas discussões a respeito das escolhas éticas do personagem narrado por América, a Superintendente chega, impõe ordem e demonstra que América é um foco de desordem dentro do colégio, sobretudo por sua aproximação com as postulantes. A Superintendente impõe a América o discurso da humildade, do respeito ao que morreu por ela, fala também do ato de beijar a ferida dos leprosos, o que causa nojo em América. A cena acaba com todas ajoelhadas rezando.

Na segunda cena, surge a figura do Monsenhor, mais ou menos 40 anos, que na primeira fala apresenta um tom paternal, entre o conselho e a conciliação: “MONSENHOR (*tom paternal*): Minha filha, certas condutas podem parecer inofensivas mas não são. Às vezes nem sabemos o mal que provocamos. Você me compreende?” (HILST, 2008, p. 39). O monsenhor reconhece a liderança natural de América, mas quer



encaminhá-la para um “caminho claro”. A segunda cena segue num embate entre Monsenhor, que defende os desígnios da fé, e América, que duvida sempre porque não há provas científicas ou racionais para crer nos dogmas cristãos propostos pela religião: “como posso acreditar numa coisa que é absurda? Todo mundo sabe que é impossível ser virgem e dar à luz” (HILST, 2008, p. 41). Nesse momento, há uma transição. América inicia a história de *Eta* e *Dzeta*. Para ela, apenas uma história; para o monsenhor seria uma nova forma de encarar e modificar a realidade. Consiste em um momento de transição na peça, uma espécie de porta que Hilda abre para que o poético entre, achegue-se e tome conta da cena. Tal transição tem uma longa didascália:

*América de início fixa o Monsenhor como se achasse muito difícil explicar o que vai dizer. O monsenhor vai gradativamente mudando a expressão do seu rosto. Está sombrio mas aos poucos vai sorrindo, analisando América. A mudança é simultânea em América e no Monsenhor. É como se de repente eles resolvessem descobrir alguma coisa um no outro. América, ainda com certa precaução, vai inventar uma estória porque sabe que é a única maneira de dizer o que pensa é inventar uma estória nos moldes tradicionais, inventando pais mais ou menos normais e um irmão mais velho para que o Monsenhor dê maior importância ao seu relato. Eta e Dzeta são para América apenas símbolos de sua estória, mas o Monsenhor vai encarar tais símbolos de maneira diversa, dando-lhes uma nova realidade, realidade essa insuspeitada para América. (HILST, 2008, p. 43)*

Além da didascália acima, uma das observações de Hilda, no começo da peça, é justamente sobre essas figuras que conseguem sair da “estória” narrada por América para se tornarem um instrumento poderoso de repressão nas mãos do Monsenhor:

4) Eta e Dzeta são ilustrações de uma forma quase perfeita de repressão. América quando inventa a estória de Eta e Dzeta para o 'Monsenhor', quer simplesmente dizer que sendo essas ilustrações quase perfeitas, nunca seriam suficientemente

poderosas a ponto de sufocar o espírito do homem. No entanto o 'Monsenhor' dá uma sequência extraordinária à estória de América, transformando Eta e Dzeta numa realidade de potencial repressivo ilimitado. (HILST, 2008, p. 25)

No capítulo dedicado à questão do engajamento e da liberdade, retornaremos a Eta e Dzeta, bem como a todo o processo pelo qual passam os personagens, para discutirmos a questão da repressão e do totalitarismo. Neste momento, interessa-nos perceber que, após América contar a história dessas formas que nunca são vistas, mas fazem um ruído eletrônico, agudo e desconfortável, há toda uma mudança de cenário, de tempo e de tom na peça. Ocorre um diálogo entre o Monsenhor e a Superintendente, e a cena termina com a seguinte fala do Monsenhor:

Veja, irmã, o mais importante é começar. Um caminho paralelo e fiel ao nosso tempo, a esse tempo em que vivemos. Um caminho novo. Novo. Mas antes vamos provar América, saber se ela é de fato o que parece: uma reformuladora. (*com ênfase*) De aço. E depois expandiremos, expandiremos o núcleo de aço. Prove-a. (HILST, 2008, p. 54)

A inventividade, os questionamentos, a vontade de América de perguntar e, pelas perguntas, transformar a situação em que vivia, passaram a ser assimilados pelo sistema opressor. A terceira cena ainda apresenta uma América racional, questionadora dos dogmas religiosos. Há um longo embate entre ela e a Superintendente sobre a questão da fé. O embate se dá porque América quer fidelidade “a tudo aqui de dentro”. América segue desconfiada da aparente bondade da Superintendente. Acha que ela a está confundindo, que na verdade não lhe deixa dizer o que tem que dizer. No meio da cena, o plano A escurece e o plano C se ilumina, mostrando as cooperadoras chefes, o vigia e a caixa onde estão Eta e Dzeta. Assim que começa a fala das cooperadoras, o plano A é iluminado novamente, mas apenas em América. Ao ouvir as falas, ela percebe que sua história foi manipulada pelo Monsenhor e entra em desespero. Hilda não explica como isso acontece. Não há indicações dessa mudança de tempo, apenas mudanças de planos. Entramos em outra realidade temporal e espacial. O que era a “ficção” agora se torna a

“realidade” da personagem. A narrativa inventada por ela toma conta de sua vida. Não se explica a passagem dessa ação, tudo se incorpora na narrativa cênica de maneira direta. Podemos ver isso como um delírio de América, ou como uma outra realidade, que escapa do tom mais direto, ou mesmo naturalista, que se vinha apresentando até então. A cena termina invertida: o racional agora é dogmático, é a Lei a ser seguida. Qualquer menção ao imponderável, à fé, aos mistérios do divino é castigada com severas punições. Novamente, América se contrapõe, porém agora defendendo um mundo em que o mistério possa existir. Ela percebe que mudou: “tudo o que fui, não sou mais”. A Superintendente afirma: “você é América, nova. Nova.” (HILST, 2008, p. 61). Hilda abre a porta para o poético ao descrever a nova personalidade de América: “*A partir daqui, América vai falar como alguém que, através de uma compreensão particular e única, separou-se dos demais. Acentue-se a transformação de América. O tom será calmo, algumas vezes apaixonado, mas sempre lúcido e grave*” (HILST, 2008, p. 61). O poético se torna uma voz dissonante, lúcida e grave, mas que já não convence tanto. Na quarta cena, temos novamente América falando com as postulantes, que parecem não gostar muito nem respeitar mais as suas palavras. América inventa outra história, dessa vez relatando a discussão entre um casal e um homem. Este insiste em continuar por um caminho e o casal afirma que a estrada acaba onde eles estão. O homem segue pelo caminho por dentro da floresta. Ao final, a mulher diz: “só os cordeiros, os mansos, é inútil, é inútil”, mesmo assim, o homem continua andando. As histórias de América são reflexos diretos de sua condição: se antes ela desacreditava na “floresta”, agora faz com que seu personagem se encaminhe para a escuridão do mistério. América está presa num mundo fortemente racional. As postulantes e a Superintendente tentam demover América, porém agora ela acredita no mistério, no poético. Ela pede para ler dois livros: o primeiro é *A Metamorfose*, de Kafka, e o segundo é a *Bíblia*, para ler sobre o homem que ressuscitou. Os dois livros lhe são negados. Além disso, as postulantes falam da história que América contou, acusando-a de louca, pois acreditava que era igual ao homem sonhador: “que misérias ela conta agora, não Irmã?” (HILST, 2008, p. 67), ironiza uma das postulantes. As três postulantes cobrem a cabeça de América com um pano preto, retirando-lhe a cabeça. A cena toda é, ao mesmo tempo, um exemplo de tortura repressora (tema que retornaremos adiante) e a porta de entrada para que Hilda traga à cena seus poemas publicados anteriormente:

SUPERINTENDENTE: Por isso minha filha, é preciso atenção. Usar sempre a cabeça e não arrancá-la como faz América.

SEGUNDA POSTULANTE (*com muita ironia*): Ninguém vê uma cabeça que não existe.

SUPERINTENDENTE: (*objetiva*) Muito bem, minha filha. Na verdade a cabeça de América não existe. E para que essa verdade fique bem clara, é necessário que daqui por diante ninguém mais veja... (*com ironia*) essa cabeça que não existe.

*As postulantes tiram de algum canto um camisolão preto e jogam por cima de América como se fossem vesti-la. Mas fazem-no de forma a não deixar que a cabeça de América passe pela abertura.*

AS TRÊS POSTULANTES: (*entusiasmadas*): Vamos cobri-la. Vamos cobri-la

SUPERINTENDENTE (*para América*): E pode pensar à vontade agora. (*sorrindo com desdém*) Mas naturalmente sem a cabeça.

*Todas as postulantes sarcásticas, caricaturais e saindo de cena.* (HILST, 2008, p. 67-69)

América, elétron isolado, permeada pela loucura e pelo sonho, por assim dizer, amortalhada pelo poético, já não pensa, já não participa mais do mundo racional que tanto gostava na primeira cena, mas que agora se tornou um invólucro de repressão, de opressão. Se pensamento e poesia são vizinhos, como quer Heidegger, América agora está toda dentro do território poético do ser, algo que, no teatro hilstiano, a aproxima da santidade, ou daquela espiritualidade radical de Simone Weil, não por acaso autora da epígrafe que abre a peça: “Pensar Deus, amar Deus, não é mais do que uma certa maneira de pensar o mundo”, a mesma Simone que dizia que “a inteligência não pode jamais penetrar nos mistérios, mas pode – e é a única que pode – dar conta da conveniência das palavras que os expressam. Neste uso deve ser mais aguda, mais penetrante, mais rigorosa, mais precisa e mais exigente que em qualquer outro.” (WEIL, 1986, p. 214) Eis América pensando o mundo pelo não-pensamento, pensando por uma negatividade que rejeita a racionalidade dogmática. América que, toda iluminada nos escuros do mistério, sofre a escuridão imposta pelo sistema repressor, sistema totalitário que não permite qualquer diferença; e o poético é uma diferença, a di-ferença que é a dimensão, a di-ferença que é

“propriamente o que, num chamado, se chama quando coisa e mundo são evocados” (HEIDEGGER, 2008, p. 20). Eis a fronteira entre pensamento e poesia. A cena se escurece:

*Escuro total. Dar um tempo. Luz gradativa. América está sozinha no mesmo plano e já vestida com o camisolão preto. Quase madrugada. Clima muito sombrio.*

AMÉRICA: *(profundamente comovida, lenta, mas não como alguém que se sente derrotado, muito como alguém que sofre piedade e extrema lucidez).* (HILST, 2008, p. 68)

Esse pode ser visto como aquele momento da peça no qual a teatralidade e a poeticidade se imiscuem, sem imbricam em força, em tensão máxima. A porta está aberta, a clareira da linguagem está aberta, a boca de América, de agora em diante, só se abrirá para proferir um estado poético intenso, ou, como diria Eliot, a alma humana, em intensa emoção, que sempre se manifesta em verso. Não por acaso, após toda essa sequência de opressão e repressão, América dirá, piedosa e lúcida, o poema número 7 de “A iniciação do poeta”, poema ao qual já fizemos referência no capítulo anterior.

De luto esta manhã e as outras  
as mais claras que hão de vir,  
aquelas onde vereis o vosso cão deitado  
e aquecido de terra. De luto esta manhã  
por vós, por vossos filhos  
e não pelo meu canto nem por mim  
que apesar de vós ainda canto.  
Terra, deito a minha boca sobre ti.  
Não tenho mais irmãos  
a fúria do meu tempo separou-nos  
e há entre nós uma extensão de pedra.  
Orfeu apodrece  
luminoso de asas e de vermes  
e ainda assim meus ouvidos recebem  
a limpidez de um som, meus ouvidos  
bigorna distendida e humana sob o sol.  
Recordo a ingênua alegria de falar-vos.  
E se falei  
foi para trazer de volta aos vossos olhos  
a castidade do olhar que a infância vos trazia.

Mas só tem sido meu, esse olho do dia. (HILST, 2008, p. 69)

Hilda Hilst poetiza seu teatro ao inserir em tons monológicos um poema que se transforma na voz de América, a possessa, a toda plena de lucidez e piedade, a que constata o luto, não dela ou por ela, mas por todos os outros e pelos filhos dos outros, que terão que enfrentar a vida sem a força do canto que busca tanto o passado quanto uma infância mítica estabelecida como ideal. Ideal que se perde, porque naquele momento, tanto o tempo fictício dentro da peça quanto o tempo histórico, no qual a peça foi escrita, Orfeu apodrecia. Podemos pensar aqui novamente em todas as escolhas poéticas que Hilda Hilst fez e que já discutimos no capítulo anterior. Trata-se de uma escolha irrestrita pela poesia, mesmo com a podridão de Orfeu; mesmo que suas asas dividam o espaço entre a luz e os vermes, o canto da poesia ainda é ouvido, e, como diria Heidegger, “poesia é canto”.

Interessante notar que ao transpor o poema para a boca de América, ou seja, ao transformar o poema em um grito afirmativo, uma tomada de posição frente a ditadura que se instalava, Hilda Hilst alterou parte da penúltima estrofe. Assim, temos uma primeira versão publicada em *Poesia (1959 / 1967)*:

(...) Recordo a ingênua alegria de falar-vos.  
E se falei submissa e se cantei a tarde  
E o deixar-se ficar de alguns velhos cavalos,  
Foi para trazer de volta aos vossos olhos  
A castidade do olhar que a infância vos trazia.  
(HILST, 2008, p. 107)

Acreditamos que a alteração mais forte foi a retirada do predicado de “submissa”. América, assim como todos os personagens de Hilda, pode ser uma vítima, mas em momento nenhum lhe recai a pecha de submissos. Eles estão alterando, remexendo, movendo as estruturas e as superestruturas do poder constituído. América não poderia cantar submissa, porque o poético a elevou, fortaleceu seu corpo frágil. América não poderia ser submissa, porque deste momento em diante da peça ela sofrerá uma inquisição e enfrentará seus inquisidores com a força da palavra poética. No papel de inquisidor, Hilda prevê o mesmo ator que havia feito o Monsenhor.

A cena seguinte é o interrogatório. O diálogo segue entre o

Inquisidor e América, até que ele lhe pergunta pelo seu pai:

AMÉRICA (*grave*): Era louco.

INQUISIDOR: (*seco, examinando os papéis*): Mas você via seu pai?

AMÉRICA: Uma vez, sim.

INQUISIDOR: E o que é que vocês se disseram?

AMÉRICA: O senhor não compreenderia.

INQUISIDOR (*sarcástico*): o que eu não compreenderia? Moça, eu entendo o demônio (*pausa. Hostil*) Vamos, o que é que vocês disseram? Estamos perdendo muito tempo. Diga o que quiser, eu jamais a interromperei. Isso de não interromper é praxe, desde sempre. Antes, agora. (*pausa longa*).

AMÉRICA (*como se falasse consigo mesma, lenta*): Pai, uns ventos te guardaram, outros guardam-me a mim. E aparentemente separados, guardamo-nos os dois, enquanto os homens no tempo se devoram. Será lícito guardarmo-nos assim?

INQUISIDOR (*seco*): Não, não seria lícito.

AMÉRICA (*sem ouvir o Inquisidor*): Pai, tocaram-te nas tardes brandamente, assim como tocaste, adolescente, a superfície parada de umas águas? Tens ainda nas mãos a pequena raiz, e a fibra delicada que a si se construía em solidão?

INQUISIDOR: Não. Ele não tinha mais nada nas mãos.

AMÉRICA: (*tom anterior*): Assim somos tocados sempre. Pai, esse é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto, te empobrecem de afeto. E no gesto te consomem.

INQUISIDOR (*hostil*): Você mesma é que se consome.

AMÉRICA (*voz mais alta, mais comovida*): Pai, este é um tempo de cegueira. Os homens não se veem. Sob as vestes, um suor invisível toma corpo e, na morte, nosso corpo de medo é que floresce. Mortos nos vemos. Mortos amamos. E de olhos fechados, uns espaços de luz rompem a treva. (*abaixa a cabeça como se soubesse a inutilidade de todas as confissões*)

INQUISIDOR: E foi tudo o que você disse?

AMÉRICA: Quase tudo.

INQUISIDOR: Esse quase foi... o quê?

AMÉRICA: (*angustada*): Pai, esse é um tempo de treva.

INQUISIDOR: Só isso mesmo, América?

AMÉRICA: Sim.

INQUISIDOR (*agressivo, folheando os papéis*): Não é verdade. Você disse a seu pai: “O sonho de um louco? O teu sonho, sim, era válido, quando era aquele objetivo, concreto, eficiente. Este teu outro sonho (*irônico*) “pronto para ter asas”, este é um sonho de um louco. (*tom severíssimo*) Você conhece a razão de estar aqui?

AMÉRICA (*firme*): Não, senhor.

INQUISIDOR: Sua consciência está limpinha como o lençol da tua Virgem.

AMÉRICA (*indignada, voz baixa*): O senhor me insulta.

INQUISIDOR (*aliviado e sarcástico*): Muito bem. Uma boa confissão. (*muito agressivo*) Mas não basta, não basta, não basta.

*Escuro total.* (HILST, 2008, p. 73)

À parte as implicações políticas e éticas que esses versos transmitem e que discutiremos posteriormente, o que temos aqui é, mais uma vez, o poema tomando a voz de América, estabelecendo-se como escudo para a sua defesa. América já não se dirige ao inquisidor, mas a seu pai<sup>30</sup>. A partir do momento em que América começa a falar apenas para si mesma, de forma lenta, a fala são excertos do poema “Odes maiores ao pai”, pertencente ao livro *Trajatória poética do ser* e publicado em *Poesia (1959 / 1967)*<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Esse é mais um momento em que Hilda Hilst ficcionaliza a sua biografia. As referências à vida conturbada de seu pai, bem como à sua relação com ele são uma constante nos textos de Hilda. Como esse não é o foco desta tese, não adentraremos em tal seara teórica envolvendo biografemas, autoficção ou escrita de si. Esse aspecto da escrita de Hilda Hilst foi objeto da tese *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*, de Ludmilla Zago Andrade, defendida em 2011, na Universidade Federal de Minas Gerais. O capítulo III da tese foca-se especificamente na relação de Hilda com Apolônio Hilst, seu pai.

<sup>31</sup> Conforme já colocamos anteriormente, *Poesia (1959/1967)* trazia os livros *Roteiro do silêncio*, *Trovas de muito amor para um amado senhor*, *Ode fragmentária* e *Sete cantos do*



São seis as odes maiores ao pai. Hilda utiliza a maior parte dos versos da primeira delas<sup>32</sup>. Diferente do poema anterior, dessa vez os versos sofrem cortes, alteração de ordem, estabelecem-se sobre a página como diálogo. No entanto, novamente o poema está ali para escudar a resistência de América perante a inquisição. Mesmo que o Inquisidor se intrometa, mesmo que ele tente racionalizar as palavras de América, ela resiste, adentra seu estado poético lentamente, e quando se sente ameaçada, quando o inquisidor afirma que é ela mesma que se consome, América ergue sua voz, aumenta sua comoção, entrega-se ainda mais a esse estado de possessão poética que a salvará do tempo de treva. Nesse momento, o poético adentra a fábula, torna-se aquilo que Brecht chamou de acontecimento-gesto, algo que “não informa sobre as personagens em si mesmos, mas sobre suas 'inter-relações' no seio da sociedade” (PAVIS, 2011, p. 159). Nas duas cenas em que Hilda Hilst trouxe poema escrito anteriormente, é como se ela abrisse uma saída de emergência, traçasse uma rota de fuga, pois o poético se estabeleceu justamente nos momentos de tensão, nos momentos em que América era sacudida pela

---

*poeta para o anjo. O livro reunia também os inéditos: Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria Araújo e Exercícios para uma ideia, ambos escritos em 1967, e Trajetória poética do ser escrito entre 1963 e 1966. Trajetória Poética do ser está dividido em quatro poemas (ver nota 22): “Passeio”, “Memória”, “Odes Maiores ao Pai” e “Iniciação do Poeta”.*

<sup>32</sup> (*Largo Pesante*)

I

Uns ventos te guardaram. Outros guardam-me a mim. E aparentemente separados  
Guardamo-nos os dois, enquanto os homens no tempo se devoram.  
Será lícito guardarmo-nos assim?  
Pai, este é um tempo de espera. Ouço que é preciso esperar  
Uns nítidos dragões de primavera, mas à minha porta eles viveram sempre,  
Claros gigantes, líquida semente no meu pouco de terra.

Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto  
Te empobrecem de afeto. No gesto te consomem.

Tocaram-te nas tardes, assim como tocaste  
Adolescente, a superfície parada de umas águas? Tens ainda nas mãos  
A pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão?  
Pai, assim somos tocados sempre.  
Este é um tempo de cegueira. Os homens não se vêem. Sob as vestes  
Um suor invisível toma corpo e na morte nosso corpo de medo  
É que floresce.

Mortos nos vemos. Mortos amamos. E de olhos fechados  
Uns espaços de luz rompem a treva. Meu pai: Este é um tempo de treva. (HILST, 2008, p. 91)

previsibilidade do sistema ditatorial e persecutório. Nesse instante, a teatralidade se abre à poeticidade e a palavra cênica flui de forma a contemplar toda a tensão, não apenas interna, ou seja, dentro da cena, mas também se fazer contemplação e crítica a todo o momento histórico, olhando aqui novamente sob a perspectiva brechtiana, que pensava a fábula tanto do ponto de vista da história, do relato, quanto da História: “Pai, este é um tempo de treva”. Não é à toa que Hilda tratou essa peça como advertência e como peça didática, também palavras bastante caras a Brecht.

Dando sequência, o Inquisidor consulta seus papéis e descobre que América não disse tudo, que ainda havia outras coisas a serem reveladas a respeito do que ela havia dito a seu pai. Hilda dá um salto sobre a segunda, a terceira e a quarta odes, e busca na quinta ode<sup>33</sup>, quase em seu final, mais um verso revelador da condição desse pai enlouquecido pelo peso do mundo. Pai que ora se reflete e se debate na própria América. Sonho se presentifica sobre a fonte e se torna a crisálida pronta para ter asa. América é uma crisálida impedida de metamorfosear-se, impedida pelo racionalismo vigente. Na voz do Inquisidor, a certeza que os sonhos só eram válidos quando América racionalizava tudo, agora, que ela é toda delírio, toda graça e santidade, seu sonho adentra a loucura, toca demais as raias do sensível, pratica aquela língua nem viva nem morta, falada e entendida por poucos, que é a língua do poeta, língua usada para acessar o seu mundo particular e privado, conforme diz Jean Cocteau (1960) em seu filme *O testamento de Orfeu*.

---

<sup>33</sup> Na tua ausência, na casa o perfume das igrejas. O odor  
Da castidade antiga dos incensos, reacendeu a alegria da infância  
E aspirei contigo o perfume menos casto das cerejas. Na casa,  
Um ruído de contas de rosário, mas eu só, meu pai, te vigiava.  
Os ventos te seguiram. E próxima do teu passo, eu mesma era o silêncio  
A pedra. Impossível de abraço.  
Uma torre contigo caminhava. Nos muros, nas escadas, refizeram ardis  
Fibras trançadas, e aqueles pareciam mais largos, aquelas mais altas.

No teu andar, um quase nada definido. Tinhas o caminhar dos animais,  
Espaçado e perdido. Respirei teu mundo movediço: Pai, não viste o sal da terra  
Corroendo os pilares, as cruzes, a capela? E os sonho sobre a tua fonte  
É mesmo crisálida pronta para ter asas?

Abriam-se os portões mas a casa era nova. A que foi nossa  
Tuas filhas te disseram que na noite, um homem e sua torre,  
Com paciências guardadas, pouco a pouco a demoliram. (HILST, 2008, p. 94)

A quinta cena se abre; estamos no julgamento de América. O Monsenhor, o Bispo e a Superintendente sentados em cadeiras altas, grotescas. América está vestida com o camisolão preto que lhe encobriu a visão na cena anterior. Ao se iniciar a cena, todos estão de pé e as falas são dirigidas ao público. O Inquisidor, o Bispo e a Superintendente folheiam papéis que trazem nas mãos. A cena começa com o Bispo e o Inquisidor, direcionados ao público, dizendo a parte sete do poema “Passeio”, constante em *Trajatória poética do ser*:

BISPO (*para o público*): O deus de que vos falo não é um Deus de afagos.  
 INQUISIDOR: É mudo.  
 BISPO: Está só.  
 INQUISIDOR: E sabe da vileza do homem.  
 BISPO: E no tempo contempla o ser que assim se fez: o Homem. (*pausa*)  
 INQUISIDOR (*irônico*): É difícil ser Deus.  
 BISPO (*amável*): As coisas O comovem.  
 INQUISIDOR (*ameaçador, apontando para o público*): Mas não da comoção que vos é familiar.  
 BISPO (*sarcástico*): Essa que vos inunda os olhos (*apontando América com bastante ironia*) quando o canto da infância se refaz. (*pausa*)  
 INQUISIDOR (*suave, íntimo, contínuo*): A comoção divina não tem nome.  
 BISPO (*suave, íntimo, contínuo*): O Nascimento...  
 INQUISIDOR (*suave, íntimo, contínuo*): A Morte...  
 BISPO (*suave, íntimo, contínuo*): O martírio do herói...  
 INQUISIDOR (*suave, íntimo, contínuo*): Vossas crianças claras sobre a laje.  
 BISPO (*com pretensa piedade*): Vossas mães no vazio das horas... (*pausa*)  
 INQUISIDOR (*imperativo*): E deveis amá-Lo se eu vos disser sereno, sem cuidados, que a comoção divina, contemplando se faz.  
 OS DOIS JUNTOS (*apontam-se*): O Homem. O Homem diviniza-se. (*pausa. Sentam-se. Folheiam os papéis com lentidão enquanto a Superintendente se prepara para tomar notas*)  
 (HILST, 2008, p. 74)

Eis o poético vilipendiado pelos opressores. A ironia, o sarcasmo, a ameaça com que o poema é dito, sobretudo porque pela primeira vez na peça houve a quebra da quarta parede, pela primeira vez o espectador (ou o leitor) não é apenas alguém distanciado, observando a cena, mas sim alguém que participa dela, alguém que recebe diretamente nos olhos e nos ouvidos a ironia dos inquisidores. “Passeio” é uma longa reflexão poética a respeito das perguntas que abrem o poema: “não haverá um equívoco em tudo isto? / O que será em verdade transparência / se a matéria que vê, é opacidade? Nesta manhã sou e não sou minha paisagem. / Terra e claridade se confundem / E o que me vê / não sabe de si mesmo a sua imagem.” (HILST, 2002, p. 45). O poeta passeia ao longo do poema traçando considerações sobre o pertencimento ao mundo terreno e a busca por outro espaço bucólico de delicadezas e transcendências. Especificamente, o poema trazido por Hilda para ser ironizado pelos repressores é uma empatia com esse Deus todo poderoso, altíssimo e onipotente que sustenta a religião judaico-cristã: “é difícil ser Deus / as coisas O comovem”, mesmo não sendo a comoção costumeira, ou rasteira dos sentimentos humanos, mas a comoção grandiosa do Nascimento, da Morte, dos começos e dos fins.

Heidegger, numa conferência intitulada “Poeticamente o homem habita...”, palavras tiradas de um poema tardio de Hölderlin, aborda a questão do habitar e da poesia e vê a poesia como uma medida extraordinária. No entanto, Heidegger reflete sobre a questão da presença de Deus no poema de Hölderlin que pode nos servir para entender também a presença desse Deus que se comove com a própria contemplação em Hilda Hilst:

Por isso, Holderlin se vê tão perturbado pela pergunta provocadora: como aquilo que, em sua essência, mantém-se desconhecido pode tornar-se medida? Aquilo com que o homem se mede deve ser participado, comunicado, deve aparecer. Aparecendo, torna-se conhecido. Deus é, porém, desconhecido e mesmo assim a medida. Não apenas isso. É mostrando-se como aquela que é um Ele, que o deus desconhecido deve aparecer como o que se mantém desconhecido (HEIDEGGER, 2001, p. 174)

O Deus que é admirado no poema e ironizado pelos opressores na peça também seria uma medida desconhecida, uma medida paradoxal, como revelam outros versos de “Passeio”: “E sendo Um só, é

múltiplo Seu rosto./ É uno em seus opostos, água e fogo / tem a mesma matéria noutra rosto.” (HILST, 2002, p. 50). Ao pensar o que poderia ser “a medida para medir o constitutivo do homem”, Heidegger (2001, p. 174) diz que a “medida consiste no modo em que o deus que se mantém desconhecido aparece *como tal* através do céu”, assim, o deus desconhecido aparecia como o desconhecido através da revelação do céu. Heidegger também afirma:

O poeta, porém, na palavra cantante, faz apelo a todas as claridades que instauram a fisionomia do céu e a todas as ressonâncias de seus cursos e ares, trazendo à luz e ao som o que assim se faz apelo. O poeta, quando é poeta, não descreve o mero aparecer do céu e da terra. Na fisionomia do céu, o poeta faz apelo àquilo que no desocultamento se deixa mostrar precisamente como aquilo que se encobre e, na verdade, *como* o que se encobre. Em tudo o que aparece e se mostra familiar, o poeta faz apelo ao estranho enquanto aquilo a que se destina o que é desconhecido de maneira a continuar sendo o que é – desconhecido. (HEIDEGGER, 2001, p. 176)

Poderíamos fazer uma leitura análoga desse poema de Hilda Hilst, transformado numa espécie de imprecação nas falas dos algozes. O Deus no poema hilstiano é um Deus comovido, mas distante dos afagos, distante das humanidades que ele contempla de suas alturas. Se ele toma algum corpo, é pela voz do poeta que passeia, que atravessa portais e muros: “e atravessando os mármore e muros / como se fossem mais muros de vento / passeio nos jazigos / e um cordeiro de pedra eu apascento.” (HILST, 2002, p. 48). É no passeio do poeta que se mostra aquilo que, como Heidegger afirma, deixa-se mostrar como algo que se encobre. É nesse encobrimento que se mostra para, justamente, tornar-se ainda mais desconhecido, que podemos também ver o Deus comovido e solitário do poema de Hilda Hilst.

Ao retirar esse poema de seu espaço inicial e transpô-lo para a dramaturgia, Hilda fez sutis alterações que revelam a sua atenção para a teatralidade da cena. Primeiro que o poema é dito por dois religiosos, mas não pertencentes à religião tradicional, e sim à religião racional, que foi imposta àquele espaço pelo Monsenhor, a partir das ideias contestadoras de América. A inquisição aqui não se dá pela heresia às ideias da fé e do sagrado, mas sim o contrário: a fé e o sagrado são

crimes, por isso América é condenada e por isso o poema é colocado na voz irônica dos algozes. Para dar força a esse jogo de forças, Hilda Hilst suprime alguns versos e altera outros. Vejamos a primeira parte do poema na peça:

BISPO (*para o público*): O deus de que vos falo  
 não é um Deus de afagos.  
 INQUISIDOR: É mudo.  
 BISPO: Está só.  
 INQUISIDOR: E sabe da vileza do homem.  
 BISPO: E no tempo contempla o ser que assim se  
 fez: o Homem. (*pausa*) (HILST, 2008, p. 74)

Na primeira estrofe encontramos o seguinte:

O Deus de que vos falo  
 não é um Deus de Afagos.  
 É mudo. Está só. E sabe  
 da grandeza do homem  
 (da vileza também)  
 e no tempo contemplando  
 o ser que assim se fez. (HILST, 2002, p. 51)

O que era um parêntese, uma espécie de complemento, de lembrança, na peça se torna o principal; o Deus exposto pelos algozes não vê a grandeza do homem, vê apenas a vileza humana. Para dar mais dramaticidade à cena, Hilda corta de seu poema aquilo que revelava uma admiração de Deus pelos homens. Na mesma conferência citada acima, Heidegger (2001, p. 177) diz que “a essência da imagem é: deixar ver alguma coisa”, além disso, a poesia fala por imagens, assim, Hilda Hilst altera uma imagem de seu poema para que a teatralidade surja nesse vão, nesse buraco resultante do corte. É como se os algozes de América também julgassem o Deus que ela tanto acredita. Talvez não seja tanto um julgamento, mas um desmerecimento. O Deus tão admirado e defendido do poeta não é assim merecedor de olhares, orações, ou mesmo de fé, pois não vê no homem grandeza, apenas vileza. Estariam os algozes de América imaginando que Deus espelha-se apenas na parte ruim, violenta, na vilania do homem? Podemos entendê-los pelas marcações que Hilda lhes impõe: irônico, suave, sarcástico, íntimo, contínuo, com pretensa piedade, imperativo. Os sentimentos dos algozes não se definem, transitam além dos maniqueísmos, estão ali expondo o

Deus de América, mas também se expondo, colocando-se como sujeitos que possuem uma fé irrestrita: no caso deles, a fé na razão<sup>34</sup>.

Outra alteração substancial trazida por Hilda nessa operação de hibridização dos gêneros, está na estrofe final de seu poema. Na peça temos:

INQUISIDOR (*imperativo*): E devereis amá-Lo se eu vos disser sereno, sem cuidados, que a comoção divina, contemplando se faz.

OS DOIS JUNTOS (*apontam-se*): O Homem. O Homem diviniza-se. (*pausa. Sentam-se. Folheiam os papéis com lentidão enquanto a Superintendente se prepara para tomar notas*). (HILST, 2008, p. 75)

No poema:

E podereis amá-Lo  
se eu vos disser serena  
sem cuidados,  
que a comoção divina  
contemplando se faz? (HILST, 2002, p. 52)

O que era uma pergunta se torna uma afirmação. O que era um verbo condicional, que revelaria uma hipótese, uma possibilidade, torna-se um verbo imperativo, assim como é imperativo o tom do inquisidor nessa fala. Se no poema o poeta tinha dúvidas sobre a fé humana, sobre o quanto aguentaria o homem conhecer a Deus, saber da Sua comoção feita durante a contemplação, saber que, apesar de comovido, Deus é um indiferente, e mesmo assim amá-Lo, mesmo assim, como dirá o poeta no poema seguinte a esse citado na peça, saber que “nosso Deus era um todo inalterável, mudo, e mesmo assim mantido.” (HILST, 2002, p. 53) Na cena, os algozes retiram a dúvida conciliadora do poeta, impõem uma afirmativa justamente para ferir ainda mais a fé, já tão agredida, de América: “devereis amá-Lo”, o homem deverá submeter-se, não é escolha, não é um “poderia”, “um talvez”, mas sim um dever categórico, que nessa cena é imposto pelo poder dominante. Além disso, Hilda acrescenta uma fala conjunta: “O Homem. O Homem diviniza-se”. Para

---

<sup>34</sup> Abordaremos essa questão nos capítulos “*A empresa: sob o jugo ditatorial da razão*” e “*O novo sistema: o comando ditatorial da ciência*”. Foi nessas peças que Hilda Hilst fez uma severa crítica ao racionalismo e ao cientificismo.

os inquisidores algo fajuto, uma imbecilização do homem que agora segue os ditames do racional. Para América, aquilo que interessa, aquilo que a torna ainda mais humana, por que heroificada pela transcendência.

Após esse interregno, essa quebra da quarta parede, para que o poema escrito anteriormente seja tratado como arma pelos inquisidores. Arma para enfraquecer ainda mais a frágil América. Inicia-se o processo de julgamento. O Bispo e o Inquisidor inicialmente querem saber por que América se modificou. Ela diz que finalmente compreende que existem “o mistério, o imponderável”, que existem algumas verdades imutáveis, se seus inquisidores contra argumentando que já não há qualquer verdade imutável: “pois tornaram-se mutáveis e racionais. O homem pensa, minha amada filha. É preciso não enganá-lo, não subestimá-lo”, diz um Inquisidor pouco cordial e cansado. A discussão segue entre razão e fé, entre ser ou não ser metafísico, até que o Bispo e o Inquisidor exigem que América trace numa lousa a sua ideia de Deus. Nesse momento, Hilda retoma outro de seus poemas para colocá-lo na voz de América, que com “intensa comoção, lenta, a voz aumentando gradativamente” diz:

Seria clara como coisa... se sobrepondo a tudo que não ousa. Seria clara como coisa... sob um feixe de luz num lúcido anteparo. Seria... ouro e aro na superfície clara de um solário. (*pausa*)

INQUISIDOR: (*entusiasmado*): Vamos. Ousa.

AMÉRICA (*como uma iluminada*): e o mais fundo de mim, me diz apenas: canta, porque à tua volta é noite. (HILST, 2008, p. 81)<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Trecho retirado do primeiro *Exercício*:

Exercício nº 1

Se permitires  
Traço nesta lousa  
O que em mim se faz  
E não repousa:  
Uma Ideia de Deus.

Clara como Coisa  
Se sobrepondo  
A tudo que não ousa.

Clara como Coisa  
Sob um feixe de luz  
Num lúcido anteparo.

Se permitires ousa



Trata-se aqui de *Exercícios para uma ideia*. Conjunto de sete poemas publicados originalmente em *Poesia (1995/1967)*. Nesses exercícios, o que se traça é uma ideia geométrica de Deus<sup>36</sup>. Instigada a ir à lousa desenhar sua ideia de Deus, América primeiro se nega a colaborar, mas depois, “lenta e como uma iluminada”, diz mais dois versos, dessa vez do “Exercício nº 5”. A fala é entremeada pelo sarcasmo do Bispo e do Inquisidor:

---

Comparar o que penso  
O Ouro e Aro  
Na superfície clara  
De um solário.

E te parece pouco  
Tanta exatidão  
Em quem não ousa?

Uma idéia de Deus  
No meu peito se faz  
E não repousa.

E o mais fundo de mim  
Me diz apenas: Canta,  
Porque à tua volta  
É noite. O Ser descansa.  
Ousa. (HILST, 2002, p. 30)

<sup>36</sup> Num ensaio sobre esses *Exercícios*, Geruza Zelnys de Almeida descreve exemplarmente o percurso traçado pelo poeta ao ousar uma ideia de Deus: “No “Exercício nº 1” o eu-poético, em diálogo com um “tu” inominado, pede permissão para “traçar” uma idéia que o inquieta, pois “não repousa”: “uma idéia de Deus”. A ideia, desenhada nas sete estrofes desse exercício, é retomada no “Exercício nº 2”, uma espécie de poema-purificador, com estrofes de dois versos, as quais introduzem movimento e rapidez no processo de formação/depuração da ideia. Porém, é no “Exercício nº 3” que a ideia começa a tomar forma propriamente, adquirindo contornos geométricos que possibilitam sua apreensão: uma ideia pura e iluminada, fechada e aberta ao mesmo tempo. É sobre esse caráter duplo, ou melhor, múltiplo da ideia que se desenhará o “Exercício nº 4”, o qual refaz o movimento inicial do pensamento, dessa vez observando a existência de outros ângulos de visão. Tomando um desses ângulos, denominado “Delta”, o eu-lírico passa, no “Exercício nº 5”, à tentativa de materializar o inefável, por meio do trabalho manual. Antecipando-se, através da hipótese de não conseguir dar conta do desenho, o eu-lírico prevê o estilhamento dos contornos/traços e a possível apreensão da “ideia de Deus” pelos limites do olhar. No “Exercício nº 6”, observa-se que a ideia estilhada vai sendo recomposta, agora no intuito de fundir os diversos ângulos possíveis no mesmo núcleo pulsante. Juntando os diferentes ângulos, teremos no “Exercício nº 7”, último da composição, um desenho tridimensional, aberto-fechado conforme os movimentos de expansão e contração dessa ideia inicial que se refaz, em cada exercício, mostrando sua infinitude.” (ALMEIDA, 2007, p. 92)

AMÉRICA (*lenta e como uma iluminada*): Se a mão se fizer de ouro e aço...

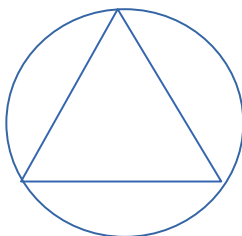
BISPO (*sarcástico*): começou com o impossível...

AMÉRICA (*tom anterior*): Desenharei o círculo.

(*desenha um círculo grande a malfeito*)

INQUISIDOR (*rindo*): E isso é um círculo?

AMÉRICA (*tom anterior*): E dentro dele... o equilátero (*América desenha dentro do círculo um triângulo equilátero*)



BISPO (*rindo*): E isso é um equilátero?

*Risos*

AMÉRICA (*solene, grave, mas sem qualquer pedantismo*): E se a mão não puder, hei de pensar o Todo sem o traço. (*aqui a figura perfeita deve ser projetada no quadro, por meio de um slide*) E se olhar a um tempo se fizer sol e compasso... Esfera (*contornando o círculo*) e asa... (*América aponta os lados laterais do triângulo*) Una... (*América contorna novamente a esfera*) Tríplice... (*América contorna os três lados do triângulo*) e infinita. (*pausa*) (HILST, 2008, p. 82-83)<sup>37</sup>

Novamente o poema é transformado na voz de América e serve como a sua forma de dizer, de expor-se, uma forma que sustenta seu estado lento, seu estado iluminado e solene. Essa percepção do divino como geometria é um dos temas mais antigos do pensamento humano. Euclides e Platão consideravam a esfera a forma perfeita (PLATÃO, 2011, p. 102). Parmênides (p. 27) pensava o ser como uma esfera: “além disso, por um limite extremo, é completado por todo lado, semelhante à massa de esfera bem redonda”. Na Idade Média, Nicolau de Cusa (2002,

<sup>37</sup> Note-se que este desenho é o mesmo que Hilda pensa para a encenação em palco de arena. América estaria sempre no centro e se movimentaria apenas dentro do triângulo.

p. 91) retoma a ideia de pensar Deus pelo viés da geometria; Deus seria “a única razão simplíssima de todo o universo”. Para ele, a esfera surgiria depois de infinitas revoluções e “Deus, como esfera máxima, é a medida simplíssima de todas as revoluções”. Cusa (2002, p. 66) também pensa “o Todo”, para usar uma imagem manifestada por América e pelo poema de Hilda Hilst, como algo que congregue todas as formas geométricas: “afirmo que se houvesse uma linha infinita, ela seria reta, triângulo, círculo e esfera.” Especificamente sobre o triângulo, Cusa (2002, p. 148) o pensa sob o viés da trindade. O triângulo seria uma “medida simplíssima de tudo o que subsiste trinitariamente”<sup>38</sup>. O poema “Exercícios para uma ideia” segue essa tentativa geométrica de pensar Deus<sup>39</sup>. Se nos poemas “o desenho da ideia se dá na palavra, geratriz da realidade que, metalinguisticamente, se denuncia como impossibilidade de completude. Há aí um pensamento científico analógico sobre Deus traduzido por meio de uma física poética.” (ALMEIDA, 2007, p. 100), na peça essa impossibilidade de completude aparece no desenho “grande e malfeito” que América faz do círculo e da sua tentativa canhestra de desenhar o triângulo. A junção da poeticidade com a teatralidade na cena acontece no trato que Hilda dá ao desenho fracassado de América que é subjugado pelos risos dos inquisidores. Para equilibrar, Hilda pede que o desenho perfeito do círculo e do triângulo seja projetado sobre o quadro. É nessa inserção que a autora faz na cena, nesse aparecimento de uma figura perfeita que se advoga a defesa que Hilda Hilst faz das escolhas de América. O seu poema, ao pensar Deus, tocava início e fim, alfa e ômega, conforme apresentado no sétimo e último exercício:

Vereis em cada círculo  
três dimensões de um todo  
Aparentemente bipartido.

Alfa se refaz. É expansão

---

<sup>38</sup> Um dos mestres de Nicolau de Cusa foi Heimerico van den Velde, que pensava ser o triângulo equilátero infinito um símbolo da infinitude de Deus. (CUSA, 2002, p. 66)

<sup>39</sup> Abre-se aqui toda uma possibilidade de leitura que poderia aproximar essa experiência poética de Hilda, bem como muitos outros poemas de sua autoria, da Geometria Sagrada, campo de estudos vasto que envolve questões da filosofia, religião, matemática, física quântica, esoterismo. Assim, “quem utilize figuras geométricas para descrever o início da criação deve tentar mostrar como uma unidade absoluta pode tornar-se multiplicidade e diversidade. A geometria tenta recuperar da infinita *informidade*, o movimento ordenado, conferindo-lhe uma série de formas interrelacionadas, e ao recriar este misterioso passo do um para o dois, torna-o simbolicamente visível.”, afirma Robert Lawor (1996, p. 23) no livro *Geometria sagrada*, um amplo estudo sobre o tema. Como não se trata do assunto desta tese, não aprofundaremos tais questões.

e é cíclico. Ômega se contrai  
em nova direção. Em essência  
alimenta-se  
daquela que é princípio.

Mas sempre é o mesmo Ser  
num movimento líquido  
de inspiração-expiração.

Sem finitude ou arbítrio. (HILST, 2008, p. 36)

América não completa sua ideia de Deus, mesmo auxiliada pela interferência do slide que projeta o círculo e o triângulo perfeitos, ela é interrompida, ofendida pelos inquisidores: insolente, diria a Superintendente; ela deve sofrer de autismo, atesta o Inquisidor. América, a possessa, a possuída pelo poético, não compreende a demonstração racional que seus algozes fazem do que consideram as únicas essencialidades humanas: trabalhar para comer e comer para trabalhar, essas ações são “moldadas numa única essencialidade vigorosa. Esta: A Técnica” (HILST, 2008, p. 84). América não avança nas suas ideias de Deus, não busca nos outros exercícios alguma explicação para a sua situação atual, para o seu estado de morte eminente:

AMÉRICA (*calma*): Eu vou morrer, senhor?

INQUISIDOR: Ofereça-nos uma grande vantagem para que isso não aconteça.

AMÉRICA (*lentamente*): Ofereço-vos minha mão aberta. Queimada de uma luz tão viva como se ardesse viva sob o sol. Olhai se possível a mão que se queimou de coisas limpas. E se souberdes o que em vós é justiça, podereis refazê-la à imagem de vossa mão. E depois igualada, aproveitá-la a cada hora. A cada hora e...

INQUISIDOR (*interrompe, com alguma insegurança*): Aproveitá-la... será mesmo uma boa ideia? (HILST, 2008, p. 87)

A vantagem oferecida por América é outro trecho de poema de Hilda Hilst: “Iniciação do poeta”:

Sem heroísmo nem queixa, ofereço-vos

minha mão aberta. Agora vos pertence.  
 Queimada de uma luz tão viva  
 como se ardesse viva sob o sol. Olhai se possível  
 a mão que se queimou de coisas limpas.  
 E se souberdes o que em vós é justiça  
 podereis refazê-la como a vossa mão. E depois  
 igualada  
 aproveitá-la. A cada hora, a cada hora  
 e para o vosso pão. (HILST, 2002, p. 106)

Essa é a parte imediatamente anterior ao primeiro poema dito por América quando entra em transe, e que analisamos acima. Podemos pensar aqui que Hilda propõe não um fechamento circular perfeito, aos moldes do desenho projetado na cena, mas um retorno quase ao ponto inicial da transformação existencial de América. Se o primeiro poema foi uma lamentação, um canto lutuoso àqueles que não a entendiam, dessa vez trata-se de um desprendimento ainda maior, uma última tentativa de fazer com que os algozes a entendam, que vejam nela não uma louca insolente apegada ao imponderável, mas aquela lenta, solene e grave mulher que amalhou para si o poético, que faz dessa experiência mística um canto, um esboço de santidade e entrega. Novamente, para elevar a dramaticidade poética da cena, Hilda faz dois cortes no poema: diferente do poeta que se oferecia sem queixa e sem heroísmo, América não explicita a forma de sua entrega. Assim, entre a lucidez e a ascese, ela age de maneira heroica. Num ensaio sobre a utopia no teatro de Hilda Hilst, Alva Martinez Teixeira (2013, p. 27) afirma que os heróis hilstianos “defrontam-se com o universo com coragem, e a sua vontade faz-se impessoal e universal através do retrocesso a modos de pensamento atemporais, como o misticismo ou uma subjetividade eminentemente lírica.” Eis América, a que ofereceria a mão aberta, a mão queimada pela luz poética que se faria pão para seus inquisidores. Mas América é interrompida em sua oferta, é adestrada mais uma vez a ser racional, a pertencer ao mundo correto e formulaico da empresa, da religiosidade que virou negócio, virou síntese capaz de explicar tudo, capaz até de perdoar a poeta louca, perdoar e reaproveitar aquela que se ofereceu em luz viva.

INQUISIDOR: Irmã Superintendente, por favor,  
 queira se aproximar.

*Todos ficam de pé.*

INQUISIDOR: (*continuando solene*): Nós  
 entregamos à senhora, neste ato, com espacial

cuidado, a moça América. (*luz diminuindo gradativamente*) E pedimos clemência.

BISPO: Benignidade

*Luz contínua diminuindo gradativamente. A superintendente aproxima-se de América. Inquisidor e Monsenhor, estáticos. Semi-obscuridade.*

AMÉRICA (*grave e comovida*): Sendo quem sou, em nada me pareço. Sendo quem sou, não seria melhor ser diferente, e ter olhos a mais, visíveis, úmidos, seu um pouco de anjo e de duende? (*pausa. Escuro total. Voz muito alta e apaixonada*) Ah, boca de uma fome antigo, rindo um riso de sangue. Se pudésseis abri-la para cantar meu canto. (HILST, 2008, p. 89)

Cenicamente, este seria o melhor momento para terminar a peça<sup>40</sup>: América grave, comovida, apaixonada, entregue à poesia, ao mesmo tempo em que era entregue novamente à hipócrita bondade do sistema repressor. A última fala de América na peça recorda dois poemas de Hilda. Antes da pausa, essa observação de ser alguém diferente do que se parecia, esse desejo de ser outra pessoa, de ter outras visões, vem do poema “Heroicas”, presente no livro *Ode Fragmentária*<sup>41</sup>, publicado

---

<sup>40</sup> Elza da Cunha Vicenzo (1992, p. 20) acredita que a peça poderia acabar no momento em que as postulantes colocam a roupa preta em América, mas deixam a cabeça encoberta, conforme comentamos acima.

<sup>41</sup> O livro *Ode Fragmentária* é composto por três poemas: “Heroicas”, “Quase Bucólicas” e “Testamento Lírico”. “Heroicas” é dividido em 11 partes (ver nota 22). Os versos citados pertencem à parte 4:

Sendo quem sou, em nada me pareço.  
Desloco-me no mundo, ando a passos  
E tenho gestos e olhos convenientes.  
Sendo quem sou  
Não seria melhor ser diferente  
E ter olhos a mais, visíveis, úmidos  
Ser um pouco de anjo e de duende?  
Cansam-me estas coisas que vos digo.  
*As paisagens em ti se multiplicam*  
*E o sonho nasce e tece ardis tamanhos.*  
Cansam-me as esperanças renovadas  
E o verso no peito repetido.  
Cansa-me ser assim quem sou agora:  
Planície, morte, treva, transparência.  
Cansa-me o amor porque é centelha  
E exige posse e pranto, sal e adeus.

no início dos anos de 1960. Depois da pausa, do escuro total, América pronuncia, quase gritando, sua última fala: “Ah, boca de uma fome antiga, rindo um riso de sangue. Se pudésseis abri-la para cantar meu canto”. Hilda retorna à “Iniciação do poeta”, traz para a voz final de América os versos finais da décima segunda parte do poema:

Grande papoula iluminando de amarelo e ouro  
 Esta morte de mim. Meu canto está partido.  
 Minha morte não é a mesma que recobriu de pedra  
 Vosso ouvido, mas é como se fora, porque é morte  
 Cantar assim e nunca ser ouvido. Grande papoula  
 Iluminando de amarelo e ouro, porque é vida  
 Querer cantar, sabendo que a canção  
 Só tornará mais fundo vosso sono antiquíssimo.  
 Dormi, pois. Descem do rio que vejo umas hastes  
 De trigo. Um menino passeia o seu cavalo e olha o  
 rio  
 E ri dentro do capinzal: Trigo perdido em direção  
 ao mar!  
 Ah, boca de uma fome antiga rindo um riso de  
 sangue.  
 Se pudésseis abri-la para cantar meu canto!  
 (HILST, 2002, p. 112)

“Porque é vida querer cantar, sabendo que a canção só tornará mais fundo vosso sono antiquíssimo”, eis América em cena, tomada pela ideia de que poesia é canto, conforme prenuncia Heidegger, mas também tomada pela certeza de que é morte cantar assim e nunca ser ouvida, é morte ter tal entrega à vida. América, a que desejava ser diferente, ser outra, que encontrou no canto poético uma profunda teatralidade. A fome antiga de América não a salvou, não permitiu que ela saciasse seu desejo de imponderáveis, não permitiu que ela se visse livre ou livrasse seus algozes de um mundo racional, técnico, sem graça ou desgraçado, pois exilado do poético. Se em “Iniciação do poeta” o canto estava partido, era vida e morte (sendo que a vida era o desejo de

---

*Queres os versos ainda? Assim seja.*

*Mas viverás tua vida nesses breus.* (HILST, 2002, p. 136)

Os grifos são da autora, pois o poema é um tipo de diálogo entre duas vozes e a forma que Hilda encontrou para separá-las foi colocar uma delas em itálico.

cantar e a morte o de nunca ser ouvido), quando transposto para a cena, quando o poético toca a teatralidade temos apenas América perdoada, absolvida apesar de sua loucura, e que terá na cena final sua palavra, a história que inventou no começo da peça, jogada contra si mesma, o que lhe causará a morte<sup>42</sup>:

*Superintendente entrega um papel à Coordenadora:*

PRIMEIRA COORDENADORA (*lendo com muita estranheza, como se fosse um texto indecifrável*): “Ah, boca de uma fome antiga, rindo um riso de sangue. Se pudésseis abri-la para cantar meu canto”. (*pausa. Fixa a Superintendente*) E que canto será esse?

SUPERINTENDENTE (*muito objetiva*): A sua tarefa, Cooperadora, é fazer com que América deseje ardentemente cantar (*acentua*) “o nosso canto”. E Cantar com tamanha intensidade como se ela o tivesse inventado (*sai*). (HILST, 2008, p. 95)

Em cena, duas colaboradoras falam sobre como fazer com que América se submeta ao sistema e Eta e Dzeta voltem ao normal. As máquinas estão frágeis porque a força de desvio de América é muito grande. Há um plano para fazer com que as máquinas não apenas identifiquem as oscilações, mas também possam conter, cortar o que causa a oscilação. Ao ser colocada na frente de Eta e Dzeta e depois de ouvir um discurso em louvor a técnica e ao entendimento racional, América imobiliza-se, morre subjugada por Eta e Dzeta, máquinas capazes de devorar justamente o que a diferenciava: seu desapego do mundo técnico e sua entrega, sem concessões, ao mistério do poético.

Hilda Hilst repetiria, de forma muito mais moderada apenas em *O rato no muro*, essa experiência de trazer poemas publicados anteriormente para seus textos teatrais. *O rato no muro* é uma peça em que nove freiras estão num convento, todas sob o jugo de uma Irmã Superiora. As freiras, nomeadas apenas como Irmã A, Irmã B, Irmã C, Irmã D, Irmã E, Irmã F, Irmã G, Irmã H, Irmã I, reúnem-se à noite para especular sobre questões como o aprisionamento, a culpa, o desejo de liberdade. O expediente de lançar mão de um poema para compor um

---

<sup>42</sup> Retornaremos à morte de América no capítulo “*A empresa: sob o jugo ditatorial da razão*”



diálogo é utilizado apenas uma vez em *O rato no muro*. Depois de uma sequência em que as freiras oram em latim e se chicoteiam, a Irmã H, a única que se recusou a flagelar-se, aproxima-se da figura de um anjo e diz:

AS FREIRAS JUNTAS (*menos a Irmã H e a Superiora. Tom crescente.*) *In nomine patris... (chicoteiam-se uma vez nas costas) Et filii... (chicoteiam-se várias vezes, desencontradas) Et spiritus sancti... (chicoteiam-se)*  
*As freiras repetirão o ritual três vezes. Na última vez o tom é agudíssimo. A irmã H recua sempre mais, até ficar bem próxima à cruz. A superiora, depois do canto, bate palmas novamente. E olha em desespero para H. As freiras levantam-se. Saem em fila. A Irmã H fica sozinha, examina febrilmente as manchas, o anjo. Para diante do anjo.*

IRMÃ H: Mas tu serás assim tão velho? E tão triste? E eu poderia ainda te cantar como um dia te cantei? Ah, se algum irmão de sangue, de poesia, mago de duplas cores no meu manto, testemunhou seu anjo em muitos cantos, eu, de alma tão sofrida de inocências, o meu não cantaria? E antes deste amor, que passeio entre sombras! Tantas luas ausentes e veladas fontes! Que asperezas de tato descobri nas coisas de contexto delicado. Andei em direção oposta aos grandes ventos. Nos pássaros mais altos meu olhar de novo incandescia. Ah! Fui sempre a das visões tardias! Desde sempre caminho entre dois mundos, mas a tua face é aquela onde me via... Mas, tu serás assim tão velho e tão triste? (*entra a Irma I. Abraçam-se*) (HILST, 2008, p. 108-109)

Como apontamos anteriormente, os poemas de Hilda expunham não apenas as agruras de um poeta fazendo sua trajetória, mas também as agruras de pertencer a um mundo macerado na violência, no caos ruidoso das injustiças. Em *O rato no muro*, não por acaso, é justamente a Irmã H aquela que se rebela, a questionadora, a que traz para a cena, num quase monólogo, o primeiro dos cantos presentes em *Sete cantos do poeta para o anjo*. A irmã H faz três perguntas iniciais que não

constam no poema, para logo depois, tal como uma resposta-convencimento, dizer mais uma vez a opção pelo poético, por esse andar sempre em direção oposta aos grandes ventos. Podemos pensar aqui também tal imagem como metáfora para o próprio teatro de Hilda Hilst, que se presentificava em um tempo cujos vendavais políticos eram uma constante, ventanias ditatoriais flagelavam as costas de qualquer um que almejasse criar ou pensar em dissonância<sup>43</sup>. Discutiremos posteriormente tais aproximações.

Depois dessa inserção direta, não são mais identificados poemas publicados anteriormente de Hilda Hilst nas peças. O que ela passou a fazer foi o que se pode chamar de poemas-diálogo ou diálogos-poema, alguns de maneira mais explícita, outros embutidos entre diálogos em que predomina um tom mais coloquial. Em *O rato no muro* isso ocorre em diversas passagens, como por exemplo:

SUPERIORA (*para a Irmã H. Severa*): O rato é você. (*tom crescente, procurando tensão*) Que deseja subir e ver.

IRMÃ D: No entanto, no entanto.

SUPERIORA: Ainda que tu subisses...

IRMÃ D: Aquela pedra lisa...

SUPERIORA: E assistisses...

IRMÃ D: Ao mais fundo, ao mais alegre.

SUPERIORA: O mais triste...

IRMÃ D: Ainda que tocasses...

SUPERIORA: Aquela pedra rara...

IRMÃ D: E deixasses o vestígio...

SUPERIORA: De uma mancha...

IRMÃ D: Escura ou clara...

SUPERIORA E IRMÃ D: Ainda... Ainda.

SUPERIORA: Não seria suficiente.

IRMÃ D: Para o teu desejo de ser mais. (HILST, 2008, p. 140)

É praticamente um jogral, uma récita de um poema dividido entre duas vozes. De acordo com Pavis (2011, p. 94), uma das possibilidades do diálogo dentro de uma Teoria Semântica do Discurso ocorre naqueles textos em que “as réplicas não mais se opõem”, o que é muito comum no drama lírico e poético, “no qual o texto não pertence propriamente a um caráter, sendo distribuído 'poeticamente' entre as

<sup>43</sup> Aprofundaremos esta questão no capítulo *O rato no muro* e os corpos doces

personagens”. Estamos no território do drama poético, que viria a ser outra das experiências de Hilda, sobretudo na peça *O visitante*.

### 2.3 – A poesia silenciosa de *O visitante*

A peça *O visitante* pode ser vista como uma exceção temática dentro das oito peças de Hilda Hilst. Ela não levanta grandes questões, como a liberdade, os sistemas ditatoriais e excludentes, não avança sobre questões metafísicas e espirituais, não se pretende crítica, ácida, nem quer colocar em cena a vida conturbada dos seres perguntantes, tão característicos no teatro de Hilda Hilst<sup>44</sup>. É uma disputa entre mãe e filha. Ana é a mãe encantadora mas que “possui qualquer coisa de postiço e de indevassável”, já Maria é a filha amarga e infeliz, com apenas 25 anos, mas “parece mais velha, tem alguma beleza” (HILST, 2008, p. 145). Maria é casada com um homem bastante cortês e que parece se dar muito bem com a sogra, o que lhe causa muitos ciúmes. Certo dia, essa família recebe a visita de um corcunda. Nas instruções sobre como essa família deve ser numa encenação, Hilda estabelece:

Ana e o marido da filha são figuras imediatamente atraentes.

O corcunda não deve ser tratado de forma ostensivamente como um elemento mágico. Não deve ter tiques, apenas um certo sorriso, um certo olhar e alguns gestos perturbadores.

Ana e Maria estão vestidas exatamente iguais.

Homem e corcunda estão vestidos exatamente iguais.

Ana nunca se movimenta rapidamente. É lenta, grave, composta e delicada. Não é uma formiguinha laboriosa, apesar da filha vê-la assim. Maria tem gestos duros. É disciplinada quando arruma os pães. (HILST, 2008, p. 145)

---

<sup>44</sup> A peça serviu de base para uma das narrativas mais poéticas de Hilda Hilst: *Matamoros*, publicada em 1980, no livro *Tu não te moves de ti*. Esse exercício intertextual, bem comum na obra de Hilda Hilst, foi abordado por Raquel Cristina de Souza e Souza no ensaio “‘O visitante’ revisitado: exercícios autotextuais em Hilda Hilst”, publicado na *Revista Diadorim*, Vol. 3, 2008. Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/159/167>. Acesso: 14 Mai. 2014.

No final das observações, Hilda diz que *O visitante* é uma “pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão” e termina suas notas pedindo que “pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados” não devem ser temidos, fazem-se bastante necessários no mundo monacal da peça. Numa anotação sobre *O visitante*, encontrada em seus arquivos, ela afirma:

O visitante, foi pensado assim, dentro de mim: os 4 personagens são apenas 1, isto é, o ser humano, com suas cargas antagônicas (...), suas ambivalências que podem ser desdobradas, (...) <sup>45</sup> seu polo divino e demoníaco. (...) Fragmento do nosso corpo afetivo. Desdobramento de uma interna e intensa contradição. (HILST, HH. II.III.3.00002)

Para expor esses desdobramentos, essas ambivalências, Hilda Hilst faz uso novamente do poético, dessa vez hibridizando os diálogos, que ora se apresentam em prosa, ora em poema, ou como diria Renata Pallottini (2013, p. 210), trata-se de uma peça “escrita na linguagem indireta do verso assumido”. De acordo com Elza da Cunha Vicenzo (1992, p. 45), a poesia presente em *O visitante* é “bem diferente daquela que caracteriza outras peças, também poéticas, de Hilda Hilst”, pois há uma predominância de um clima intensamente lírico aprofundado pelo uso constante do verso nos diálogos. A peça pode ser vista como um drama poético: “à sua elaboração subjaz uma intensa vontade dramática, isto é, um impulso profundo de dar forma delineável aos elementos da imaginação poética. Como se as imagens da poesia pudessem tomar corpo.” (VICENZO, 1992, p. 51)

No período romântico<sup>46</sup>, viria de Victor Hugo uma das

<sup>45</sup> Os parênteses - (...) - correspondem às palavras que não foram identificadas na anotação, devido à letra de Hilda Hilst ser de difícil compreensão, mas que não comprometem o entendimento geral do texto.

<sup>46</sup> O embate sobre o poético na cena vem bem de antes do romantismo. De acordo com Carlson (1997, p. 112), no século XVII, John Dryden escreveu *Ensaio sobre a poesia dramática*, no qual ele seguiu o modelo socrático de debater um tema: criou um colóquio entre quatro personagens que debatiam a questão da poesia dramática. No texto, discussões sobre os novos e os antigos dramaturgos, sobre a rivalidade e as diferenças entre o teatro inglês e o francês e a presença de versos rimados ou brancos na peça. Neandro, o personagem *alter ego* de Dryden, defende a ideia de quem ninguém se comunica em versos rimados ou em versos brancos, então caberia ao poeta a habilidade de dar ao texto a aparência de fala natural. Para Dryden, acompanhando o pensamento

principais vozes na defesa de um drama poético. Victor Hugo considerava que o drama era a poesia de sua época, pois o drama conseguia estabelecer um contato com o real, fazendo a imitação da natureza, combinando o sublime com o grotesco e fazendo uma busca pela harmonia dos contrários. (CARLSON, 1997, p. 198) Pensando mais especificamente sobre a forma, Victor Hugo considerava a questão sobre o texto ser escrito em verso ou em prosa como algo secundário, o que lhe interessava mesmo era a genialidade do escritor:

Cette manière a ses avantages. Il pourrait cependant y avoir disparate dans les transitions d'une forme à l'autre, et quand un tissu est homogène, il est bien plus solide. Au reste, que le drame soit écrit en prose, qu'il soit écrit en vers, qu'il soit écrit en vers et en prose, ce n'est là qu'une question secondaire. Le rang d'un ouvrage doit se fixer, non d'après sa forme, mais d'après sa valeur intrinsèque. Dans des questions de ce genre, il n'y a qu'une solution. Il n'y a qu'un poids qui puisse faire pencher la balance de l'art: c'est le génie. (HUGO, 1837<sup>47</sup>, p. LXI)

Com a ascensão do realismo e do naturalismo, no século XIX, nomes como Émile Zola, André Antoine, August Strindberg, Jean Julien

---

aristotélico que valorava tragédia e comédia, o verso branco se aproximaria mais da linguagem comum por isso seria melhor nas comédias, enquanto os versos rimados deveriam ser utilizados na tragédia, pois essas elevavam a natureza às alturas: “And content myself only to assert, that in serious plays where the subject and characters are great, and the plot unmix'd with mirth, which might allay or divert these concerns which are produced, rhyme is there as natural and more effectual than blank verse. (...) The plot, the characters, the wit, the passions, the descriptions, are all exalted above the level of common converse, as high as the imagination of the poet can carry them, with proportion to verisimilitude. Tragedy, we know, is wont to image to us the minds and fortunes of noble persons, and to portray these exactly; heroic rhyme is nearest Nature, as being the noblest kind of modern verse.” (DRYDEN, J. 1900, p. 100 - 101). Outro importante pensador que defendeu a poesia no teatro foi Voltaire. Ele se envolveu numa longa polêmica com Antoine Houdar de la Motte, que defendia a presença da prosa na tragédia, Voltaire defendia que a prosa não poderia alcançar o poder da poesia, que era a linguagem “natural” do homem: “Cependant tous les peuples de la terre, (...) ont rimé e riment encore. Le retour des mêmes sons est si naturel à l'homme, qu'on a trouvé la rime établie chez les sauvages, comme elle l'est à Rome, à Paris, à Londres, et à Madrid. (VOLTAIRE, 1773 p.22)

<sup>47</sup> As datas referentes a esta publicação de Victor Hugo, bem como as de Dryden e Voltaire, citados na nota anterior, correspondem às primeiras edições ou edições antigas que estão digitalizadas e disponibilizadas para download em <https://archive.org/>.

entraram para o embate sobre a presença da poesia no teatro, provocando aquilo que Peter Szondi chama de crise. Adeptos da escola naturalista rejeitavam categoricamente o apreço que o drama poético tinha pela fuga, pelo sonho, pela fantasia, pela espiritualidade. Além disso, o teatro passava por profundas mudanças que acompanhavam as mudanças políticas e econômicas do período. Outros elementos, além do dramaturgo e do texto, começaram a disputar o topo da hierarquia do teatro: o ator e o encenador começaram a estabelecer também o seu espaço e o texto perde seu lugar como “essência” do teatro. Pelo lado do poético, andavam os simbolistas, muitos capitaneados por Mallarmé e, mais à margem, ligado à música, Richard Wagner, todos tensionando a questão do poético na cena.

O século XX nasce e com ele as rupturas, as vanguardas, a multiplicação quase infundável de possibilidades artísticas e criativas. Os inúmeros “ismos” que surgiram deram mais ou menos preferência ao drama poético. Por outro lado, o poético, se visto como um predicado, um adjetivo, permeou inúmeras experiências dos criadores teatrais; ele já não se limitava à forma como era escrito, ao gênero textual. Peter Szondi afirma que o drama tinha por sustentáculo uma tríade de conceitos: o fato, o presente e a intersubjetividade. Assim, o drama vê-se diante “uma transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes”. (SZONDI, 2001, p. 91). Ibsen colocaria o passado no lugar do presente; Tchekhov substituiria o presente por uma “vida onírica na lembrança e na utopia”; Strindberg o intersubjetivo é deixado de lado, ou visto pela lente “de um eu central”; no drama estático de Maeterlink a ação é deixada de lado. Todo esse processo de mudança que se aprofunda no século XX deve ser apreendido

como o processo em que o elemento temático se consolida em forma e rompe a antiga forma. Dessa maneira surgem os “experimentos formais”, que até então foram interpretados apenas em si mesmos, e por isso se preferiu vê-los como futilidade, como modo de escandalizar o burguês ou como expressão de incapacidade pessoal, mas cuja necessidade interna vem à tona assim que colocados no quadro da mudança estilística. (SZONDI, 2001, p. 97).

Assim, o teatro visto como transformação, no século XX, é uma arte que foi além da representação, mas que tratou da “elucidação

histórica coletiva” (BADIOU, 2007, p. 71), que atravessou a primeira metade do século aprofundando ainda mais a ruptura, a transgressão artística, diversificando os pontos de vista, abrindo espaços para que o poético não apenas se contivesse no texto, na forma, mas fosse um atravessamento de todos os elementos que compõe o teatro, tanto que Jean Cocteau reivindicou, no programa do espetáculo *Les mariés de la Tour Eiffel*, uma nova arte teatral que trouxesse também o fantástico, a dança, a acrobacia, o mimo, o drama, a sátira, a música e a palavra falada (CARLSON, 1997, p. 334). No programa, Cocteau disse: “J’essai donc de substituer une ‘poésie de théâtre’ à la ‘poésie au théâtre’. La poésie au théâtre est une dentelle delicate impossible a voir de loin. La poésie au théâtre serait une grosse dentelle em cordages, un navire sur la mer” (COCTEU, *apud* ANDRUS, 1975, p. 722).

Nesse maremoto de tendências criativas que foram o final do século XIX e o século XX (sobretudo a primeira metade), foram os simbolistas que deram à palavra um protagonismo quase absoluto na cena, além de buscarem o valor mítico da poesia. Trata-se de um teatro que é uma das bases das experiências de vanguarda do século XX, como a de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. Alguns estudiosos, como Jean-Jacques Roubine (2003, p. 120), pensam que essa eleição que os simbolistas fizeram da palavra poética como valor supremo coloca o teatro simbolista num “grilhão inescapável”, pois para esse tipo de teatro “a realidade sensível não é senão a aparente alusão a uma realidade espiritual superior. A partir disso, o esforço empenhado pela arte teatral para reproduzir de maneira meticulosa a primeira perda a seus olhos qualquer espécie de significação.” Ao criador caberia decifrar os sinais, as correspondências com as quais o mundo reflete um “para-além”. Para que esse contato acontecesse, bastaria um espaço nu e uma voz que transmitisse a palavra do autor para o espectador. Qualquer outro elemento viria a embaralhar, atrapalhar essa comunicação.

Para os simbolistas mais radicais, a encarnação da palavra no palco é algo que degrada a poesia: “o texto lido e sonhado pelo leitor será sempre incomparavelmente mais belo que sua representação” (ROUBINE, 2002, p. 122). Um dos principais nomes do teatro simbolista, Pierre Quillard, dizia que “a palavra cria o cenário, assim como todo o resto”, já outro expoente do teatro simbolista, Maurice Maeterlink, dizia que “não é nos actos, mas nas palavras, que se encontra a beleza e a grandiosidade das belas e grandes tragédias”. É preciso lembrar que essa é uma perspectiva, segundo o estudioso português Luiz Francisco Rebello (1979, p. 100), de natureza extra-literária, ou pré-literária:

A reação simbolista, inscrevendo-se no movimento antipositivista que surgiu e se desenvolveu nos últimos anos do século XIX, tem uma motivação ideológica bem definida: recusando uma explicação científica do mundo – e não se tratava já, apenas, de o interpretar, mas de *transformá-lo*, na conhecida fórmula de Marx e Engels – a burguesia, que o sobressalto da Comuna fizera estremecer em 1871 e sentir-se ameaçada nos seus fundamentos, instalou-se numa atitude irracional, que transferia metafisicamente para uma ordem transcendental a explicação dos fenômenos humanos. (REBELLO, 1979, p. 10)

Assim, o catolicismo extremo de um Paul Claudel, as visões místicas de Edouard Schuré, o esoterismo cabalístico, ou mesmo a ruptura com a História, a fuga do espaço teatral e do tempo, que levariam os dramaturgos simbolistas a situarem “a fábula dramática num espaço e num tempo lendários, míticos, em que sonho pudesse ‘florescer na sua própria Pátria, que é sem hora nem lugar’, como Charles Morice preconizava.” (REBELLO, 1970, p. 15) Alguns simbolistas defendiam um teatro da mente, completamente eterizado, jamais contaminado pela presença física de um corpo, esse seria o único teatro digno do nome da arte. Um dos grandes autores simbolista, Mallarmé, apesar de, por certo tempo, ficar tentado a essa radicalização, manteve-se mais próximo a uma forma equilibrada de teatro, ou seja, “uma arte representada; em parte porque ele via o drama como uma arte destinada tanto ao povo como ao leitor solitário; em parte porque achava que os sons, as cores e mesmo os odores, desde que sempre subordinados à poesia, poderiam enriquecer o efeito poético” (CARLSON, 1997, p. 281).

*O visitante* talvez seja a peça que mais se aproxima dessa renda delicada de que falava Cocteau, além disso apresenta alguns aspectos simbolistas, sobretudo na ambientação. O mundo teatral construído por Hilda para *O visitante* pressupõe um afastamento de qualquer barulho, de qualquer luz excessiva para adentrar nas névoas, nos subentendidos da palavra poética, é um mundo “medieval” e “nazareno” cujas cores predominantes são o branco, o vermelho e o marrom, num cenário monacal, com paredes brancas, arcos, um pequeno corredor dando para os quartos, uma grande porta escura de madeira. Também não há definições de tempo, a cena se inicia com Ana bordando e lembrando da filha pequena. A filha, sempre seca nas respostas, alega que tudo muda.



Há uma tensão no ar, no entanto ainda é um diálogo escrito em prosa.

ANA (*tecendo ou próxima do tear, como se tivesse acabado de tecer alguma coisa*): Muitas vezes tenho saudade de tuas pequenas roupas. Eram tão macias! (*sorrindo*) Tinhas uma touca que, por engano meu, quase te cobria os olhos.

MARIA (*seca*): É bem do que eu preciso ainda hoje: antolhos.

ANA (*meiga*): É uma camisola tão comprida... branca. Nos punhos e no decote, coloquei umas fitas. E te arrastavas, choravas se, de repente, na noite, não me vias.

MARIA: Agora vejo-te sempre. Cada noite. Cada dia. (*pausa*)

ANA: Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?

MARIA: Ah, que pergunta! As coisas se transformam. Nós também.

ANA: A casa ainda é a mesma. E a mesa e...

MARIA (*interrompendo*): A casa, a mesa... todas essas coisas vivem mais do que nós. Ficam aí paradas. E assim mesmo envelhecem. Tu pensas que são as mesmas e não são.

ANA: Imagina! Sei tão bem que é a mesma casa e a mesma mesa e...

MARIA (*interrompendo*): Tu não entendes.

ANA: Explica-me então.

MARIA: Tudo se modifica, não percebes? (*pausa*) (HILST, 2008, p. 150)

É quando Maria, a amarga Maria que se vê oprimida pela alegria juvenil da mãe e pelo próprio peso de sua existência vazia, nega a estabilidade das coisas, da vida, nega que tudo continua o mesmo e que tudo continua bom, que Ana, a mãe escapa do conflito pelo canto:

ANA (*começa a cantar com os lábios fechados*): Bem, deixa-me arrumar estas flores. (*pega as flores que estão sobre a mesa e começa a colocá-las dentro de uma jarra. De repente, faz um gesto como se sentisse alguma coisa no ventre. Aproxima-se da filha. Apreensiva*)

Filha, pões a mão sobre o meu ventre.

Vê que volumoso. Às vezes

um lado se estende mais que o outro.  
 Outras, sinto por dentro um ruído...  
 Como um soco.

MARIA (*seca*): Deve ser o comer.

ANA: Mas tu sabes que me alimento pouco.

MARIA: Nenhuma outra coisa pode ser.

Teu ventre já fez o que devia:  
 gerou-me a mim.

ANA (*triste*): e aquela que morreu.

MARIA (*seca*): Mas ainda assim

Deus te deu beleza em demasia.

ANA: Foi generoso comigo: (*aproxima-se mais da filha*)

deu-me esta filha.

Tu, sim, és bela.

Mas te falta cumprir

esse dever de dar

um filho ao teu marido.

E a mim, uma nova alegria. (*pausa*)

Hei de fazer um berço

todo de renda e sol.

Laços talvez. Mas nada

muito rico. Não podemos.

Duas ou três

fitas de cetim, umas quantas

deixa-me ver, umas quantas

pérolas pequeninas

sem muito brilho, essas

baças, mas de contorno

delicado, presas

por um fio de ouro fino

e depois algumas

MARIA (*interrompe, seca*): Algumas nenhuma, mãe. (*pausa*)

ANA: Não te agrado, minha filha

falando do teu filho

que um dia há de vir? (*pausa*)

Mas o que tens? Falei muito?

Te cansaste?

MARIA: Não. (HILST, 2008, p. 150-151)

Esse é um exemplo da estrutura deslizante entre prosa e poesia de que Hilda faz uso nessa peça, escrita em um único ato; todos os diálogos vão perfazendo-se poéticos, dando ao conflito dessa família um

tom entre o frugal e o sonho. T.S. Eliot, autor de grandes dramas poéticos, era um tanto reticente a respeito dessa mistura entre prosa e verso

From this it follows that a mixture of prose and verse in the same play is generally to be avoided: each transition makes the auditor aware, with a jolt, of the medium. It is, we may say, justifiable when the author wishes to produce this jolt: when, that is, he wishes to transport the audience violently from one plane of reality to another. (ELIOT, 1950, p. 13)

Eliot acreditava que a mescla entre prosa e poesia seria mais compreendida no período elisabetano, no qual o público tinha os ouvidos acostumados à poesia. No entanto, com o predomínio da prosa no drama e com toda a crise pela qual o drama estava passando no século XX, Eliot optava pela poesia como elemento capaz de enfrentar a crise, que vencesse o realismo e o naturalismo e fizesse com que o público se acostumasse novamente ao verso na cena. Para Eliot (1950, p. 15), somente o drama poético seria capaz de trazer à cena a expressão de emoções fundamentais para o ser humano: “It will only be 'poetry' when the dramatic situation has reached such a point of intensity that poetry becomes the natural utterance, because then it is the only language in which the emotions can be expressed at all.” Dessa forma, o drama poético seria poesia e seria drama, e na junção destes dois elementos seria algo mais, algo que emergiria de dentro da cena, um tipo de música que nos faria tocar a borda dos sentimentos.

*O visitante* revela, mais uma vez, que Hilda partilha não somente a ideia de que o poético tem mais força na dramaticidade, mas também arrisca esse choque do qual fala Eliot: diálogos escritos em versos são entremeados por diálogos em prosa, naquela desfronteirização de gêneros literários que se tornou tão cara à Hilda, sobretudo em suas narrativas<sup>48</sup>. A linguagem exercida por Hilda nessa

---

<sup>48</sup> Na tese *Deslimites da prosa ficcional em Hilda Hilst: uma leitura de “Fluxo”, Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D*, José Antonio Cavalcanti (2010) analisa “como a ficção de Hilda Hilst corresponde ao processo de “poesia em expansão”, entendida esta como um caminho de recuperação do inaugural da escrita que produz um texto em que se conjugam simultaneamente drama, poesia e pensamento. Analisa-se como são desregulados os mecanismos representacionais da narrativa pelo apagamento de fronteiras demarcatórias e de distinções genéricas mediante intensa exploração de recursos poéticos, reflexivos e metaficcionalis.” Outro estudo sobre essa questão é a

peça não apenas se conecta ainda mais com a sua experiência poética, mas também se contrapõe substancialmente aos modelos e modas vigentes no teatro brasileiro dos anos de 1960. Seu mundo etéreo, frugal e seu drama nebuloso destoavam completamente das cantatas grotescas de Plínio Marcos, do cinismo visceral de Nelson Rodrigues, e também de todas as experiências poético-teatrais perpetradas por grupos como o *Oficina*, o *Opinião* e o *Arena*. Hilda, com seu teatro em geral, mas sobretudo com *O visitante*, escuda-se num passado mítico, num espaço desurbanizado, fechado num bucolismo medievo, para, a partir desse espaço, abrir clareiras para que a palavra poética aconteça na cena. Aconteça como aquele limo dito pelo visitante corcunda a uma Maria entristecida e enciumada:

CORCUNDA (*aproxima-se de Maria. Fala muito lentamente*):

És tão jovem... Olha-me. Olha-me (*pausa*)

Sabes? Com o tempo, um certo limo

se faz na nossa carne. Tu não o vês.

Nem o sentes assim, como uma coisa física.

Nem é por dentro, que esse... limo se faz

nem sabes

se é com o tempo que ele cresce, decresce

ou modifica. Mas de acordo contigo

ele a si mesmo se transforma

e te faz criatura alegre ou triste.

Te faz acreditar no que perdura

ou em tudo que te parece real

mas que não existe. (*pausa*) Tu compreendes?

(HILST, 2008, p. 173)

Na peça, tal poema pode se referir à morte ou à vida, mas podemos também pensá-lo aqui como uma referência à poesia, ao poético que se gruda sobre a pele do texto, da cena, de quem lê e de quem assiste. Eliot (1950, p. 27) tinha um desejo, ao escrever e pensar seus dramas poéticos, que era o de trazer aquela poesia, tão fundamental aos antigos, ao seu mundo despedaçado e sucumbido ao realismo, ao naturalismo mais cru. A ideia de Eliot não era transportar o espectador a

---

dissertação de mestrado de Marcos Lemos Ferreira dos Santos, intitulada *Orfeu Emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*, na qual o autor procurou verificar como se processam as relações entre a lírica, o teatro e a prosa narrativa, tendo por fundamentação a teoria dos gêneros.

um mundo de mistérios, um mundo totalmente imaginário ou irreal: “What I should hope might be achieved, by a generation of dramatists having the benefit of our experience, is that the audience should find, at the moment of awareness that it is hearing poetry, that it is saying to itself: ‘I could talk in poetry too!’” Dessa forma, o espectador não sairia de seu mundo sórdido, ordinário, comum, mas poderia ter o seu fatigante e triste mundo repentinamente iluminado e transfigurado pela poesia. Hilda Hilst partilha de tais ideias, tanto que seu teatro híbrido, experimental, afeito que é ao poético, trabalha na transformação da situação vigente, sobretudo a política, que ora se apresentava ausente de qualquer poeticidade. Não é à toa que Rosenfeld (1968) escreveu que as peças ela “criou, graças a sua imaginação verbal e visual, um mundo vivo e múltiplo, cujos conflitos e tensões, expostos com crescente domínio do jogo-cênico dramático, são bem nossos, bem do nosso tempo, embora abordados através de ângulos e enfoques por vezes insólitos e sempre muito pessoais”.

#### **2.4 - *Auto da barca de Camiri* – a hibridização entre poema e prosa**

Se em *A empresa* e *O rato no muro* o que se destacava era o uso de poemas escritos e publicados anteriormente; se em *O visitante* Hilda constrói um drama poético intimista, familiar, alternando prosa e poesia e propondo um espetáculo com linguagem altamente metafórica, em *O auto da barca de Camiri*, Hilda mantém-se no terreno da hibridização do poema com a prosa, no entanto apoia-se numa das maiores tradições teatrais da cultura ibérica: os autos. Hilda se apossa de algumas características desse gênero tradicional, sobretudo o aspecto ligeiro, bem-humorado, para inserir a sua linguagem poética num tom mais sardônico. A tristeza profunda das peças anteriores não foi tão repetida. Hilda empenha uma viagem pela severidade caricata do sistema judiciário. Nota-se tal predisposição nas indicações para o cenário:

Severo. Símbolos enormes de justiça. Duas cadeiras negras altíssimas. Mesa com livros e papeis muito volumosos. Uma porta sempre aberta, por onde entram as testemunhas. Outra porta fechada, por onde entram os juizes. Esta última porta nunca mais é aberta. Num cabide, penduradas, duas togas negras com abundantes

rendas no decote e nas mangas. Os juizes entram exaustos. Estão vestidos com ternos pretos e nas gravatas um destacado símbolo de justiça. Começam a despir-se lentamente. Com a entrada do Trapezista, eles devem estar de ceroulas somente.

Nota: Diferença acentuada entre as duas portas. Uma, singela. Outra (a dos juizes) rebuscada, grotesca. (HILST, 2008, p. 185)

Como nas outras peças, estamos em um lugar afastado, distante, desurbanizado. É nesse espaço, que dois juizes chegam para julgar a existência, ou a não existência do “Homem”, o Homem que anda fazendo revoluções na cabeça das gentes:

JUÍZ VELHO: Pedem-nos o impossível  
saber de um homem  
que bem poucos veem.

JUIZ JOVEM: Tão poucos o sabem  
que é o mesmo  
que falar do invisível

JUÍZ VELHO: O que se vê já é tanto  
é tão difícil.  
Se olhardes no mais fundo  
um rosto se acrescenta.  
Mas se o olhardes muito  
talvez desapareça.

JUIZ JOVEM: E apareça um outro rosto  
até então submerso  
esquecido  
e quase sempre adverso  
ao próprio dono.

JUÍZ VELHO: Ou cúmplice inconfesso.

JUÍZ JOVEM: Então é melhor julgarmos  
o que nos parece mais real  
não é?

JUÍZ VELHO: Se é ingênuo na aparência  
mas construído em vileza...  
não nos engana...  
contexto de aspereza!

JUÍZ JOVEM: Ou às avessas?  
É vil de parecnça  
mas de peito inocente?  
Por dentro uma criança

imensa  
 que até com as palavras  
 se ressentem. (HILST, 2008, p.197)

Num tom mais aberto e sardônico, Hilda apresenta os personagens arquétipos que vem atestar ou contestar a existência de tal Homem<sup>49</sup>: temos um trapezista, um passarinheiro, um agente e um prelado. Os dois primeiros acreditam na existência do homem e os dois últimos negam. Elza da Cunha Vicenzo (1992) chama essa peça de “fábula fantasiosa”, e aproxima o humor constante nesse auto da farsa. Não adentraremos aqui na vastidão histórica e criativa que são as farsas e os autos<sup>50</sup>. Destacaremos apenas que, nessa peça, inexistente a figura do personagem questionador: os juízes perguntam e as testemunhas respondem. A linguagem apresentada é mais direta, ritmada, muito próxima das redondilhas características do gênero, no entanto, Hilda não obedece à padronização rítmica e métrica dos autos. Insere versos mais curtos, mais longos, em certos momentos aproxima-se da prosa, ou seja, mesmo dentro de uma forma mais fixa, mantém sua atitude de criar de maneira a embaralhar as fronteiras.

Nas outras quatro peças de Hilda Hilst: *Aves da Noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*, ela opta por um drama em prosa, mas sempre apegada à linguagem poética, ou seja, seus personagens falam como se dissessem poesia, é como se houvesse por trás da dramaticidade, da teatralidade, uma comunicação poética suportando, embasando toda a cena, sobretudo em *Aves da noite*, peça na qual alguns poemas e canções são ditos e cantados pelos personagens, mas não são transformados em diálogo, estão na peça como poemas e canções. Essas outras quatro peças aproximam-se mais da acepção de drama em prosa, no entanto em nada alteram a qualidade lírica das peças, a predileção que Hilda Hilst dá ao poético, não tanto como linguagem, mas como escolha ética, escolha que pode ser vista como uma arma contra qualquer sistema ditatorial.

No fundo, a imagem de um teatro popular, de transformação,

---

<sup>49</sup> Os aspectos éticos e políticos da peça abordaremos no capítulo “Caricatura e escatologia em *O auto da barca de Camiri*”.

<sup>50</sup> Tradicionalmente, o auto é um “gênero teatral ligeiro, geralmente versando sobre temas religiosos, originário da Idade Média, bastante popular durante o século XVI. Normalmente escrito em versos, o auto privilegiava, de preferência, os assuntos chamados nobres” (TEIXEIRA, 2005, p. 41). Teve em Gil Vicente um de seus precursores. No Brasil, foi introduzido e muito utilizado por José de Anchieta (1534-1597) na catequização dos índios. Na França era conhecido como *Milagres*.

perpassa também as peças de Hilda Hilst, que apesar de se afastar esteticamente e, até mesmo, em certos aspectos, ideologicamente das ideias do teatro popular, partia da mesma premissa: o teatro como objeto útil e eficiente de comunicação, de estabelecimento de uma mensagem a um grande público, mas sempre com a ideia de que o discurso poético não poderia ser alterado, não poderia “descer” ao nível do entendimento da maioria, ou do que entendia que a massa poderia captar. Algo que não estava em consonância com uma tendência que, nos anos de 1950 e 1960, priorizava ideias como a linguagem acessível e um estilo que pudesse ser entendido pela maioria. Muitos dos críticos qualificam o teatro de Hilda Hilst como difícil justamente por causa dessa premissa de que a linguagem estava acima de adaptações, cortes, facilitações ao público em geral. No entanto, quase sempre o mundo ideal atrita com o dito “mundo real” e nas encenações não é diferente.

Outra questão deve-se ao fato de que por mais tentativas que existissem para aumentar o público, o teatro não conseguiu se tornar uma arte de massa. Houve, por conta disso, o surgimento de diversos pequenos teatros, enquanto os projetos de grandes construções, para abrigar milhares de espectadores, eram abandonados. O teatro marginal, periférico se fortalece como espaço de criação, de ousadia estética, passa a ser laboratório de ensaio das ideias mais radicais que viriam a se fortalecer no pós-guerra. Já não havia mais a necessidade de unir, mas de dividir, separar, fragmentar os movimentos teatrais. Dessa forma, o teatro passa a ser jogo. Dort expõe essa transformação:

Enfin le théâtre ne prétend plus nous fournir l'illusion de la réalité. C'est que le cinéma et la télévision y pourvoient bien plus efficacement. *La prise du palais d'hiver* ne pourrait que faire piètre figure devant *Octobre*, le film d'Eisenstein. C'est ce film et non le spectacle que nous donne encore une vue globale de la révolution d'Octobre. Bref, la scène n'est plus et ne prétend plus être un reflet ou un *ersatz* de la réalité. Nous avons rompu avec l'illusion naturaliste. Etre réaliste au théâtre, aujourd'hui, c'est, como Brecht le proclamait déjà il y a une trentaine d'années (et avant lui, Meyerhold...), d'abord avouer le théâtre comme théâtre, c'est reconnaître son *jeu*. (DORT, 1971, p. 272)

Denis Guénoun (2004, p. 134), que em seu livro *O teatro é necessário*



parte dessa premissa levantada por Dort em relação ao texto, afirma que se essa ideia de teatro como jogo modificou toda a estética teatral, alterou ainda mais o que concerne às palavras: “porque o representado não é mais a verdade do texto. A verdade do texto teatral é desde então, intempestivamente, *poética*.” Guénoun considera que a poesia altera o foco que o público tem sobre os personagens. Eles passam a ser mais vistos porque são ouvidos: “e este ouvir nascerá primeiro da exibição, em carne viva, da *constituição poética* de sua palavra”. Desta forma, os grandes textos do teatro moderno são tidos por Guénoun (p. 134) como “poemas e é nas dobras desta efetividade poética que se aninham do devenirs-pessoas”. Esse jogo poético, que permeia o teatro contemporâneo, pôs fim ao mito de um grande teatro de participação política, cujas exigências seriam a unidade e a totalidade. O que predominou foi a potência do fragmento, os enfrentamentos mais incisivos tanto pelo aspecto mais racional e ideológico, como os casos de Piscator<sup>51</sup> e Brecht, quanto por um teatro mais dionisíaco, primitivo,

---

<sup>51</sup> Herdeiro do naturalismo, Edwin Piscator era mais utópico do que Brecht: ele queria colocar no teatro toda a história do mundo, e fazer um teatro completamente social. No seu livro *O teatro político*, de 1929, Piscator traça um perfil do novo homem que surgiu depois da primeira grande guerra mundial. Se para Walter Benjamin o homem que retornava da guerra havia perdido a capacidade de narrar, para Piscator (2011, p. 441) “a guerra enterra definitivamente o individualismo burguês sob um dilúvio de aço e avalanches de fogo. O homem, o indivíduo independente ou aparentemente livre de todos os laços sociais, e, por egocentrismo, andando às voltas em torno do seu próprio Eu, este homem repousa sob a laje de mármore do Soldado Desconhecido”. Era uma geração que havia morrido, mesmo tendo escapado das metralhadoras e bombas. Os sobreviventes já não tinham mais nada em comum com os velhos conceitos de homem, humanidade, grandeza humana, “em resumo, com todos esses objetos de luxo que simbolizavam, nos salões das casas burguesas de antes da guerra, a eternidade de um mundo conforme a vontade de Deus”. (PISCATOR, 2011, p. 441). Piscator desenvolveu seu teatro tendo em mente que o homem tem sobre a cena uma importância social, ou seja, Piscator traz para o centro a relação do homem com a sociedade, deixando de lado as relações do homem consigo mesmo e com Deus, pois, para ele, naquele período entre guerras, quando o homem entrava em conflito moral, físico ou afetivo era sempre com a sociedade. Piscator (2011, p. 443) resume a trajetória da posição do homem da seguinte forma: “A antiguidade via essencialmente a posição do homem face ao destino; a Idade Média a sua posição face a Deus; o racionalismo a sua posição face à natureza; o romantismo a sua posição face às paixões”. Porém, naquele momento era “a revisão de todos os valores humanos, a perturbação de todas as relações sociais” que estavam na ordem do dia, por isso a posição do homem era sempre face à sociedade, aos problemas sociais vigentes. O homem, na visão do marxista Piscator, não era outro senão um ser político. Para o encenador, não havia saída: mesmo que fosse dado uma importância muito grande ao fato político, a sociedade estava em desarmonia completa, portanto não permitiria outra saída senão a via revolucionária, papel fundamental do teatro de Piscator (2011, p. 444): “a missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida, em intensificar o desacordo social para fazer dele um elemento de acusação e assim preparar a revolução e a ordem nova”. Para que isso ocorresse, seria preciso que toda ação teatral residisse na

ancestral, como no caso de Artaud.

No Brasil, essa potência do fragmento, essa incisão do pensamento teatral ganha força em meados dos anos de 1960 com as experimentações do Teatro Oficina e de produtores como Ruth Escobar aliada ao diretor Victor Garcia, entre outros. Ainda era muito forte a presença de um teatro de participação política, afinal, diferente da França e dos Estados Unidos, os envolvidos com o teatro, aqui no Brasil, tinham que enfrentar uma ditadura, um poder constituído que legitimava legalmente a censura, a perseguição, o silêncio a qualquer manifestação crítica ou revolucionária. Essa força persecutória definiu os rumos do teatro, que teve seus auge até 1969 quando o teatro brasileiro passou por uma de suas grandes crises. Edelcio Mostaço afirma:

2. Constituindo-se no período de maior repressão da ditadura, com absoluto controle sobre a imprensa, as diversões públicas, o mercado editorial e exercendo um controle preventivo sobre órgãos e associações que pudessem viabilizar o debate e o estudo – incluindo as universidades – o período 69-74 ficará para todos como uma época de fraturas. A forçada desativação dos organismos voltados à organização política (se alguns subsistiram na estruturação formal forma castrados em suas ações criativas), tornou-se o espaço e o tempo do período colocados sobre outros referenciais – não o de suas existências concretas enquanto formas atuantes mas na vacuidade de um projeto nebuloso; enfim, postergando para um futuro de difícil dimensionamento suas existências reais. (MOSTAÇO, 1982, p. 137)

Hilda Hilst escreve suas peças nesse período de ascensão e queda, de alto poder experimentador e grande dificuldade de se experimentar. Em tempos de enfrentamentos de toda ordem, ela ousa uma escrita dramaturgicamente engajada, não tanto no sentido mais comum do

---

“elevação de cenas privadas ao nível da história, não se pode tratar senão de uma elevação no plano social, político e econômico. É graças a ela que ligamos o teatro à nossa vida”, diz Piscator (2011, p. 445).

termo, mas o quanto uma poeta, com valores humanistas e libertários bastante fortes poderia engajar-se, dentro de outro tipo de tempo, mais acelerado e denso do que o tempo da ciência, do racional, da “realidade” tão presentificada: trata-se do tempo da poesia, como expõem os juízes da peça *Auto da Barca de Camiri*:

JUIZ JOVEM: Antes...não sei, Excelência.

É tão difícil colocar-se

Esse tempo que pedis.

Antes, depois, agora...

Cone do passado

Cone da memória

E a hora em que tudo se faz.

Vede, Excelência...

O tempo o que é?

É o que demora!

JUIZ VELHO: É o que nos escapa.

JUIZ JOVEM: Isso é poesia.

JUIZ VELHO: O tempo... depende.

Se é visto pela física

Ou pela metafísica.

JUIZ JOVEM: Na física tudo é coerente.

JUIZ VELHO: Mas alguém me disse

Que o relógio da poesia

Anda mais depressa

E com mais maestria

do que aquele da física. (HILST,

2008, p. 216)



### Capítulo 3 – O engajamento poético

Depois de estabelecer um roteiro de silêncio, de cantar em trovas e odes fragmentárias, de traçar nos poemas uma trajetória poética do ser, de abrigar-se na “Casa do Sol” para encarar e escancarar a escrita como atividade primordial, fundamental para a sua vida; depois de colocar sua poesia “no centro escuro de todas as coisas”, em mais uma reviravolta, como foi comum em todo o seu percurso, Hilda Hilst encontrou na dramaturgia um outro caminho, tanto para dar conta das questões poéticas que tinha trazido a seus livros anteriores quanto para abarcar o desejo de uma comunicação mais efetiva com o público. Apesar de sua ida para a Casa do Sol, de seu afastamento voluntário da urbanidade, de sua busca por um recolhimento que lhe permitisse um contato mais direto, exclusivo, preciso com o fazer literário, Hilda não abandonou o seu tempo; o tempo material, histórico, político, de exceção, que se estabelecia no Brasil, não permitiu que Hilda o abandonasse, o trocasse pelo tempo que também é um eterno compêndio de abstrações, o “caminho de dentro”, o “grande espaço-tempo” (HILST, 2002, p. 75). Ela estava inexoravelmente embarcada “dans la galère de son temps”, como diria Camus (1957). Dessa forma, o recolhimento foi uma atitude política válida, a saída de cena foi uma estratégia possível para satisfazer as ideias poéticas, filosóficas e místicas que tomavam conta das reflexões da escritora, porém Hilda Hilst resolveu se comunicar com o seu tempo de outra maneira, resolveu criar alguma forma de abertura, de cisão, de espaço em que se pudesse falar de forma “urgente e terrível”. Foi preciso falar dos acontecimentos mais prementes que se estabeleciam no cenário nacional, e o teatro, tido por Hilda como uma “arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra”, apresentava-se como a forma de expressão viável, pois o teatro é uma arte de aproximação, de contato direto com o público e, sobretudo, de transformação, de alteração da ordem estabelecida, aquele lugar “onde se expõem nuamente as pressuposições – e as contradições – que guiam certa ideia de eficácia da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 54).

Retomamos aqui a fala de Hilda Hilst sobre os motivos que a levaram a escrever dramaturgia:

Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só a

poesia já não me bastava. A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas além das edições serem pequenas, vendem pouco. Então, procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem. Considero o Teatro uma arte de elite, mas não no sentido nobre 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. (HILST, H. *Correio da manhã*, 05/01/1970, p 10)

A partir dessa fala de Hilda, podemos pensar aqui em Bernard Dort que idealiza também o ato de ir assistir a uma peça de teatro:

Sans doute exist-t-il comme un plaisir physique, élémentaire, à être dans une salle de théâtre au milieu d'autres spectateurs à la fois anonymes et visibles, à attendre que le rideau se lève, à entendre les trois coups et à voir se découvrir devant nous la scène: un autre espace, presque un autre monde, mais habité par des hommes comme nous. (...) Le théâtre reste toujours la promesse, l'annonce d'un jeu à la fois proche et lointain, qui nous est destiné et qui est en même temps hors de notre atteinte. (DORT, 1986, p. 10)

Sendo o teatro esse outro espaço, outro mundo no qual se poderia conciliar tanto o poético quanto a urgência do político, Hilda Hilst escreve, então, sua dramaturgia insistindo no “problema do sufocamento do indivíduo e do amor, do esmagamento da criatividade, da juventude, da justiça e da liberdade, sob o peso das engrenagens tradicionais e dos pobres anônimos do nosso 'mundo administrado' e tecnicizado”, conforme diz Rosenfeld (2008, p. 168).

Era final dos anos de 1960, um dos momentos mais conturbados politicamente, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Revoluções políticas e comportamentais atingiram em cheio a década. Zuenir Ventura (1988, p. 46), em seu livro *1968, o ano que não terminou*, diz que um dos traços da geração dos anos 60 era “uma desconfiança que, misturada a uma febril exaltação com o aqui e o agora, produzia uma

original síntese de desprezo com o passado e impaciência com o futuro”. A dramaturgia de Hilda Hilst se estende sobre o período como um grito alegórico, difícil, pouco ouvido pelos homens e mulheres de teatro da época. Neste e no próximo capítulo da tese, nos deteremos em tentar trazê-lo à tona, colocá-lo em evidência, no sentido de que um tal esforço ético e estético como o teatro de Hilda Hilst não se conecta apenas ao período histórico específico em que foi produzido, mas ainda se conecta, substancialmente, ao nosso tempo, em que ditaduras estão cada vez mais disfarçadas sob o manto da “livre expressão”, do “livre consumo”, da “democracia”.

Bernard Dort, num ensaio sobre o teatro político, já no primeiro parágrafo estabelece:

On parle beaucoup aujourd'hui de “théâtre politique”. Or cette expression reste imprecise, sinon obscure. Peut-être ne recouvre-t-elle qu'une tautologie (je suis tenté de croire que tout grand théâtre est par définition politique; il peut l'être même dans un refus du politique). Elle est en tout cas impossible à définir dans l'abstrait, sans référence aux formes et aux usages de la pratique théâtrale à tel ou tel moment donné, dans telle ou telle situation politique concrète. (DORT, 1971, p. 267)

O fato é que política e teatro sempre andaram, historicamente, imbricados, muitas vezes fundindo-se num corpo só. Num texto sobre história, política e teatro, o professor Adalberto Paranhos reafirma a tautologia pronunciada por Dort, pois “o teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso” (PARANHOS, 2012, p. 34). Por outro lado, Hans-Thies Lehmann (2008, p. 234) pensa o teatro político em dois sentidos: “não só das peças que se ocupam desses temas, mas também da própria escrita que está relacionada a temas políticos, de como ela é política”. Para o estudioso alemão, o teatro político não é apenas tratar de temas eminentemente políticos, mas ter uma forma política. Esse conceito vem de uma frase do jovem Lukács que diz que o que é verdadeiramente social na arte é a forma. Assim, a forma tem um papel preponderante quando pensamos num teatro político que não se resume a ser um transmissor de informações: todos somos informados, diariamente, sobre as injustiças, os descasos, os desmandos que são perpetrados no mundo,

dessa maneira a palavra político seria um índice que levaria a um engano, mesmo que válido. Tratar problemas éticos e morais em forma de fábulas, alegorias, ou mesmo com um discurso direto, para ser entendido pela maioria, não torna o teatro moral ou ético. Fazer do texto, ou do palco, um espaço para representar as injustiças sociais não torna o palco político, ou seja, o teatro não serve para ser receptáculo da política. “O fato de se notar em uma encenação o engajamento político do diretor como pessoa, o fato de ele assumir publicamente uma posição é louvável, mas não é necessariamente diferente do que ele poderia fazer em outra profissão”, diz Lehmann, desmistificando um dos ideários mais comuns dos anos de 1960: o do artista engajado, aquele que se posta quase como um missionário esclarecedor. Augusto Boal, em sua autobiografia, também ironiza essa ideia de um teatro político em que o adjetivo é mais forte que o substantivo, exigindo do teatro uma subserviência ao político. Diz Boal:

A isto chamo Síndrome Che, que tantos de nós um dia padecemos. Querer libertar escravos à força: tenho a minha verdade, sei o que é melhor para eles, então, já, façamos o que quero que façam. Sei que é certo. Vejo o que não podem ver: venham comigo, quero abrir seus olhos. Tem que ver o que vejo, pois vejo o caminho certo! As intenções, as melhores. A prática, autoritária, vinha de cima. (BOAL, 2000, p. 177)<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Em 1985, logo após o fim da ditadura militar, Tom Zé no show “No jardim da política”, entre o canto e a declamação, também ironizava essa postura dos artistas, na canção “Classe Operária”.

Sobe no palco o cantor engajado Tom Zé,  
que vai defender a classe operária,  
salvar a classe operária  
e cantar o que é bom para a classe operária.

Nenhum operário foi consultado  
não há nenhum operário no palco  
talvez nem mesmo na plateia,  
mas Tom Zé sabe o que é bom para os operários.

Os operários que se calem,  
que procurem seu lugar, com sua ignorância,  
porque Tom Zé e seus amigos  
estão falando do dia que virá  
e na felicidade dos operários.



Para Lehmann (2008, p. 234), o teatro se perde quando quer ser apenas esse transmissor de informações, pois o efeito que o político causa no teatro pode, muitas vezes, ser involuntário, como algo que vai além da intenção inicial do dramaturgo. Em outro texto, Lehmann (2009, p. 3) é taxativo: “O teatro não pode ser um instituto de auxílio para a formação política”, por isso é necessário haver um trabalho mais profundo de como se apropriar dessas informações: “política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. São várias formas de percepção do político que variam”. Assim, para o estudioso alemão, o político “só pode aparecer indiretamente, em um ângulo oblíquo, de *modo oblíquo*”.

É possível pensar que foi nessa obliquidade que Hilda Hilst inscreveu sua obra dramaturgica e talvez tenha sido, justamente, esse ser e estar de lado, de soslaio, de través, que tenha deixado a dramaturgia hilstiana à margem, mais próxima do silêncio do que da encenação. Esse posicionamento político pode ser visto tanto externamente, se pensarmos a questão do lugar do autor na sociedade e da recepção que sua obra tem por essa mesma sociedade, bem como algo inerente ao próprio texto: os personagens hilstianos são questionadores natos, não admitem que sistemas totalitários de qualquer ordem imponham sobre eles as suas verdades. Nas peças, o questionar a ordem vigente é o motor do conflito. Nesse complexo jogo de forças e tangências, o engajamento político e poético de Hilda Hilst é um acontecimento que lhe coloca, paradoxalmente, de frente e de costas com o teatro de seu tempo, porque ela partilha com seus pares o interrogar, o protestar, o colocar-se contra a ordem ditatorial estabelecida, no entanto as questões que levanta, os motivos pelos quais questiona não se coadunam completamente com o

Se continuarem assim,  
 todos os operários vão ser demitidos,  
 talvez até presos,  
 porque ficam atrapalhando  
 Tom Zé e o seu público, que estão cuidando  
 do paraíso da classe operária.

Distante e bondoso, Deus cuida de suas ovelhas,  
 mesmo que elas não entendam seus desígnios.  
 E assim, depois de determinar  
 qual é a política conveniente para a classe operária,

Tom Zé e o seu público se sentem reconfortados e felizes  
 e com o sentimento de culpa aliviado. (ZÉ, Tom. *No jardim da política*. CD. 1998).  
 Disponível em <http://www.tomze.com.br/>, acesso em 10 Mai. 2014

canto geral.

No seu livro *Teatro em Tempo de Síntese*, Maria Helena Kühner diz que

a irrupção do tempo como nova dimensão no humano, mudando a própria noção estética das coisas para outra, mais dinâmica e evolutiva, e as profundas modificações por que passou, no plano dos fatos, obrigam o homem a repensar seus valores e ideias, renovar e inovar sua ação, para obter o controle das forças e circunstâncias que sobre ele agem, mantendo-se assim dono do próprio destino. (KÜHNER, 1971, p. 15)

Dessa forma, um dos valores principais a serem renovados seria a revolta, o protesto. Porém, muitas seriam as diretrizes tomadas pelos artistas para pôr em prática essa renovação. Maria Helena traça uma síntese das mudanças pelas quais o teatro passou. Uma dessas mudanças seria a decadência da burguesia e a ascensão do proletariado. O herói burguês entrou em declínio desde o fim do século XIX, com o predomínio da escola naturalista. Peter Szondi (2001, p. 101) afirma que o drama naturalista passou a escolher seus heróis nas camadas mais baixas da sociedade, trazendo para o palco um herói cuja força de vontade era inquebrantável, um herói engajado, impelido pela paixão, que tinha senso do coletivo, em detrimento ao “eu” ou à reflexão individual<sup>53</sup>. Dessa forma, para Szondi

À diferença entre as camadas baixas e altas da sociedade correspondia a diferença dramaturgica: a capacidade e a incapacidade para sustentar o drama. O lema naturalista, que de boa fé preconizava que o drama não era uma posse exclusiva da burguesia, ocultava a amarga constatação de que a burguesia há muito já não possuía mais o drama. (SZONDI, 2001, p. 102)

O herói burguês passaria a ser constantemente atacado pelos dramaturgos durante praticamente toda a primeira metade do século XX.

---

<sup>53</sup> Esse foi um conflito comum em muitas peças de dramaturgos ligados ao Grupo Arena, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, sendo inclusive o eixo central de *Eles não usam black-tie*: o pai operário idealista versus um filho que quis priorizar a vida individual em detrimento do coletivo.

Para Tchekhov, o burguês não tinha cultura nenhuma; Ibsen o considerava um covarde; Brecht o via como ganancioso e hipócrita; O'Neill expôs a estreiteza e a vulgaridade burguesa; Genet jogou luz sobre a sua simulação e o seu falso pudor. A lista pode ser aumentada com dramaturgos abertamente antiburgueses como Ionesco, Gorki e Arrabal. Segundo Maria Helena Kühner (1968, p. 21), a “decadência do herói burguês representa a falência dos valores e atitudes que sempre lhe foram tradicionalmente associados” e é por esses valores que ele passa a ser atacado. O ataque também se dá por uma outra característica do século XX, a socialização, isto é

a tendência dos indivíduos a se associarem para fins que ultrapassam a suas capacidades individuais, trazida não só pela revolução industrial e conseqüente ascensão das massas, mas também pela 'planetização' do mundo e pelo desenvolvimento técnico e científico que, tornando mais complexas as tarefas humanas, obriga o homem a planejar e manter sob controle as forças que ele próprio desencadeou a fim de não vir a sofrer o infeliz destino de 'aprendiz de feiticeiro'. (KÜHNER, 1971, p. 17)

Dessa forma, o social passa a ser o valor principal, a força operativa que redimensiona boa parte da dramaturgia. Houve, por certo, um grande embate, pois a individualidade burguesa, mesmo decadente, ainda tinha sua força de atuação e não abria tão fácil assim os espaços para um pensamento coletivo em que o social se tornasse o eixo principal da reflexão. Esta luta, indivíduo x coletivo, vem desde as tragédias gregas, passando pelo Renascimento, porém o indivíduo esteve sempre acima do social, ou era o elemento de desestabilização do social. No Renascimento, por exemplo, o caos acontecia quando o líder, o rei, o príncipe, enlouquecia ou morria, advindo disso a desordem social, pois havia nestes elementos a presença de Deus, ou da Lei. Com sua morte ou loucura, tudo se desestabilizava. Para Maria Helena Kühner (1971, p. 18), o que houve no século XX foi uma inversão dessa ordem: “com a ascensão do social e a mundialização da vida, mundo e sociedade impõem-se: o homem sente que não *age*, apenas é também *coagido* pelas 'circum – statias', pelo que está em torno e é diante dessas que sua individualidade tem que situar-se e equilibrar-se”. Por fim, Maria Helena Kühner, em seu texto escrito no calor dos acontecimentos que marcaram o final da década de 1960, estabeleceu a força que o

político teve no século XX:

Nosso século é essencialmente político: político pela necessidade do homem de manter-se sujeito e agente da própria História; político pela ampliação de sentido e valor da “polis”, da cidade ou comunidade, da exigência de um bem-comum que supera a estreiteza da ética individualista até então dominante; político pela mundialização da vida humana, que interliga as nações e seus destinos e torna a neutralidade impossível; político, enfim, pela própria natureza de suas maiores transformações, tanto em plano nacional quanto internacional: a correlação social-político-econômico é notória e os próprios fatos acima assinalados tem seu paralelo político nas lutas de classes e na crescente tentativa de quebra do colonialismo, quer estritamente político, quer o econômico, que busca se disfarçar até em já desmoralizados programas de “ajudas” e “investimentos”. Essa inserção do político, ou do político-social, se manifesta cada vez mais na temática, mesmo em autores não comprometidos ideologicamente com alguma corrente ou diretriz política. (KÜHNER, 1971, p. 22)

À parte o tom grandiloquente e os erros ou acertos de sua análise vista mais de 40 anos depois, Maria Helena revela muito de como se pensava no período, além de colocar em cheque a ideia de que só valeria um engajamento militante. A pesquisadora também estava embarcada na barca de Camus<sup>54</sup>, ou seja, não havia como não ser engajado nesse período, o político pairava em tudo, mesmo autores que propunham o absurdo, a crueldade, o teatro pobre ou o experimentalismo de toda ordem poderiam até ter a angústia subsistindo “como eixo central”, mas havia também “a tentativa de localizar suas causas, atitude que traz sempre consigo, implícita ou explícita, uma ideia de *denúncia* que é também teatro político” [grifo da autora] (KÜHNER, 1971, p. 23). A brasileira também partilhava do mesmo ponto de vista de Bernard Dort (1971 p. 271), que já questionava onde estaria esse grande

---

<sup>54</sup> Camus não pensava tanto no engajamento, mas sim que todos estavam embarcados no tempo, não haveria, portanto, maneira de sair, de ausentar-se das questões políticas e sociais.

teatro de participação política. O fato é que no século XX, principalmente a partir dos anos de 1920 / 1930, o estatuto do teatro como meio de expressão modificou profundamente diante do surgimento dos outros meios de expressão, sobretudo o cinema, o rádio e a televisão. Por outro lado, tanto o nazismo quanto o fascismo se utilizaram do teatro para celebrar uma unidade nacional que estava longe de ser revolucionária. Nas palavras de Dort (1971, p. 272): “la théâtralisation de la vie politique que s'est produite alors a provoqué, en retour, une suspicion à l'égard du théâtre de masse et de son redoutable pouvoir de mystification.”

Mais distanciado pelo tempo do que Kühner ou Dort, Jacques Rancière (2012, p. 66) pensa nos paradoxos da arte política e nas diversas tentativas contemporâneas de repolitizar a arte. Para ele, existem três lógicas da eficácia da arte: “a lógica representativa que quer produzir efeitos pelas representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos e a lógica ética, que quer que as formas de arte e as formas políticas se identifiquem diretamente uma com as outras”. O fato é que o modelo mimético, base da primeira lógica, já tinha sido questionado por Rousseau, que estabeleceu aquilo que Rancière (2012, p. 56) chamou de modelo arquiético, ou seja, “no sentido de que os pensamentos já não são objetos de lições dadas por corpos ou imagens representados, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade”. Esses dois modelos reverberam muito no século XX: o modelo mimético não está mais tão presente, mas a lógica causal que lhe subjaz ainda é vigente: “o que vemos são os signos sensíveis de certo estado, dispostos pela vontade de um autor. Reconhecer esses signos é empenhar-se em certa leitura de nosso mundo.” O modelo arquiético não deixou de acompanhar a modernidade, pois agiu “como pensamento de uma arte que se tornou forma de vida”. No século XX, ele teve seus melhores e maiores momentos nas ideias de obra de arte total, o coro do povo em ato, o futurismo e sua sinfonia, a força construtivista dada ao mundo mecânico (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

Diante da polaridade entre aquilo que Rancière chama de pedagogia da mediação representativa *versus* pedagogia a imediatez ética – polaridade que ainda define o círculo no qual está ainda hoje encerrada boa parte da reflexão da arte – o filósofo francês pensa uma terceira forma de eficácia da arte, obscurecida pela polaridade das últimas duas. Trata-se da eficácia estética. A eficácia estética é paradoxal, pois “é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis

através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta” (RANCIÈRE, 2012, p. 56). Rancière (2012, p. 58-59) trabalha com a ideia de que, em oposição ao regime de mediação representativa e imediatez ética, existe o “regime estético da arte”, assim a “eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” A ruptura estética instalou uma singular forma de eficácia, que é a de uma desconexão, de uma ruptura nas relações entre “as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que podem produzir”. É a eficácia de um dissenso. Que é o “conflito de vários regimes de sensorialidade”. Dessa forma, a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política, pois o dissenso está no cerne da política. Assim, arte e política tem a ver uma com a outra como formas de dissenso, “operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Estabelecendo as três lógicas, Rancière (2012, p. 66) diz que “a tradição da arte crítica quis articular essas três lógicas numa mesma fórmula. Tentou produzir o efeito ético de mobilização das energias encerrando os efeitos da distância estética na continuidade da relação representativa.” Ele cita o distanciamento proposto por Brecht como um exemplo dessa tentativa. De certa forma, devido à forte presença dos conceitos brechtianos no teatro brasileiro nos anos 60, podemos ver também uma tentativa de conciliar as três lógicas, mas também um predomínio da lógica ética, que tem a ver com o ethos da comunidade, o modo de ser do coletivo, que escapa da esfera individualizada. A arte, na lógica ética, seria tomada em função de suas verdades e dos efeitos que produzem na forma de ser dos indivíduos. Antevemos tal lógica, por exemplo, nas ideias de Maria Helena Kühner; nessa ideia de que mesmo autores não comprometidos politicamente tinham algo político a dizer. A arte cumpriria seu destino social e político e, para muitos, suplantaria os valores estéticos.

Anterior a todos os pensadores citados acima, Walter Benjamin (1985, p. 121) também foi bastante crítico em relação a esse tipo de dicotomia: por um lado ou por outro lado, ou seja, “por um lado devemos exigir que o autor siga a tendência correta, e por outro lado temos direito de exigir que sua produção seja de boa qualidade”. Trata-se de uma fórmula insuficiente, pois não há possibilidade de se conhecer a relação entre tendência e qualidade. A partir dessa constatação, Walter Benjamin adere ao pensamento de que uma obra justa pode ser

caracterizada por todas as outras qualidades inerentes à obra. A prova que Benjamin oferece sobre como a natureza desse tipo de obra é mais verdadeira do que aquela que é apenas justa, mas destituída de qualquer outro tipo de valor, sobretudo literário. O conceito de tendência seria “um instrumento inteiramente inadequado para a crítica literária politicamente orientada”, diz Benjamin (1985, p. 121), que defende a tese de que a tendência de uma obra literária só pode ser correta sob o ponto de vista político, se for também correta do ponto de vista literário. Assim, “a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária”, sendo que é apenas a tendência literária, explícita ou implícita na tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. É possível pensar que a qualidade literária venha daquela porção dionisíaca que Benjamin viu no surrealismo, em seu ensaio “O surrealismo – o último instantâneo de inteligência europeia”, texto no qual inverteu o primado da política sobre a literatura, aqui tratada como uma potência também revolucionária cuja tarefa mais autêntica seria “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1985, p. 25-32). Os surrealistas seriam revolucionários porque pressentiram “energias revolucionárias” que transpareciam no “antiquado”. Assim, nas coisas que começavam a se extinguir: as construções de ferro, as primeiras fábricas, as velhas fotografias, naquilo que tinha saído de moda, os surrealistas viam “de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformaram-se em niilismo revolucionário” (BENJAMIN, 1985, p. 25).

No período em que Hilda Hilst escrevia suas peças, tais ideias estavam sendo minadas pelo estado ditatorial e censor, bem como por toda uma outra gama de possibilidades estéticas e políticas que se fortaleciam no teatro, sobretudo numa levada antiburguesa, que se opunha à aristocracia ruralista e à pequena burguesia urbana, ambas decadentes, além de também assumir o tom anti-imperialista (KÜHNER, 1971, p. 38). Se o cenário ditatorial era perturbador, a resposta teatral, pelo menos nos primeiros anos, foi justamente apostar em novas trincheiras subversivas. Duas das apostas mais significativas vêm de Millôr Fernandes e Flávio Rangel: as peças *O homem do princípio ao fim* e *Liberdade, Liberdade*, montagens que fizeram grande sucesso e que tem como estrutura a colagem de trechos de outras peças, romances, poemas. Além disso, uma das montagens mais revolucionárias do período foi *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade, encenada pelo Teatro Oficina, que carnavalizou a níveis inesperados a farsa tragicômica do modernista. Impondo ao teatro

brasileiro um processo de radicalização nunca visto anteriormente, sobretudo por levar a política a outro nível, diferente do engajamento ou do didatismo de cunho marxista. *O rei da vela* propunha que o caos dionísíaco tomasse conta dos corpos, das mentes, da vida como um todo. Assim, o Teatro Oficina levava ao limite a frase de Heiner Müller: “a tarefa da arte é tornar a realidade impossível”.

O teatro seria um espaço onde se podem manifestar as impossibilidades da realidade, onde o trabalhar com essa perspectiva é dar vazão ao político, é fazer com que o político assuma sua força de enfrentamento, de transformação, não no sentido utópico de uma sociedade completamente justa, ou sem classes, mas a percepção de que há outras continuidades além das estabelecidas. Tornar a realidade impossível seria negá-la? Ou, ao contrário, lançá-la num campo em que ela pudesse existir de forma plena. Somente na impossibilidade é que a realidade faria sentido. Pirandello acreditava que a vida, por ser um fato, não precisava ser plausível; que a plausibilidade era mais uma necessidade *sine qua non* da ficção. Dessa forma, o dramaturgo italiano acreditava que ao ver uma cena no palco ela era muito mais aguda e transformadora do que a memória do fato acontecido (*apud* BENTLEY, 1969, p. 161). Aqui, podemos pensar novamente em Rancière (2012, p. 64) e sua ideia de dissenso, na qual ele propõe que a política da arte seja um entrelaçamento de lógicas heterogêneas, ou seja, há em primeiro lugar “o efeito, no campo político, das formas de estruturação da experiência sensível próprias a um regime de arte”, o que se pode chamar de política da estética, algo que se constitui de espaços neutralizados, da perda da função e destinação das obras, do anonimato dos destinatários das obras, “todas essas propriedades definem o domínio da arte como domínio de uma forma de experiência própria, separada das outras formas de conexão com o sensível.” Diante disso, como agem os artistas? Buscam estratégias que pretendem mudar aquilo que é visível e enunciável, ou seja, “mostram o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”. Eis o trabalho da ficção, o trabalho de realizar dissensos, algo que muda os modos e as formas de enunciação e de apresentação do sensível, “mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2012, p. 64). Trata-se de uma mudança, da criação de espaços, ambientes, de uma “paisagem inédita no visível”, diferente da política, que “consiste na produção de sujeitos que dão voz aos



anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração de um mundo sensível dos anônimos, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político” (RANCIÉRE, 2012, p. 65). Talvez seja por isso que a arte e, mais especificamente, o teatro sejam tão aterradores e subversivos para os sistemas ditatoriais: porque o teatro foca, sublinha o que é notável, o que é extraordinário, não como mimese, ou representação do real, mas como essa elaboração do mundo sensível do anônimo.

Especificamente sobre o poder do teatro, Bentley afirma que

A palavra dramaturgia sugere um arsenal cheio de esquemas destinados a criar ordem a partir do caso de fatos e ficção. Quanto mais compreensível uma coisa é, tanto mais vivida se torna. O incontrolável é colocado sob controle, as trevas se tornam claras. Não é difícil perceber aquilo que as partes interessadas têm a recear. Se tiverem consciência pesada, terão a recear o *dies irae*, quando a verdade surgir de repente e chegar o momento da punição dos malfeitores. Eles terão a recear o contorno de linhas nítidas que uma peça pode traçar em volta da verdade; eles terão a recear o poder de convicção que uma peça pode possuir. (BENTLEY, 1969, p. 161)

Dessa forma, o teatro seria essa concentração que estabelece uma luz, um foco, sob aquilo que é disperso, rápido demais. Bentley (p. 163) afirma, ironicamente, que não seria necessário um teatro da crueldade porque o teatro em si já é cruel. E essa crueldade está em agredir o agressor, em subverter os golpes, as ditaduras, os sistemas de dominação e exclusão. Não apenas porque o teatro seja cruel, mas porque ele também tem entradas e saídas para a política, ou aquilo que Lehmann conceitua como “interrupção”:

Esse movimento da pausa e da interrupção pode ser experimentado quando se está andando e se pode, por um momento, suspender o ato de andar e pensar sobre o que é esse elemento. Você interioriza o andar e, com isso, se distancia dele. Esse conceito da interrupção e da cesura é muito simples, mas tem muitas significações. Ele não se relaciona somente com essa percepção do sensível, com a surpresa e com a coisa inesperada.

Ele se relaciona também com nossos conceitos e com nosso pensamento. Pode funcionar como um choque que fazendo com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível e que nos faça pensar a respeito disso. (LEHMANN, 2008, p. 238)

Analisando o teatro da crueldade, proposto por Artaud, Lehmann (2008, p. 243) fala sobre como o artista se sente frente ao mundo que estamos vivendo. Trata-se de um colocar-se, de um estar em frente ao perigo. “E esse perigo é o perigo de perder a fala. Não ter a possibilidade da fala, não ter a possibilidade de intervenção ou de ser ouvido numa sociedade como essa.” Esse perigo de ficar mudo, de não conseguir intervir, é muito forte, e motiva os artistas numa busca contrária, numa busca por saídas, posicionamentos éticos e estéticos que minem o perigo do silêncio, da indiferença<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Pensando pelo viés do dissenso, causado pela ruptura estética entre a lógica representativa e a lógica ética, Rancière (2012, p. 66-67) questiona criticamente essas tentativas dos artistas em buscar um lugar, sobretudo quando a arte crítica tentou articular as lógicas da eficácia representativa, da eficácia ética e da eficácia estética: “não se passa da visão de um espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação”. O que se tem é a passagem de um mundo sensível para outro mundo sensível, o que funciona são as dissociações: “ruptura de uma relação entre sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades.” Pensando sobre a arte do século XXI, Rancière se questiona sobre o que aconteceu com a arte crítica na era do consenso. Nesse contexto economicamente globalizado que impõe a cada nação “adaptar-se a um dado sobre o qual ela não tem poder, adaptar a ele seu mercado de trabalho e suas formas de proteção social”. Dessa forma, se desvanece a luta contra o sistema capitalista, luta que sustentava a arte crítica. Estamos num período em que o capitalismo é “equiparado a uma fatalidade da civilização moderna, da sociedade democrática ou do indivíduo de massa”. Nos dias de hoje, um dos grandes problemas da política da arte é a tentativa de atacar o sistema capitalista com técnicas que pouco variaram nas últimas décadas: “pretende-se denunciar o reinado da mercadoria, de seus ícones ideais e de seus detritos sórdidos por meio de estratégias bem surradas”, tais como filmes publicitários, personagens da cultura pop transformados em obras de arte, mostras fotográficas que se assemelham aos panfletos publicitários, instalações gigantescas com utensílios domésticos etc. Tais obras continuam ocupando as galerias e os museus numa tentativa de denúncia do mercado, do poder da mercadoria, do consumismo. “Mas como ninguém em nosso mundo é tão distraído que seja preciso chamar-lhe a atenção, o mecanismo gira em torno de si mesmo e se vale da própria indecidibilidade de seu dispositivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 68). Diante disso, Rancière atesta que “o modelo crítico da arte tende, assim, à autoanulação”.

### 3.1 - Hilda Hilst e a questão do engajamento

Diante das questões levantadas acima, é possível pensar que Hilda Hilst nunca refutou as questões políticas, nem se manteve num processo de alienação, alheamento, mas optou por uma via complexa naquele período: a de chamar a atenção para questões que não pareciam prementes à maioria, como a espiritualização do homem, a liberdade subjetiva do homem que o aproximaria das questões místicas, uma severa crítica ao racionalismo científico e a perda das utopias e dos ideais humanistas. Ela optou por uma via que lhe permitiu um cantar à parte, uma estética não marginal, mas à margem, presentificada em muitos de seus personagens: “Sendo quem sou, não seria melhor ser diferente, e ter olhos a mais, visíveis, úmidos, se um pouco de anjo e de duende? (*Escuro total. Voz muito alta e apaixonada*) Ah, boca de uma fome antiga, rindo um riso de sangue, se pudésseis abri-la para cantar meu canto.” (HILST, 2008, p. 89) extasia-se a personagem *América* no seu desejo de ter olhos a mais, no seu desejo de saciar uma fome muito antiga com o canto poético. Desejo também possível de ser antevisto nas outras peças, cujos personagens revelam todo o jogo de poder e dominação que havia nos sistemas autoritários, fossem eles construídos e arquitetados tanto pela direita, quanto pela esquerda, tanto pela religião quanto pela ciência.

Desde muito tempo os artistas vem trabalhando no sentido de uma transformação social, vem colocando a arte como um instrumento de mudança, conscientização, um instrumento revolucionário por excelência. Para muitos, a arte, a luta política e a revolução irmanam-se no enfrentamento dos sistemas totalitários, dos sistemas injustos que predominam nas sociedades. Artistas em geral agem como vozes de ruptura da ordem, cuja força, não raro, é sufocada pela censura<sup>56</sup>. E

---

<sup>56</sup> Barthes, em *Aula*, (1980, p. 17), estabeleceu o engajamento na literatura e não no artista: “As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinário de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua: desse ponto de vista, Céline é tão importante quanto Hugo, Chateaubriand tanto quanto Zola. O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma: mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre ela.”. Este é um olhar mais estruturalista que se direciona ao texto. Abordaremos neste capítulo a questão do engajamento também por esse viés, mas, em alguns momentos, nos remeteremos à artista Hilda Hilst e seu posicionamento como “pessoa física”, que influenciou sobremaneira em sua dramaturgia.

sendo o teatro uma arte de grande aproximação com o público, ele sempre obteve sobre si o olhar das inquisições, das censuras, enfim, foi vítima de controles bastante acentuados.

Em julho de 1968, a Editora Civilização Brasileira lançava aquele que viria a ser um dos principais documentos sobre o teatro brasileiro no período: a *Revista civilização brasileira – Caderno especial 2 – Teatro e realidade brasileira*. Entre os diversos ensaios e entrevistas constantes na publicação, o ensaio inicial, intitulado “O engajamento é uma prática de Liberdade”, era de autoria de Dias Gomes, já na época um proeminente dramaturgo e escritor. Em seu texto, escrito ainda ao calor das lutas sociais e pré-AI5, Dias Gomes ressalta que foi “no teatro que se fez a primeira denúncia organizada contra o estado de coisas criado pelo golpe militar direitista” (CB, p. 7). Muito disso se deve à força agregadora do teatro, também destacada por Dias Gomes:

Em primeiro lugar, devemos levar em conta o caráter do ato político-social inerente a toda representação teatral. A convocação de um grupo de pessoas para assistir outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana, é um ato social. E político, pois a simples escolha desse aspecto da vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição. Mesmo quando ele não tem consciência disso. (DIAS GOMES, 1968, p. 10)

Nos anos posteriores ao golpe militar de 1964, houve uma forte união das gentes do teatro, incluindo suas áreas de cunho conservador, que se juntaram aos setores mais progressistas, saindo da dimensão de seus interesses individuais e financeiros, enfrentando diretamente as forças estabelecidas pelo golpe. Essa união era direcionada a um público que, para Dias Gomes, aceitava e aplaudia o teatro de esquerda, que não tinha características antiburguesas muito estabelecidas, mas que arriscava propostas socialistas sobre o palco. O público aceitava até mesmo ser agredido por montagens cujo predicado substancial seria a transgressão, como é o caso de *Roda Viva*, peça de Chico Buarque com direção de José Celso Martinez Corrêa. O público era formado majoritariamente por estudantes e, naquele momento, estimulava economicamente e moralmente as experiências mais radicais de afastamento de modelos estratificados de teatro. Peças como *Arena conta Tiradentes*, *O rei da vela* ou *Roda viva* dificilmente se realizariam

se não tivessem um público ávido por novidades. Se por um lado, havia uma gente apoiando, por outro as pressões políticas jogavam o teatro no terreno da censura<sup>57</sup>, da perseguição. Dias Gomes também destaca a inexatidão de critérios dos censores:

Quanto às pressões políticas, elas são exercidas através de uma censura policial e inepta, que procede de maneira imprevisível. Sua falta de critérios definitivos, sua absoluta incapacidade intelectual e sua sujeição às oscilações do jogo político interno, levam esse órgão opressor a uma atuação pendular que vai de um liberalismo contraditório ao reacionarismo mais ridículo. (GOMES, 1968, p. 12)

O dramaturgo fundamenta teoricamente suas ideias de engajamento a partir dos conceitos de um outro existencialista, Paul-Louis Landsberg, que publicou na revista *Esprit*, em 1937, o ensaio “Reflexões sobre o engajamento pessoal”<sup>58</sup>. Landsberg propõe o engajamento como condição essencial para aquilo que ele chama de qualidade humana:

O que denominamos *engajamento* é o assumir concreto da responsabilidade de uma obra a ser realizada no futuro, de uma diretriz definida para o esforço que dirigimos à formação do futuro humano. Consequentemente, é o engajamento que realiza nossa historicidade humana e querer subtrair-se a ele representa, em geral, a destruição do próprio progresso de nossa qualidade humana. (LANDSBERG, 1968, p. 22)

---

<sup>57</sup> Quanto à censura, não há registros de que as peças de Hilda tenham sofrido uma censura mais direta. Nos arquivos “Miroel Silveira”, mantidos pelo Núcleo de Pesquisa Comunicação e Censura da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, consta apenas que a peça *O visitante* recebeu do Serviço de Censura de Diversões Públicas (DPF) um carimbo de “Impróprio até 18 anos”. Disponível em <http://www.eca.usp.br/ams/>. Acesso: 22 Jan. 2014. Em relação às montagens, somente encontramos uma informação de que *O verdugo*, no sábado anterior à estreia, foi apresentada para os censores. Abordaremos essa questão no capítulo “As peças de Hilda Hilst encenadas entre 1968 e 1973 – um percurso pelas encenações”

<sup>58</sup> Dias Gomes cita o ensaio publicado na *Revista Paz e Terra* nº 5, publicada em 1967. O ensaio também foi publicado no livro de Paul-Louis Landsberg, *O sentido da ação*, em 1968, também pela editora Paz e Terra. Utilizaremos essa última publicação como referência.

Para Landsberg, é preciso encarar essa responsabilidade de que o engajamento é aquilo que realiza a historicidade. O homem está preso à sua responsabilidade, reconhece o fardo de carregá-la, tem desejos de liberdade, mas isso é uma ilusão impossível, pois não pode negar a historicidade e também não pode se abrigar na “inconsciência do animal”. O homem pode até refugiar-se momentaneamente numa espécie de alienação infantil, ou mesmo tentar projetar-se para o passado, ou para um lugar mais primitivo, no entanto tudo é passageiro, pois “a historicidade é quase sempre dolorosa, mas não temos o direito, nem a possibilidade, de nos recusarmos a sua realização em nós” (LANDSBERG, 1968, p. 23). É com a perspectiva de mudança do futuro que Landsberg trabalha. Personalista, ele partilhava as ideias de um existencialismo cristão, que tinha em comum com o existencialismo ateu de Sartre o fato de ser o homem a questão principal da existência, defendia a ideia de que a vida não se resume a fatores meramente materialistas. Assim, no embate entre o futuro individual e o futuro coletivo o engajamento só é real se houver participação nesse jogo contraditório. Não se trata de uma opção pelo coletivo, nem pelo individual, pois o personalismo<sup>59</sup> seguido por Landsberg advém de uma

---

<sup>59</sup> “Personalismo Francés, doctrina defensora de un socialismo cristiano dedicada a promover el activismo social y la responsabilidad personal. Constituye, asimismo, la base teórica del movimiento de trabajadores cristianos, *Esprit*, puesto en marcha en la década de 1930 por Emmanuel Mounier (1905-1950), activista y filósofo cristiano. Influido tanto por el existencialismo religioso de Kierkegaard como por la acción social radical propugnada por Marx y adoptando, al menos en parte, las directrices presentes en los primeros trabajos de Charles Péguy, este movimiento se opuso durante las décadas de 1930 y 1940 al fascismo demandando la solidaridad entre los trabajadores. También exigió un tratamiento más humanitario de las colonias francesas. Esta doctrina pugnaba por un socialismo cristiano independiente de los grupos cristianos más conservadores e independiente también de los sindicatos y del Partido Comunista. La obra más conocida en este terreno es *Personalismo*, de Mounier. La revista *Esprit* ha venido publicando con regularidad contribuciones de líderes franceses y de pensadores de talla internacional. Filósofos cristianos del reconocimiento de Henry Duméry, Marcel Maritain y Ricoeur fueron atraídos en su día por este movimiento.” (BIEN, Joseph. Personalismo Francés. In: AUDI, Robert (ed). *Diccionario Akal de filosofía*. Madrid: Akal, 2004 p. 761).

Para Mounier (1968, p. 648), “O personalismo não é um espiritualismo, muito ao contrário. Em toda a latitude da humanidade concreta, todo o problema humano lhe pertence, desde a mais humilde condição material, à mais elevada possibilidade espiritual. (...) A perfeição do universo pessoal encarnado não é, por conseguinte, a perfeição duma ordem, como pretendem as filosofias (e todas as políticas) que pensam que o homem poderá um dia submeter totalmente o mundo. É a perfeição duma liberdade que combate, e que combate duramente. Por isso continua até mesmo na derrota. Entre o otimismo impaciente da ilusão liberal ou revolucionária e o pessimismo impaciente dos fascismos, o caminho próprio do homem está nesse otimismo trágico onde encontra a sua justa medida num clima de grandeza e de luta”. Além disso, um dos livros constantes na

“doutrina ético-política que enfatiza o valor absoluto da pessoa e seus laços de solidariedade com as outras pessoas, em oposição ao coletivismo (que tende a ver na pessoa nada mais que uma unidade numérica), e ao individualismo (que tende a enfraquecer os laços de solidariedade entre as pessoas)”, conforme Nicola Abbagnano (1998, p. 759). Por isso, é preciso sempre assumir uma causa imperfeita, porque a escolha não se dá no mundo das ideologias abstratas, mas sim no mundo dos fatos, das forças e dos movimentos reais que, do passado e do presente, vem conduzir “a região das possibilidades do futuro”. Para Landsberg (1968, p. 24), “o valor de um engajamento consiste, em grande parte, na coexistência e na tensão produtiva entre a imperfeição da causa e o caráter definitivo do engajamento”.

O engajamento é um ato livre e total e estaria acima de qualquer operação intelectual ou da simples militância de um grupo. Landsberg segue sua explanação colocando o engajamento num campo mais filosófico, mais profundo do que o mero aceite a uma ideologia, a um princípio político ou econômico que venha assumir o poder. Para ele,

é importante, antes de mais nada, defender o ato de engajar-se contra o juízo, que se diz neutro, da parte de uma falsa nobreza intelectual e distinguir, ao mesmo tempo, este ato de um 'alistamento' sem espírito e sem consciência. A qualidade específica do ato que buscamos caracterizar o torna, simultaneamente, um ato total e um ato livre: ato total, porque não se trata de uma atividade da inteligência, agindo isoladamente ou de atividade exclusiva da vontade, pois o engajamento é obra do *homem integral*, no qual a inteligência e a vontade se confundem. Ato livre, não por participar de uma liberdade formal de arbítrio, mas por traduzir uma decisão da pessoa, que toma consciência de sua responsabilidade específica e realiza sua formação positiva como pessoa. (...) O homem engajado permanece um homem livre, isto é, que se liberta permanentemente pela humanização. (LANDSBERG, 1968, p. 24)

A liberdade não seria, portanto, um estado, mas um ato e, ao engajar-se, o artista exerce a sua liberdade de forma contínua e integral

tanto como artista quanto como homem, aspectos indissolúveis da mesma pessoa. A liberdade sempre desaparece quando ela não vem a ser. Retomando esses princípios, Dias Gomes (1968, p. 16) defende a ideia de que conhecimento e engajamento não são polos que se repelem. O engajamento não seria um obstáculo na busca da verdade, mas uma condição que ajudaria o artista, o intelectual a conhecer a verdade “em toda a sua plenitude e expressá-la esteticamente.” O que predominava no período era um pensamento que estabelecia a vida, ou a “aventura humana” no dizer de Dias Gomes, como algo muito maior do que a soma dos acontecimentos, e o artista não poderia contemplar e constatar essa aventura pela neutralidade, mas sim pelo comprometimento. Ainda amparando-se em Paul-Louis Landsberg, Dias Gomes critica o intelectualismo puro, que tenta separar a inteligência criadora da personalidade total. Propor essa separação, estabelecer que o artista deva ser apenas um espectador impessoal dos fatos, seria um risco para que forças cegas, como a do fascismo, do nazismo ou da ditadura, ganhassem mais força. Landsberg (1968, p. 28) é bastante assertivo em tempos pré-Segunda Grande Guerra: “a falsa superioridade dos que se mantém fora de tudo se tornou uma verdadeira peste em nosso mundo e a tolerância hipócrita dos que se contentam com explicar tudo paralisa o espírito ocidental”. O que se deseja aqui é o engajamento efetivo, real, aquele que se compromete com a liberdade e com o conhecimento, pois o engajamento em uma causa histórica tem que encarar determinados valores e isso não será um obstáculo ao conhecimento, mas uma “necessidade da vida moral e um meio indispensável ao próprio conhecimento” (GOMES, 1968, p. 17), ou seja, o artista não poderia se eximir de engajar-se, de estar presente na luta, pois era isso que determinava o que era um verdadeiro intelectual.

Dias Gomes (1968, p. 17), tendo por base o idealismo engajado de Landsberg, vai além na defesa do engajamento como condição *sine qua non* de todo artista: “o não-engajamento priva o artista de um dado importante: a percepção dos valores, sem o que toda verdade é incompleta.” Assim, para um dos principais dramaturgos brasileiros, os novos autores entendiam o teatro como uma forma de conhecimento da realidade e passaram a desempenhar um papel decisivo “na formação da consciência de que a liberdade é essencial à arte”. O teatro, portanto, seria uma forma de conhecimento que, se produzido de forma honesta, levaria, inevitavelmente, ao engajamento, e neste a liberdade se confundiria com o próprio conhecimento, tornando-se imprescindível.

Landsberg é bastante assertivo ao discorrer sobre um equilíbrio na busca da liberdade:



Nós não temos que escolher entre o “clérigo” de Benda, que aplica ideias “eternas” na mudança da realidade, o espectador “inteligente”, para o qual todos os valores não passam de ilusões, e o partidário fanático que aspira à vitória de seus valores tanto mais fanaticamente quanto maior ou menor sua consciência de tê-los estabelecido arbitrariamente. O homem do engajamento pessoal não deve se assemelhar a nenhuma dessas caricaturas. (LANDSBERG, 1969, p. 34)

Uma década antes do texto de Landsberg, Julien Benda escreveu *La trahison des clercs*. Benda foi um pensador bastante contraditório, pois conseguiu ser rotulado como reacionário de esquerda e ser considerado também de direita. Era assumidamente antimoderno, e propunha o “não-engajamento” do escritor, ou seja, para Benda, o compromisso do intelectual era com os valores eternos, com aquilo que transcendia a vida cotidiana e que se punha sempre como metas a serem conquistadas durante toda a história. O compromisso dos intelectuais deveria ser com a Liberdade, a Justiça, a Razão, em letra maiúscula como cabe aos valores eternos. Não se poderia colocar acima desses interesses qualquer valor mais materialista, mais prático ou cotidiano, pois isso seria trair o compromisso. Para Benda, quando um intelectual assume a imposição realista que a sociedade lhe impunha e, ainda mais, quando o intelectual gosta ou “exerce com alegria” esse realismo, esse apego ao cotidiano percebe-se “então, que estamos diante de algo bem diferente de uma função cujo exercício é contrariado por acontecimentos de um momento: estamos diante de um cataclismo das noções morais entre aqueles que educam o mundo” (BENDA, 1999, p. 76). No seu *Dicionário de Política*, Norberto Bobbio (1998, p. 300) diz que Julien Benda “defendia a teoria de que o intelectual tinha de ser, como no século XVIII, um mau patriota”, ou seja, não era pelo engajamento político que os intelectuais lutariam contra as forças opressoras, mas sim se assumindo cada vez mais como pensadores metafísicos. Se Landsberg foi firme na premissa de que não se deve escolher entre o platonismo exagerado de Benda e o partidarismo fanático muito em voga no período, Sartre é um pouco mais ameno e parte de um questionamento:

Engajado em que? Perguntarão. Defender a liberdade, afirmação precipitada. Trata-se de tornar-se o guardião dos valores ideais, como o

“intelectual” de Benda antes da traição, ou será que é a liberdade concreta e cotidiana que é preciso proteger, tomando partido nas lutas políticas e sociais? (SARTRE, 2004, p. 53)

A resposta sartriana foi tentar responder a pergunta “para quem se escreve?”, e, ao respondê-la, Sartre se encaminha para a proteção da liberdade concreta e cotidiana, pois se o escritor incita o leitor com a liberdade isso não é apenas “uma pura consciência abstrata de ser livre”, porque, em consenso com Landsberg, Sartre não pensa a liberdade como algo ou estado isolado, fechado em si mesmo, ao qual não se pode predicar qualquer atributo, mas algo que “se conquista numa situação histórica” (SARTRE, 2004, p. 63). Essa escolha de Sartre por encampar um engajamento efetivo chegou a muitos escritores e intelectuais como um hino<sup>60</sup>. Ao tratar a presença do homem no mundo como tema fundamental da literatura, Sartre percebe que

enquanto o público virtual permanecia como um mar sombrio em torno da pequena praia luminosa do público real, o escritor corria o risco de confundir os interesses e as preocupações do homem com os de um pequeno grupo mais favorecido. Mas se o público se identificasse com o universal concreto, é realmente sobre a totalidade humana que o escritor deveria escrever. Não sobre o homem abstrato de todas as épocas e para um leitor sem data, mas sobre todo o homem de sua época e para os seus contemporâneos. Em consequência, a antinomia literária entre a subjetividade lírica e o testemunho objetivo ficaria

---

<sup>60</sup> Sartre foi um dos pensadores mais lidos no Brasil nos anos de 1960, e muitas de suas peças foram encenadas por aqui; seu pensamento encontrou eco na intelectualidade brasileira, como nesse depoimento de José Celso Martinez Corrêa: “Eu já lia Sartre e já conseguia localizar nos textos dele certos pontos de identificação com a gente. Por exemplo, a minha geração sentia que tinha que se virar por ela mesma. Aí entrava a noção sartriana de “liberdade”, de que não tem desculpa, de que você tem que se atirar nas coisas mesmo. Não tem pai, não tem mãe, não tem ditadura que lhe justifique, não tem opressão, não tem nada!” STAAL, A. E. C. (org). Primeiro ato – cadernos, depoimentos, (1958 – 1974). São Paulo: 34, 1998) Esse chamado à ação, ao tomar para si a liberdade, também fazia parte das leituras de Hilda Hilst. O escrever dramaturgia tornou-se, por assim dizer, essa busca de amplitude maior para as ideias, de uma tentativa severa e grave de liberdade. Em uma pesquisa na sua biblioteca, percebe-se diversos livros de Sartre na estante. Atualmente, estão na biblioteca nove títulos (conforme *Planilha geral da Biblioteca Instituto Hilda Hilst*, cedida pelos administradores do Instituto Hilda Hilst).

superada. Engajado na mesma aventura que os seus leitores e situado, como eles, numa coletividade sem divisões, o escritor, ao falar deles, falaria de si mesmo e, ao falar de si mesmo, falaria deles. (SARTRE, 2004, p. 118)

Na utopia sartriana, não existem temas impostos, não existem poucos leitores. A liberdade será o canal do diálogo, o escritor ao falar de si fala de todos e para todos. Não haveria mais o orgulho aristocrático de ser escritor. Tal atividade não seria mais uma diferença, geralmente superior, mas uma experiência de igualdade:

sua situação seria universal, ele exprimiria as esperanças e as cóleras de todos os homens e, assim exprimiria a si mesmo por inteiro, isto é, não como criatura metafísica, à maneira do clérigo medieval, nem como animal psicológico, à moda dos nossos clássicos, nem mesmo como entidade social, mas como uma totalidade que emerge do mundo no vazio e encerra em si todas essas estruturas na unidade indissolúvel da condição humana. (SARTRE, 2004, p. 118)

Sartre propõe uma sociedade em que não haveria separação entre o temporal e o espiritual. Tal separação sempre correspondeu à alienação do homem e, por consequência, da literatura. Para Sartre, a literatura, por mais que tenha reivindicado categorias como o Belo, a Perfeição Divina, o Bem, o Verdadeiro, sempre esteve do lado dos opressores, seja como cão de guarda, seja como bobo da corte. Apenas quando a literatura puder “usufruir de sua essência”, o escritor, livre de todas as prisões das classes, salões, prêmios, honorarias, festividades, hipocrisias do sistema literário, não será mais um “intelectual”, e sim um homem entre os outros.

Essa diminuição da categoria, ou da importância, do escritor é um passo bastante complexo, dado todo o jogo de vaidades que interferem no processo criativo e na construção do nome do escritor. Esse desapego, esse pertencimento à situação histórica, cujo cenário é de totalitarismo, de perseguição individual e violenta a qualquer voz que ouse um grito fora do tom, um salto fora do ritmo estabelecido, põe em cheque, muitas vezes, a capacidade que o autor tem de falar, de se manifestar. Entra aí todo um jogo de forças internas e externas que atuam no sentido do silêncio. O medo, os desaparecimentos, as prisões,

as torturas, a censura inquisitória são lâminas sobrepassando a liberdade de expressão e a própria segurança física das pessoas que se envolvem, que se engajam em movimentos opostos.

Ainda pensando sob o viés de que o homem está condenado à liberdade, Sartre (2004, p. 51) diz que “a obra de arte, vista de qualquer ângulo, é um ato de confiança na liberdade dos homens. E uma vez que leitores e autor só reconhecem essa liberdade para exigir que ela se manifeste, a obra pode se definir como uma apresentação imaginária do mundo na medida em que exige a liberdade humana”. Para Sartre, não há escolha:

Pois não se pode exigir de mim, no momento em que percebo que minha liberdade está indissolúvelmente ligada à de todos os outros homens, que eu a empregue para aprovar a servidão de alguns dentre eles. Assim, quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas o único tema: a liberdade. (SARTRE, 2004, p. 51)

Eis o enfrentamento contínuo e continuado da responsabilidade de ser livre e de ter como único tema a liberdade. Inclusive, pode-se perceber que a premissa de Sartre (2004, p. 117) assemelha-se a do marxismo, mas não é uma profissão de fé marxista: “em suma, a literatura em ato só pode se igualar à sua essência plena numa sociedade sem classes”. O sonho da sociedade sem classes, igualitária, predominava e contaminava diversos intelectuais do período, porém a literatura que Sartre sonhava numa sociedade sem classes se afastava em muito das premissas rígidas do realismo socialista, já que o que contava aqui era a liberdade como um valor absoluto, concreto, e não uma liberdade dirigida, que exigiria que o escritor falasse apenas das benesses do regime socialista. Portanto, seguindo essa lógica, não há como escapar, escrever é sempre uma maneira de desejar a liberdade, seja qual for o motivo por pelo qual o escritor escreva, seja qual a forma como ele começou, ele sempre será um escritor engajado. No entanto, para Sartre, esse “escritor” era dividido em categorias e, ao categorizar os escritores, ele afastou os poetas do seu engajamento.

### 3.2 – A separação dos poetas

Uma das questões mais polêmicas do pensamento sartriano é justamente o fato dele ter separado os poetas dos prosadores e, em última instância, dos homens em geral. Sartre (2004, p. 13) diferencia os poetas como criadores que se recusam a “utilizar” a linguagem e que também não querem nomear o mundo, nem falar e nem calar. “O poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos”. Ele separa os homens comuns dos poetas, dizendo que estes estão aquém da palavra e aqueles estão além. Para o homem comum, as palavras são domésticas, enquanto que para os poetas as palavras “permanecem no estado selvagem”, são coisas naturais que crescem sobre a terra, igual crescem as árvores e a grama. Sartre (2004, p. 16) trata a palavra poética como um microcosmo e diz que toda a crise da linguagem, que eclodiu no século XX, é uma crise poética: “quaisquer que tenham sido os seus fatores sociais e históricos, ela se manifestou por acessos de despersonalização do escritor em face das palavras”, surge dessa crise a possibilidade de se criar objetos nos lugares dos poemas, pois o poeta passou a juntar diversos microcosmos, que passaram a se agrupar por conveniência ou “desconveniência”. Por isso, para Sartre, o engajamento não pode ser exigido do poeta, pois

sem dúvida a emoção, a própria paixão – e porque não a cólera, a indignação social, o ódio político – estão na origem do poema. Mas não se exprimem nele, como num panfleto ou numa confissão. À medida que o prosador expõe sentimentos, ele os esclarece; o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seus poemas, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseia; não as significam, mesmo aos seus olhos. (SARTRE, 2004, p. 18)

Dessa forma, Sartre não contente em separar os poetas dos homens ainda os separa dos prosadores. Para ele, o poeta não pode provocar a “indignação ou o entusiasmo político do leitor quando, precisamente, ele o retira da condição humana e o convida a considerar, com os olhos de Deus, o avesso da linguagem”.

Pode-se partir daqui para um certo discurso antiengajamento

visto em autores como Ionesco, Beckett, Genet e Arrabal, linha de frente do que se convencionou chamar de teatro do absurdo. Num ensaio sobre esses autores, Richard N. Coe (1968, p. 101) diz que o principal argumento contra a literatura engajada não era o fato de que o engajamento era uma coisa indesejável, “mais qu’il est fondamentalement incompatible avec la nature même de l’art du XX<sup>e</sup> siècle.” Os dramaturgos ou os poetas poderiam se engajar politicamente, mas, por causa da natureza mesma da linguagem, a poesia e a propaganda política se excluem mutuamente. Coe também separa a linguagem poética da linguagem de massa que se desenvolveu no século XX: “la langage de la propagande de masse qui, parce qu’il partage un vocabulaire commun avec celui du poète, est l’ennemi mortel de ce dernier”. Assim, se Ionesco rejeita o conceito de engajamento político, é porque ele considerava o conceito de política incompatível com o conceito de poeta. Ionesco teria um conceito ainda romântico, idealista, aristocrático do que seja o poeta e a poesia. Por outro lado, Jean Genet pendia para a poesia como algo místico, uma experiência religiosa, aproximando o poeta do profeta. E quanto a Beckett, este não via necessidade da dualidade entre sociedade e indivíduo: “pour lui, il n’y a qu’une seule identité humaine (hypothétique), que peut ou ne peut pas offrir de problèmes au politicien” (COE, 1968, p. 112).

Conforme já desenvolvemos anteriormente, Hilda Hilst iniciou sua carreira na literatura como poeta e partilhou dessas ideias de que o poeta é um ser diferenciado, acima, envolto em linguagem e capaz de captar os sinais do mundo, tanto pela genialidade quanto pelos aspectos mais espirituais, metafísicos, ou como um “instaurador do mal governo”, como pensava Platão<sup>61</sup>. Os versos e a sua própria condição

---

<sup>61</sup> Em outra perspectiva, Benjamin estabeleceu na conferência “O autor como produtor”, pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, outro parâmetro para o papel do artista, mais especificamente, do escritor diante de uma sociedade que reclamava posicionamentos. Para isso, Benjamin retoma a famosa expulsão dos poetas da República de Platão. O filósofo grego justifica a expulsão dizendo que o poeta “instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade” (PLATÃO, 1996, p. 472). Quando profere sua conferência, Walter Benjamin (1985, p. 120) diz que Platão teria excluído os poetas da República para manter os interesses do Estado e, obviamente, porque o grego tinha consciência do grande poder da poesia, que seria prejudicial à “comunidade perfeita”, desejada por Platão. A partir dessa expulsão, a existência do poeta, ou o direito à existência do poeta, não ganhou mais o centro das atenções, nunca mais foi dada tanta importância à poesia e ao poeta, pelo menos até a década de 1930, quando Walter Benjamin coloca de volta à cena a questão, não sob a perspectiva de Platão, mas “sob a

colocam o poeta num mundo à parte, envolto em temas maiores do que o cotidiano.

Em 1963, no número 34 do *Jornal Brasil, Urgente*<sup>62</sup>, na sessão “Depoimento da semana”<sup>63</sup>, foi dado espaço a Hilda Hilst, com uma chamada em letras garrafaís: “Hilda Hilst se defende: minha poesia não é alienada”. Quatro anos antes de começar a escrever as peças, Hilda aportava num dos principais veículos da esquerda cristã como a poeta que vinha se defender da pecha que lhe impingiam: a condição de alienada. Na apresentação, a reportagem afirma: “Sobre ela pesa a acusação de ser alienada, fora do mundo e de sua realidade. Um poeta-alfândega, sem nada a declarar”, para, em seguida, entabular uma série de questões que tem como fundo a ideia de que a poesia é um discurso para poucos, e que se esse discurso não “descer” ao nível do povo ele não vai ser compreendido:

Por quê? A autora não desce à realidade ou o povo

---

forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser”. A situação desse período exigia que o escritor se submetesse a uma causa. Benjamin detecta que o escritor burguês, o escritor do entretenimento não reconhece essa possibilidade. O contraponto a esse tipo de escritor seria o “escritor progressista”, que se coloca sempre do lado do proletariado, que estabelece suas decisões no campo da luta de classes. Já não é mais um escritor autônomo, há em sua atividade uma função utilitária: servir à luta de classes. Esse tipo de dicotomia, ou de pressão sobre os escritores, era ainda fortemente vigente nos anos de 1960. Havia todo um anseio de liberdade, mas se necessitava um comprometimento efetivo, prático, militante até.

<sup>62</sup> De acordo com Wellington Teodoro da Silva, “O jornal Brasil, Urgente foi lançado em São Paulo, no dia 17 de março de 1963, e durou até abril de 1964, quando foi fechado pelo golpe militar. Ao todo foram 55 números, e manteve, ao longo de toda a sua duração, o formato tabloide e uma média de 20 páginas. Contou com diversos colunistas nas áreas de política brasileira, cultura, economia, política exterior e humor. Havia uma equipe fixa e outros que escreviam eventualmente. (...) Dentre os colunistas e demais pessoas que contribuíram para o jornal, destacamos Dorian Jorge Freire, Ruy do Espírito Santo, Roberto Freire (coluna “Gente como (e contra) a gente), frei Carlos Josaphat, Paulo Emílio (Cinema), Carlos Fernandes (TV), Walter Negrão (TV), Aracy Amaral (artes plásticas), Arapuã e Claudius (humor), Franco Paulino (música popular), Paulo Mendonça (teatro), Luis Lopes Coelho, Fábio Konder Comparato, Carlos Heitor Cony, Alceu Amoroso Lima, Dorothy Day (“Uma católica americana na ilha de Fidel”), Rui Costa Duarte (repórter), Francisco Ferreira Whitaker (cartilha da reforma agrária), Dom Jerônimo Cavalcante, OSB, padre Jaime Snoek, Antônio Abujamra, Pompílio Diniz (“Operário, batente e patrão”), Lígia Fagundes Telles, Oswaldo Resende Júnior, Vitor Rego, Glezio Rocha, Hilário Correia (repórter), Fausto Figueira de Melo, Barbosa Lima Sobrinho, Zélia Ladeira Veras, Padre Milton Amaral, A. F. Cesarino Júnior, Luiz José de Mesquita, Alfredo Bosi, Ecléa Bosi e Murilo Mendes.” in: *Brasil, Urgente: experiência de esquerda no catolicismo brasileiro (1963 – 1964)* - Tese de Doutorado. Programa de Pós- Graduação em Ciência da Religião do Instituto de Ciências Humanas e de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG – 2008. p. 97

<sup>63</sup> A reportagem sobre Hilda Hilst no *Jornal Brasil, Urgente* não está assinada.

(que a elite quer mergulhado no analfabetismo) não encontra meios de chegar a sua poesia, plena de símbolos, mas sem dúvida nada esotérico. Terá o povo preferência pelo que é medíocre? Ou ao povo não estarão oferecendo senão o que é ruim? O povo só reconhece Araújo Jorge ou ao povo, melhor do que aquele, só chega Paulo Bonfim? (BRASIL, URGENTE, Nº 34, 1963)

Conforme abordado nos capítulos “Do poema à dramaturgia”, “A chegada ao texto dramático” e “A teatralidade o poético no teatro hilstiano”, a preocupação inicial de Hilda Hilst era a “iniciação do poeta”, os cantares do poeta para o anjo, a trajetória poética do ser. *Brasil, Urgente* dá voz à poeta na sua defesa: “a poesia será alienada na medida em que participar, tiver de ser, necessariamente, preocupar-se com o que no homem é acidental. Poderá ser abster-se uma poesia comprometida com o que no homem – e em todo homem – há de permanente? Os mistérios, as misérias e grandezas de sua condição humana?” Tal posicionamento ético era um dos nortes de Hilda Hilst neste período, e chegou bastante fortalecido ao teatro. Apesar do posicionamento de que não será alienada uma poesia que esteja comprometida com as grandes questões que permanecem no homem, a premissa do poeta como entidade separada, afastada das questões sociais, não era estranha para Hilda. Na sua obra poética, o poeta é colocado à parte, ou dividido entre dois universos, mesmo quando ele escreveu uma poesia de cunho mais social, levantando questões mais pertinentes à política programática, estabeleceu esse parâmetro. Além dos exemplos citados nos capítulos anteriores, percebemos a permanência desse padrão em toda a obra poética posterior de Hilda Hilst. Em *Júbilo, memória, noviciado da Paixão*, de 1974, no poema “Moderato Cantabile”, no qual o poeta divide-se entre o amor terreno e a busca pela Ideia, pela idealização plena do ser poeta, o amor terreno sucumbe às vicissitudes da vida, jogando o poeta num fluxo contínuo de melancolia e solidão, fazendo-o realmente escolher o alheamento, ou aquele deixar de reconhecer do qual fala Sartre:

E de viver a ideia, de mim mesma  
Do rosto, dos cabelos, do meu corpo  
Dos amigos também, ando esquecida.

Rodeiam-me sem rosto, me perguntam:



E a ideia? E se vão apreensivos  
 Pois dupla vida é o que vive o poeta:  
 Entendimento e amor, duplo perigo.  
 A ideia, Túlio,  
 (resguarda-te do susto, não te aflijas)  
 É na verdade tudo o que me resta. (HILST, 2001,  
 p. 55)

Em *Cantares do sem nome e de partidas*, de 1983, o poeta exila-se ainda mais em seu mundo alheio, e quando volta para a vida cotidiana, volta mudo, preso ao mundo terreno, um mundo que ele nunca buscou ou quis:

(...) O poeta contempla  
 Espelho e mágoa

Fragmentos de um veio  
 Berçário de palavras.

Um as lendas volteiam  
 O poeta vazio de seus meios:  
 Escombros, escadas  
 Amou de amor escuro  
 A fugiu de si mesmo  
 De sua própria cilada.

O poeta. Mudo.  
 Aceitável agora para o mundo  
 No seu sudário de asas. (HILST, 2002a, p. 90)

Em *Amavisse*, publicado em 1989, o poeta permanece distanciado das coisas do mundo, ou daquilo que se convencionou chamar realidade

De cigarras e pedras, querem nascer palavras.  
 Mas o poeta mora  
 A sós num corredor de luas, uma casa de águas.  
 De mapas-múndi, de atalhos, querem nascer  
 viagens.  
 Mas o poeta habita  
 O campo de estalagens de loucura.  
 Da carne de mulheres, querem nascer os homens.  
 E o poeta preexiste, entre a luz e o Sem-Nome.  
 (HILST, 1989, s/p)

Esse breve percurso pela obra poética de Hilda serve para exemplificar que ela se pensava como poeta justamente nesse plano do distanciamento, de uma força que exigia a separação do poeta em relação à vida cotidiana. Podem ser vistos como ecos românticos de Novalis (2009, p. 123) que afirmava ser a poesia “a elevação do homem acima de si mesmo” e também “a grande arte da construção da saúde transcendental” e que o poeta seria “o médico transcendental”. Ou ecos de tendência mais surrealista, conforme podemos ver em Pierre Reverdy, quando este diz que o poeta

está numa posição difícil e frequentemente perigosa, na intersecção de dois planos de gume cruelmente acerado, o do sonho e o da realidade. Prisioneiro das aparências, restringido a este mundo, aliás, puramente imaginário, com o qual se contenta o vulgo, ele franqueia o obstáculo para atingir o absoluto e o real; aí o seu espírito move-se com presteza. É aí que teremos de segui-lo, pois o que é, não é esse corpo obscuro, tímido e desprezado, que distraidamente se move sobre o passeio – esse passará como o resto – mas os poemas, independentemente da forma do livro, esses cristais depositados depois do efervescente contato do espírito com a realidade. (REVERDY, *apud*, PICON, G. 1968, p. 357)<sup>64</sup>

Hilda permeou seus diversos livros de poemas com uma voz poética exilada, dona de uma cantiga distante, um frêmito que a desconectava, não sem dor, das coisas do mundo. Só que as coisas do mundo eram também imperiosas, senão mais, pelo menos na mesma medida que as coisas do além: “Mas não menti gozo prazer lascívia / Nem omiti que a alma está além, buscando / Aquele Outro”, dizem os versos de *Do Desejo*, poema publicado em 1992. No depoimento dado

---

<sup>64</sup> O livro *Panorama das ideias contemporâneas* é um volume organizado por Gaëtan Picon, que traça um panorama das principais ideias em torno da política, da filosofia, das artes, da psicologia, das ciências sociais, da história e da biologia, mais importantes do começo do século XX até meados dos anos de 1950. O livro consta na biblioteca de Hilda Hilst na edição espanhola, com vários textos sublinhados.

ao *Brasil, Urgente*, Hilda apresenta a sua visão do poeta:

O poeta não pode pedir ao seu tempo que o justicie de uma maneira cabal e definitiva. Se por um lado deve ressaltar a importância fundamental da receptividade entre os seus contemporâneos, não deve, porém deter-se exclusivamente aí sob pena de castrar a intemporalidade de sua mensagem. Não poderá trair sua voz mais autêntica mesmo sob o pretexto de perder de vista o seu semelhante e a sua época. O poeta é o que é, e em qualquer mundo digno de viver-se haverá lugar para a sua honestidade. Se o prosador em determinadas circunstâncias, consegue adaptar-se a situações contraditórias, e através de uma agilidade racional exaltar aquilo que no fundo ele próprio nega, muito difícil isso será para o poeta que se utilizando de símbolos acabará traindo a si próprio e dará à sua voz um timbre falso. (HILST, 1963)

Este princípio bastante romântico de que “o poeta é o que é”, um honesto, alguém cuja verdade não deve se adaptar ao meio, às ondas ideológicas, permeia muito do posicionamento artístico e político de Hilda. Há uma crença na qualidade literária, na poesia acima das questões temáticas. O poeta é um independente, um livre, e mesmo quando fala sobre questões sociais, deve ser a sua fala mais íntima, mais pessoal. No entender de Hilda Hilst, qualquer tentativa de sair da subjetividade é um ato falho do poeta:

Creio indistintamente na poesia, seja ela social, quando for esta a voz autêntica do poeta, ou lírico-amorosa ou ainda épica. Um poema é bom ou ruim em qualquer uma dessas hipóteses e não há de ser a sua temática que modificará esta verdade. Quanto à poesia participante, considero-a legítima quando nasce espontaneamente do poeta, mas nunca como uma voz exterior, imperativa e absoluta, em nossos tempos em que todos devem ouvir e cantar. Creio nas privações e injustiças do mundo atual, mas há coisas além de tudo isso, contemporâneas também, que o homem jamais poderá esquecer ou negar, sob o risco de perder-se

em meio à sua própria condição. O amor, a morte e a sua angústia existencial. A este ponto de vista não ficou indiferente Sartre quando esboçou o seu programa de literatura *engagée* e reconheceu que o problema da pintura, da música e da poesia era bem mais complexo: “Quem se atreveria pedir ao pintor, ao músico que se comprometam? A poesia está do lado da pintura, da escultura e da música.” (HILST, 1963)

O princípio sartriano se presentifica nesse depoimento. O poeta, junto com o músico e o pintor, são artistas de outra ordem bem mais complexa. Mantendo essa linha de pensamento que vê o poeta como um ser à parte, diferenciado, Sartre (2004, p. 14) chega ao ponto de colocá-lo fora da linguagem: “o poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira”, a linguagem se torna, para o poeta, um espelho do mundo, tendo como consequência mudanças na economia interna da palavra – a sonoridade, as desinências, a visualidade – que passa a ser um “rosto carnal”, representando, muito mais do que significando, o significado, pois para Sartre o

O falante está *em situação* na linguagem, investido pelas palavras; são os prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus olhos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo. O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira. Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu; a água e todas as coisas criadas. (SARTRE, 2004, p. 14)

Esse ponto de vista tira o poeta da ordem do dia e o coloca como alguém que tem que enfrentar outro tipo de batalha com a linguagem. Se o falante está em “situação de linguagem”, o poeta nada mais é do que um exilado, um degredado do outro lado do espelho, tendo que se comunicar de maneira estranha, simbólica, distanciada da comunicação comum, porque a ele não coube o comum, a ele coube ser o animal preso na armadilha da linguagem e, não apenas isso, coube também transmitir aos outros a sua sina de alguém que vê “as palavras pelo avesso”.

É interessante notar que Sartre não direciona a pergunta “por que você escreve?” aos poetas, pois eles só contemplam as palavras de maneira desinteressada, mas pergunta aos prosadores, pois a “arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significativa: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos” (SARTRE, 2004, p. 18). Assim, em sua explanação sobre o que é escrever, depois de separar os poetas dos homens e dos prosadores, fala que silenciar também é uma linguagem, “calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar”. Segundo Paolo Tamassia (2004, p. 382), o tom peremptório dessas afirmações teóricas de Sartre vem do pós-guerra e se deve à urgência de dotar o escritor de um meio eficaz para agir na sociedade. Esse tom gerou a ideia de que Sartre não reconhecia o valor da poesia, porém se for reconstruído o caminho, fragmentado e assistemático, das suas reflexões sobre a poesia é possível ver como essa oposição prosa / poesia se configuraria como oposição entre linguagem instrumental e escritura literária, sendo que a poesia seria a base da linguagem literária.

Nos anos posteriores a *O que é a literatura?*, Sartre escreveria sobre Jean Genet, Baudelaire, ou mesmo sobre a poesia revolucionária dos escritores africanos, revelando que o que parecia, a princípio, um afastamento do poeta do engajamento, tinha também uma força de contestação e rebelião, que Sartre não deixou de perceber, sobretudo quando aprofundou o seu próprio engajamento, assumindo o papel de intelectual defensor ferrenho das revoluções que aconteceram nos anos de 1950 /1960. Paolo Tamassia diz que a partir do pós-guerra “la recherche philosophique et littéraire de Sartre est toujours allée vers la recherche d'une efficacité du langage pour agir dans la réalité afin de la transformer mais si, dans le pamphlet de 1947, la poésie n'apparaît que comme un objet esthétique inutile à l'action, par la suite Sartre en révélera le pouvoir de contestation et de rébellion.” (TAMUSSIA, 2004, p. 383).

Seria a dramaturgia a forma encontrada por Hilda para trazer a

possibilidade do engajamento ao poeta? Seria a sua tentativa de encontrar no teatro essa voz autêntica que ela exigia para a poesia e, ao mesmo tempo, uma voz capaz de dialogar com as premências do tempo presente? São questionamentos que surgem diante de um texto teatral híbrido, que transita entre a honestidade solitária do poeta e a abrangência comunicativa do dramaturgo. No pano de fundo, a tentativa estética e ética de propor a liberdade total.

### 3.3 – A vontade de comunicar

Landsberg prega o engajamento como ato de liberdade total, sem fazer distinção entre tipos de artistas que podem ser engajados. Sartre diz que a liberdade é o único tema dos escritores, mas existe a separação que ele faz entre poeta e prosador, pois o escritor engajado “sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar”. O escritor engajado “abandona o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana”, pois ao homem é impossível manter a imparcialidade diante de qualquer outro ser, até mesmo de Deus. Já no engajamento, trazido para o cenário brasileiro, a liberdade total de Landsberg passaria pelo reconhecimento da realidade, por que somente encarando a realidade o artista conseguiria engajar sua obra no sentido da mudança dessa sociedade, e o teatro seria um espaço possível para a ação da palavra que pode desvendar e mudar a situação de injustiça social presentificada e cristalizada na sociedade brasileira.

Anatol Rosenfeld, numa breve anotação (2009, p. 389), considerava a dramaturgia de Hilda “*engagée*, mas não política”. O professor não expôs quais seriam as diferenças entre as duas coisas. Podemos inferir que no teatro de Hilda Hilst o *engagé* esteja mais ligado a esse aspecto filosófico e poético do engajamento. Hilda Hilst tomou uma posição bastante complexa de engajamento que a aproxima, em certo sentido, da lógica de Landsberg ao não optar por nenhuma das duas caricaturas que ora se apresentavam no cenário político e artístico brasileiro: não participou dos discursos mais diretos e militantes contra a ditadura militar que se instaurava no Brasil nem optou pelo desbunde que, segundo Elio Gaspari (2002, p. 348), é um termo que designou “a passagem da militância esquerdista para o mundo de sonhos da marginália cultural, confundia-se com um salto em direção a uma

condenada opção pela individualidade.” E também não silenciou nem recusou-se a falar. Com o teatro, propôs um meio bastante comum na época, uma outra voz, um outro jeito de expor e se expor: nem o calar, nem o falar, conforme o discurso corrente. Uma terceira via, um teatro sumamente poético, metafórico, capaz de comportar dramas revolucionários, denunciadores das opressões e de, ao mesmo tempo, tanger os grandes assuntos metafísicos que admoestam o humano desde que ele começou a se perguntar “por quê?”. A independência artística de Hilda Hilst sempre caminhou nesse viés: o da não-filiação pragmática e panfletária a nenhuma ideologia política. No esboço de uma carta escrita a Anatol Rosenfeld, Hilda rascunhou: “Querido Anatol. O que eu quero dizer é que há coisas mais importantes e que essas coisas mais importantes não devem atingir os marxistas que é antes de tudo uma filosofia materialista.” (HH.II.III. 5.1. 00003) As tais das coisas importantes às quais ela se referia poderiam propor o afastamento do materialismo histórico, do utilitarismo, da despersonalização, daquele nunca abandonar a razão que Hilda percebia na ideologia marxista. Sua escrita teatral requisitava, em certo sentido, uma ética da independência, ou da interdependência, entre as questões mais prementes e políticas e as questões inerentes às forças e potências criativas que norteiam o fazer artístico.

No mesmo depoimento dado ao Jornal *Brasil, Urgente*, Hilda também refletia sobre o seu posicionamento a respeito da dificuldade enfrentada pelos artistas, trazendo uma informação sobre o poeta russo Konstantin Simonov<sup>65</sup> e uma citação de Camus:

Cito um fato ocorrido em plena segunda guerra mundial, quando o poeta Simonov publicou os seus versos lírico-amorosos e os enviou a Stalin. Este, ao lê-los, afirmou que Simonov deveria mandar editar dois volumes: um para ele, Stalin, e outro para o seu autor. No entanto, o que se

---

<sup>65</sup> O poeta Konstantin Simonov foi um dos mais populares da Rússia durante o período da Segunda Guerra Mundial. Tratava-se também de um poeta dividido entre cantar louvores à pátria e ao socialismo e expor-se de maneira lírica, subjetiva e amorosa em tempos de guerra. Simonov optou por ser um lírico e conseguiu muito sucesso com isso. Segundo Hodgson, “Drawing on his experience of war in Mongolia, Simonov focused increasingly on the concerns of the ordinary fighting man, and helped to re-launch lyric poetry as an acceptable genre in Soviet literature. His popularity with wartime readers testifies to the fact that his poems corresponded to over-whelming and previously unsatisfied public demand”. In: HODGSON, Katherine. *Written with bayonet – Soviet Russian poetry of word war two*. Liverpool: Liverpool University Press. 1996.

apurou mais tarde foi que o poeta mais lido naqueles dias pelos soldados russos que combatiam em suas trincheiras, não fora outro senão Simonov, o lírico-amoroso. Por isso acredito que haja uma grande verdade quando Camus diz “Se o artista deve partilhar da miséria de seu tempo, deve também libertar-se dela para considerá-la e dar-lhe forma. Se o artista do século é ameaçado de irrealidade quando permanece na sua 'torre de marfim', é esterilizado quando galopa eternamente em torno da arena política” (HILST, 1963).

A citação pode remeter à conferência que Camus fez na Universidade de Upsala, na Suécia em 1957, intitulada “O artista em seu tempo”<sup>66</sup>. Não há nesse texto uma frase que corresponda exatamente à citada por Hilda, no entanto toda a conferência é sobre esse posicionamento dicotômico ao qual o artista tem que se submeter. Camus critica tanto o posicionamento da arte pela arte quanto aquele que tenta fazer com que a arte almeje ser uma reprodução da realidade. Ele começa estabelecendo que o artista não pode fugir de seu tempo: “*Tout artiste aujourd’hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s’y résigner, même s’il juge que cette galère sent le hareng, que les gardes-chiourme y sont vraiment trop nombreux et que, de surcroît, le cap est mal pris. Nous sommes en pleine mer. L’artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir, s’il le peut, c’est-à-dire en continuant de vivre et de créer.*” (CAMUS, 1957). Nesse período, para Camus, todos os artistas estavam embarcados, não havia a possibilidade de ausentar-se ou silenciar-se, pois naqueles tempos mesmo o silêncio cobrava o seu preço. Camus diz que melhor do que falar “engajado” seria dizer embarcado: “*Tout artiste aujourd’hui est embarqué dans la galère de son temps.*”, o jeito seria resignar-se; mesmo não gostando da situação, o artista está em pleno mar e, como todas as outras pessoas, deve remar sem morrer e, conforme for possível, seguir vivendo e criando.

Frente a inexorabilidade do engajamento, ou ao fato de estar

---

<sup>66</sup> Disponível em “Les classiques des sciences sociales – Université du Québec à Chicoutimi” em [http://classiques.uqac.ca/classiques/camus\\_albert/discours\\_de\\_suede/discours\\_de\\_suede\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/discours_de_suede/discours_de_suede_texte.html). Acesso: 13 Jun. 2013.



embarcado no seu tempo, o artista se vê de diante das premissas da arte pela arte, apegada a modelos clássicos, arte de cunho mais isolado, luxuoso, alienado, ou de uma arte de cunho realista, arte que se diminui para, ilusoriamente, dar conta de transformar a realidade. Camus é bastante crítico aos dois modelos:

L'art pour l'art, le divertissement d'un artiste solitaire, est bien justement l'art artificiel d'une société factice et abstraite. Son aboutissement logique, c'est l'art des salons, ou l'art purement formel qui se nourrit de préciosités et d'abstractions et qui finit par la destruction de toute réalité. Quelques oeuvres enchantent ainsi quelques hommes tandis que beaucoup de grossières inventions en corrompent beaucoup d'autres. Finalement, l'art se constitue en dehors de la société et se coupe de ses racines vivantes. Peu à peu, l'artiste, même très fêté, est seul, ou du moins n'est plus connu de sa nation que par l'intermédiaire de la grande presse ou de la radio qui en donneront une idée commode et simplifiée. (CAMUS, 1957)

Por outro lado, o realismo socialista, parente que é do realismo político, sacrifica a arte em nome de algo, aparentemente maior:

Cette esthétique qui se voulait réaliste devient alors un nouvel idéalisme, aussi stérile, pour un artiste véritable, que l'idéalisme bourgeois. La réalité n'est placée ostensiblement à un rang souverain que pour être mieux liquidée. L'art se trouve réduit à rien. Il sert et, servant, il est asservi. (...) Oui, le réalisme socialiste devrait avouer sa parenté, et qu'il est le frère jumeau du réalisme politique. Il sacrifie l'art pour une fin étrangère à l'art mais qui, dans l'échelle des valeurs, peut lui paraître supérieure. En somme, il supprime l'art provisoirement pour édifier d'abord la justice. Quand la justice sera, dans un avenir encore imprécisé, l'art ressuscitera. On applique ainsi dans les choses de l'art cette règle d'or de l'intelligence contemporaine qui veut qu'on ne

fasse pas d'omelette sans casser des œufs. Mais cet écrasant bon sens ne doit pas nous abuser. (CAMUS, 1957)

Ora, diante disso, como o artista deve ser portar? Conforme a frase citada por Hilda, Camus propõe um equilíbrio paradoxal, que tenta amalgamar esses dois pontos de vista distintos, aproximando-se da visão de Landsberg, que também propunha um equilíbrio na busca do engajamento total. Para Camus, a arte, de certo modo, seria uma revolta contra o que no mundo é fugidio e inacabado. Tudo o que arte propõe é dar outra forma à realidade, porém essa realidade é a base da sua emoção. Assim, para Camus: “nous sommes tous réalistes et personne ne l'est pas”. A arte não é nem negação total nem consentimento total ao que é considerado realidade. Ela é ao “même temps refus et consentement, et c'est pourquoi il ne peut être qu'un déchirement perpétuellement renouvelé. L'artiste se trouve toujours dans cette ambiguïté, incapable de nier le réel et cependant éternellement voué à le contester dans ce qu'il a d'éternellement inachevé”. Segundo Camus, cada artista tem que resolver essa questão aplicando a dose exata de realidade para que a obra não se perca nas nuvens e nem caminhe no chão com pés de chumbo. Quanto mais forte a rebelião de um artista contra a realidade do mundo maior será o peso do real que a equilibrará. Por isso, o artista não pode se separar de seu tempo, e nem perder-se nele, viverá sempre nessa ambiguidade. Camus coloca a arte e o artista num fórum privilegiado em relação ao mundo, pois:

Le but de l'art, au contraire, n'est pas de légiférer ou de régner, il est d'abord de comprendre. Il règne parfois, à force de comprendre. Mais aucune oeuvre de génie n'a jamais été fondée sur la haine et le mépris. C'est pourquoi l'artiste, au terme de son cheminement, absout au lieu de condamner. Il n'est pas juge, mais justificateur. Il est l'avocat perpétuel de la créature vivante, parce qu'elle est vivante. Il plaide vraiment pour l'amour du prochain, non pour cet amour du lointain qui dégrade l'humanisme contemporain en catéchisme de tribunal. Au contraire, la grande oeuvre finit par confondre tous les juges. Par elle, l'artiste, en même temps, rend hommage à la plus haute figure de l'homme et s'incline devant le dernier des criminels. (CAMUS, 1957)

É possível pensar que esse é um dos olhares que toca a obra teatral de Hilda, pois nela reverberam o tempo histórico e urgente e o tempo peculiar, forte, invencível da poesia. Esse difícil equilíbrio pensado por Camus, no qual o artista não é um juiz, mas um justificador, no qual ele advoga pela criatura viva, somente porque ela está viva, advoga por amor ao próximo e não por um tipo de amor remoto que degrada o humanismo, também perpassa a obra teatral de Hilda na sua vontade de lançar luz sobre questões que atingiam, sobretudo, a liberdade, o amor, a vida como algo inalienável e insubstituível, e que estava se derruindo, apodrecendo sob o jugo de um tempo, ou um século, que, segundo Alain Badiou, não conseguiu cumprir a promessa feita no século XIX. Porém, essa vontade última de liberdade, de respeito à individualidade, não pode se tornar algo como um isolamento contínuo, jogando o homem num ceticismo ou num anti-humanismo perigoso. Trata-se aqui de um equilíbrio em que o gênio criativo, ou curioso, é sempre perguntante, pois é pela pergunta que se atinge um grau maior de espiritualidade e poeticidade e, ao mesmo tempo, é muito preocupado com as ausências de liberdade impostas ao coletivo, ao social.

Dessa forma, em relação ao cenário brasileiro, ela coloca-se noutro nível de discussão, porque realismo predominante nos palcos nacionais não foi a sua escolha. Engajar-se, expor-se, comunicar-se, dizer a que veio, iniciar “mil vezes o diálogo”<sup>67</sup>, estava na ordem do dia

---

<sup>67</sup> Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito.  
Tenho me fatigado tanto todos os dias  
Vestindo, despindo e arrastando amor  
Infância,  
Sóis e sombras.  
Vou dizer coisas terríveis à gente que passa.  
Dizer que não é mais possível comunicar-me.  
(Em todos os lugares o mundo se comprime.  
Não há mais espaço para sorrir ou bocejar de tédio).  
As casas estão cheias. As mulheres parindo sem cessar,  
Os homens amando sem amar, ah, triste amor desperdiçado  
Desesperançado amor, serei eu só  
A revelar o escuro das janelas, eu só  
Adivinhando a lágrima em pupilas azuis  
Morrendo a cada instante, me perdendo?

Iniciei mil vezes o diálogo. Não há jeito.  
Preparo-me e aceito-me  
Carne e pensamento desfeitos. Intentemos,  
Meu pai, o poema desigual e torturado.

de seu teatro, porém o que ele trazia no bojo não era a denúncia mais fácil da pobreza, dos males sociais, das periferias, ou mesmo da contracultura, da carnavalização debochada imposta por alguns ideários do teatro brasileiro. O movimento de escrita de Hilda, na produção de seus textos dramáticos, também é operado pela impossibilidade da imparcialidade da qual fala Sartre, e seu teatro pode ser visto como uma necessidade imperiosa de ação, de enfrentamento, de voz que se levanta num tempo em que muitas outras vozes também levantaram o tom: vozes que se tornaram gritos. Por outro lado, seu teatro também seria uma busca poética, uma incisão poética no cenário brasileiro.

A dramaturgia de Hilda Hilst surge nesse momento conflituoso entre ser consciente politicamente, dizer as coisas que precisam ser ditas, reconhecer as misérias do mundo, mas colocar-se também como poeta. Um misto entre aquele que manipula a força criativa para suprir urgências políticas, sociais, engajadas, mas também mergulha nos princípios de que o poeta está à parte, está em outras dimensões, outros *religares* com planos impossíveis, divinos, superiores. Esse embaralhamento que Hilda faz entre o dramaturgo e o poeta caracteriza o seu teatro.

---

E abracemo-nos depois em silêncio. Em segredo. (HILST, 2002, p. 227).

Poema publicado originariamente em *Roteiro do Silêncio*, Rio de Janeiro: Anhambí, 1959. Quase uma década antes da escrita das peças, Hilda prenuncia nesse poema a dificuldade de se estabelecer uma comunicação efetiva e, sobretudo, de dizer as coisas terríveis à gente que passa. A dramaturgia também se constituiu como uma tentativa de entender e de enfrentar tal dificuldade.

## Capítulo 4 – Tantas vezes o voo solitário

Estamos diante de oito peças teatrais: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*. São oito textos que trazem à tona uma parte importante da obra de Hilda Hilst que, de certa maneira, permanece ofuscada pela grandiosidade da prosa e dos poemas da autora. Como pensar essa produção teatral? Como analisar tais peças a partir de considerações sobre o poético, o político, a ética e o engajamento? Primeiro talvez seja preciso ver o que tais peças contam, assim temos:

- *A empresa*, também intitulada *A possessa*, é a primeira e a mais longa das peças. Dividida em 6 cenas, a peça conta a história de América, uma jovem que está num colégio religioso, mas que também pode ser uma empresa, ou qualquer instituição onde imperam as ordens e os dogmas. América começa a instigar as outras postulantes com perguntas racionais sobre as verdades dogmáticas ensinadas pelos superiores. A Superintendente pede que América seja castigada pelo Monsenhor, mas este, num lance ousado, torna-a líder da turma. Com o passar do tempo, as dúvidas de América se tornam as verdades dogmáticas, ou seja, se antes se acreditava na ressurreição, na virgindade de Maria, agora acreditar nisso é impossível. América, questionadora sempre, passa a acreditar no mistério, na imaginação, na espiritualização e paga um preço alto por isso.

- Em *O rato no muro*, temos, novamente, um lugar fechado, cuja ordem religiosa é severa, dessa vez um convento comandado por uma tensa Madre Superiora. Nove freiras, denominadas apenas como Irmã A, B, C, D, E, F, G, H, e I, esbatem-se com a presença de um rato sobre o muro que cerca o convento. Trabalhando com arquétipos, cada Irmã carrega uma característica física e psicológica e a peça transita pela poetização de um mundo místico-religioso que tem a liberdade como espectro e impossibilidade constante. A fábula nessa peça é exígua, mantendo sua força mesmo no jogo de poder e revolta dentro daquele mundo distanciados do dito “mundo real”.

- *O visitante* é um conflito familiar, de cunho amoroso, entre mãe, filha e o marido desta. O conflito é desencadeado pela visita de um estranho corcunda.

- *Auto da barca de Camiri* trata de um julgamento que se passa

em Camiri, lugar na Bolívia de onde partiam as operações contra a guerrilha de Che Guevara, que morreu assassinado nessa região. Não há referências diretas a Guevara, mas a todo um universo de julgamento do comportamento de um homem que só queria a liberdade. A peça novamente faz uso de personagens sem nomes, que são nomeados por suas profissões: um juiz velho e um novo, um passarinho, um trapezista, um agente e um prelado fazem dessa peça aquela que possui uma forte ironia cômica, com discussões a respeito da escatologia e sobre a ordem estabelecida e a liberdade. A peça é marcada por um evento externo ao julgamento: um conflito armado em andamento, do qual se ouvem rajadas de metralhadora chegando cada vez mais perto.

- *As aves da noite* é embasada num fato acontecido durante a Segunda Guerra. Por causa da fuga de um prisioneiro de um campo de concentração, a SS sorteava alguns outros prisioneiros para irem ao porão da fome, um lugar no qual morreriam à míngua. Um desses sorteados foi substituído pelo padre católico franciscano Maximilian Kolbe. *A aves da Noite* é a visão de Hilda sobre essa prisão, sobre os personagens que estavam ali, juntos, para morrer. Com exceção do Padre Maximilian e de um ajudante do exército alemão chamado Hans, os outros personagens presos na cela da fome também são denominados por sua profissão / gênero: poeta, carcereiro, estudante, joalheiro, SS, mulher. Cada um apresenta uma visão do mundo, da morte, de Deus, e a peça adentra questões muito intensas sobre o que leva o humano ao limite, ao extremo da desumanização e do enfrentamento de todas as perdas, de todos os parâmetros. Como rescaldo, apenas a poetização da tragédia, do sacrifício, pode assegurar alguma esperança.

- Em *O novo sistema*, o tema central é novamente a questão da liberdade, dessa vez a liberdade de se acreditar misticamente, religiosamente. No mundo d'*O novo sistema*, as pessoas só podem acreditar na lei suprema da Física. Qualquer coisa que escape do mundo racional é condenada à morte. O herói, agora, é um adolescente que começa a questionar os dogmas dessa religião, por assim dizer, invertida.

- *O verdugo* trata de um executor que se recusa a matar um homem condenado por incitar a revolta e a mudança na sociedade. Esse homem, tratado na peça como uma espécie de Cristo, causa no Verdugo uma alteração do olhar, da perspectiva da vida. Essa recusa gera um conflito com a sua família, com as autoridades e com a população da vila onde se passam os acontecimentos.

- *A morte do patriarca*, uma alegoria na qual anjos e o Demônio se juntam em torno de um papa, um cardeal e um monsenhor que estão

às voltas com uma revolução. No palco, bustos de Mao, Marx, Lênin, Ulisses e Jesus provocam reflexões inusitadas sobre as revoluções, os seus líderes, os seus dogmas e as verdades absolutas e absolutistas, além de lamentações a respeito da perda do ideal e das utopias, tudo sendo intermediado e conduzido pelo Demônio.

Diante dos argumentos de cada peça, optamos por trabalhar com as aproximações temáticas que se revelam nos textos. Assim, as distopias de *A empresa* e *O novo sistema* servem para Hilda traçar uma crítica ao racionalismo e ao pensamento científico que pode se tornar tão ditatorial quanto o religioso. Em *O Rato no Muro* e *As aves da Noite*, temos a questão do confinamento não apenas físico, mas ideológico, cerceando a liberdade das pessoas. Em *Auto da barca de Camiri* e *O verdugo* o julgamento de um homem, ou de uma ideia, que provoca mudanças, alterações na ordem. Em *A morte do patriarca*, aparece o olhar pessimista e lamentoso sobre a perda dos ideais. Como já dissemos, *O Visitante* é uma exceção temática no conjunto das peças; por se tratar de um drama familiar, envolve questões mais subjetivas, mais cotidianas, dos relacionamentos pessoais, por isso nos detivemos apenas em seus aspectos poéticos.

#### **4.1 – *A empresa*: sob o jugo ditatorial da razão**

Estruturalmente, *A empresa* é bastante complexa. Trata-se de uma peça pensada por Hilda para o palco italiano e para o palco de arena. Em ambos os palcos há sempre três planos. No palco italiano, eles são pensados em diferentes alturas “e distribuídos como os vértices de um triângulo equilátero imaginário, sendo que um desses vértices aponta para o público e marca o lugar do plano A. Teremos à esquerda do público, o plano B, e à direita, o plano C” (HILST, 2008, p. 27). Conforme já desenvolvemos no capítulo anterior, a proposta para o palco de arena também envolvia um palco que se constituía num círculo e dentro do círculo se formaria um triângulo equilátero, espaço-limite para a protagonista América. No entanto, é no esboço do cenário para palco de arena que conseguimos visualizar melhor como a peça está estruturada em seu espaço cênico. (ANEXOS 1 e 2)

Outra observação de Hilda é que esses planos devem dar a impressão de que estão soltos no vazio, ou seja, toda a peça é construída

num espaço sem amarras, sem a fixidez com o chão ou com o realismo. O plano A é onde fica a sala do Monsenhor. No plano B, Hilda pede alguma característica que evidencie um colégio religioso; no plano C, serão necessárias “indicações acentuadas de um laboratório” (HILST, 2008). América sempre ficará no centro, nos limites do triângulo equilátero, um espaço sem identificação, espaço que toca tanto a questão da fé e da razão, do poder religioso, quanto do científico, é um espaço triangular perguntante, próprio à personagem hilstiana.

Com esse cenário dividido em três planos, Hilda constrói sua peça em 6 cenas, tendo 11 personagens: América, a Superintendente, três postulantes, duas cooperadoras, o vigia, o bispo, o Monsenhor e o Inquisidor. Essa é a peça em que ela arrisca mais a questão do tempo extracênico, ou seja, “o tempo da ficção do qual fala o espetáculo, a fábula, e que não está ligado à enunciação *hic et nunc*, mas à ilusão de que algo se passa ou se passou, ou se passará num mundo possível, aquele da ficção” (PAVIS, 2011, p. 400). Dentro desse tempo extracênico, Hilda também efetua mudanças que desestruturam a lógica espaço-tempo, fazendo com que seu espaço dramático<sup>68</sup> toque o absurdo. Tais mudanças são corroboradas também pela indicação de que alguns atores farão papéis duplos: a Primeira e a Segunda Postulante serão também a Primeira e a Segunda Cooperadora. O vigia se transformará no Bispo, o Monsenhor no Inquisidor. Apenas América e a Superintendente, as forças mais antagônicas da peça, permanecem as mesmas.

A primeira cena começa com a luz baça e com América muito entusiasmada perguntando às postulantes se elas gostaram da “estória”<sup>69</sup>. As postulantes questionam a história contada por América, que parece ser a de um homem que lutou, propôs mudanças e que depois disso tudo mudou. A primeira postulante pergunta se não vem um tédio depois disso, de ter todas as coisas que a luta e a mudança proporcionaram. América responde misteriosamente: “tédio é não ter”. Nesse momento inicial da peça, América ainda é uma força motriz racional. Está imbuída em trazer questionamentos de mudança, alteração das verdades

---

<sup>68</sup> “Espaço dramático é o espaço da ficção (e nisto ele é idêntico ao espaço dramático para o poema ou o romance ou todo texto linguístico). Sua construção depende tanto das indicações que nos dá o autor do texto quanto de nosso esforço de imaginação. Nós o construímos e modelamos a nosso bel prazer, sem que ele nunca se mostre ou se anule numa representação real do espetáculo.” (PAVIS, 2011, p. 135)

<sup>69</sup> Forma como Hilda grafava sempre a palavra “história” em todas as suas peças. Guimarães Rosa defendia o termo estória, pois para ele “A Estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (ROSA, J. G. 1985, p. 7)



estabelecidas, para as postulantes. Essa discussão, por assim dizer, socrática, proposta por América a respeito do que se fazer depois que se consegue a vitória, que se alcançam os objetivos, é interrompida pela Superintendente, a antagonista fria e severa obedecente das leis. Estamos no começo da peça, os papéis estão se estabelecendo. A Superintendente impõe ordem e demonstra que América é um foco de desordem dentro do colégio, sobretudo por sua aproximação com as postulantes. Exige de América o discurso da humildade, do respeito ao que morreu por ela, fala também do ato de beijar a ferida dos leprosos, algo que causa nojo em América: “Mas é horrível, beijar a ferida dos... dos outros. Mesmo que fosse a ferida da gente. E por que a senhora conta sempre essa estória? Sempre a mesma. Pras meninas e pras postulantes. Não tem outra menos macabra?” (HILST, 2008, p. 38).

A superintendente manda América calar-se e a cena acaba com todas ajoelhadas e rezando. Eis o mundo da contrição, do aceite das ordens e das histórias vindas de cima como verdades absolutas, entendidas aqui dentro de um dos conceitos fundamentais da verdade<sup>70</sup> que é o de estar em conformidade com uma regra. Na peça, primeiramente, América questiona a verdade das regras impostas, essa verdade que fundamenta o sistema religioso cristão do “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida” proposto por Jesus (Jó, 14: 6) e que estabeleceu grande parte de suas bases com o pensamento de Santo Agostinho ao considerar que acima de nós há somente uma lei, que se chama verdade e que “nós podemos julgar todas essas coisas em conformidade com essa lei, que no entanto escapa de qualquer juízo” (AGOSTINHO, *apud* ABBAGNANO, 1998, p. 997). Nesse primeiro momento, percebe-se que América é inventiva, carismática, que gosta de enfrentar racionalmente o que naquele ambiente é somente crença sem bases racionais; o que ali é uma questão de fé, com todos os atributos e contradições que tais questões possam levantar. Na próxima cena, estamos no plano A onde estão América e o Monsenhor.

É na segunda cena que Hilda propõe o início do jogo cênico principal de *A empresa*: estabelecer dentro do tempo dramático as desordens lógicas que ocorrerão. O começo dessa segunda cena ainda está dentro da sequência no colégio religioso, temos um longo diálogo entre América e o Monsenhor que, em tom paternal, inicia a cena

---

<sup>70</sup> De acordo com o *Dicionário de Filosofia*, de Niccola Abbagnano (1998, p. 994), existem 5 conceitos fundamentais de verdade: 1) Verdade como correspondência; 2) Verdade como revelação; 3) Verdade como conformidade a uma regra; 4) Verdade como coerência; 5) Verdade como utilidade.

aconselhando-a sobre sua conduta. O Monsenhor reconhece a liderança natural de América, mas quer encaminhá-la para um “caminho claro”. Na defesa que América faz de si, ela se coloca ao lado da pergunta, do questionamento:

AMÉRICA (*Objetiva*): Monsenhor, eu digo as coisas que penso. Só isso. Se elas são más não sei. Muitas vezes eu nem sei quem sou. Mas penso que não há mal nenhum em perguntar o que não se entende. Eu gosto de fazer perguntas, mas a Irmã Superintendente quase nunca me responde e sempre se aborrece comigo. Assim é que começam as coisas. Com as perguntas. (HILST, H. 2008, p. 40)

América, nesse momento, está no território da dúvida, da pergunta, a pergunta que abre a passagem, a pergunta que pega nos contrapés e contrapelos as afirmações religiosas, o *de omnibus dubitandum est* (é preciso duvidar de tudo) de fundo cartesiano:

*1. Para examinar a verdade é necessário, pelo menos uma vez na vida, pôr todas as coisas em dúvida, tanto quanto se puder.*

Porque fomos crianças antes de sermos homens, e porque julgamos ora bem ora mal as coisas que se nos apresentaram aos sentidos quando ainda não tínhamos completo uso da razão, há vários juízos precipitados que nos impedem agora de alcançar o conhecimento da verdade; [e de tal maneira nos tornam confiantes que] só conseguimos libertar-nos deles se tomarmos a iniciativa de duvidar, pelo menos uma vez na vida, de todas as coisas em que encontrarmos a mínima suspeita de incerteza. (DESCARTES, s/d p. 27)

Aí está América, criança ainda imbuída da força que indaga sempre racionalmente o que não parece ter explicação lógica adequada. Nesse momento inicial da peça, a dúvida de América não é aquela proposta por Kierkegaard (2003, p. 115) como o começo da forma mais elevada de existência. Aqui ainda estamos no campo das dúvidas óbvias de uma adolescente que pensa as fábulas e as parábolas cristãs de forma literal. Ela, por exemplo, quer saber sobre a virgindade de Maria, e o Monsenhor rebate com a velha sáfda religiosa para tais

questionamentos: “MONSENHOR (*brando*): Não nos cabe o julgamento dessas revelações. É preciso ter fé. O monsenhor ainda argumenta “*amável, mas firme*”: “mas a fé não pretende que você deixe de pensar. A fé não pretende que você abdique da sua inteligência”. América mantém-se firme no lado da razão: “Mas isso não é lógico. Como posso acreditar numa coisa que é absurda? Todo mundo sabe que é impossível ser virgem e dar à luz” (HILST, 2008, p 41). O Monsenhor fecha a discussão apelando para as verdades imutáveis: “MONSENHOR (*grave*): Há verdades imutáveis. Divinas. Aos poucos, pela fé, todas as dúvidas tornar-se-ão verdades também no seu espírito. Entendeu?” (HILST, 2008, p. 41).

Depois de mais algumas falas, nas quais o Monsenhor tenta convencer América a não fazer perguntas que molestem as irmãs superiores e diz que é preciso controlar seu ímpeto questionador, chega o momento em que há, na cena, a primeira transição que iniciará a abertura do martírio que se abaterá sobre América. Não há explicações ou orientações por parte de Hilda de como tais alterações ocorrem. Temos apenas um olhar sobre o comportamento dos personagens. Trata-se da seguinte didascália:

*América de início fixa o Monsenhor como se achasse muito difícil explicar o que vai dizer. O monsenhor vai gradativamente mudando a expressão do seu rosto. Está sombrio mas aos poucos vai sorrindo, analisando América. A mudança é simultânea em América e no Monsenhor. É como se de repente eles resolvessem descobrir alguma coisa um no outro. América, ainda com certa precaução, vai inventar uma estória porque sabe que a única maneira de dizer o que pensa é inventar uma estória nos moldes tradicionais, inventando pais mais ou menos normais e um irmão mais velho para que o Monsenhor dê maior importância ao seu relato. Eta e Dzeta<sup>71</sup> são para América apenas símbolos de sua estória, mas o Monsenhor vai encarar tais símbolos de maneira diversa, dando-lhes uma nova realidade, realidade essa insuspeitada para*

---

<sup>71</sup> Eta e Dzeta (ou Zeta) são letras do alfabeto grego e correspondem, respectivamente, ao H e ao Z. Disponível em [http://www.escolavirtual.pt/assets/conteudos/downloads/10fqa/alfabetogreg\\_o.pdf?width=965&height=600](http://www.escolavirtual.pt/assets/conteudos/downloads/10fqa/alfabetogreg_o.pdf?width=965&height=600). Acesso: 20 Mai. 2014.

*América.* (HILST, 2008, p. 43)

Abre-se o primeiro desvão, ou dobra, dentro da peça. América ficcionaliza, ou, à moda de um Cristo, paraboliza suas ideias. Ela conta a história de seu irmão que escrevia, mas não queria mostrar os escritos para o pai. Este, indignado, os leu à força. A história criada pelo irmão era bastante estranha, sobre um homem que cuidava de umas máquinas pequenas. Nesse ponto, as cenas se desdobram entre os planos estabelecidos por Hilda: temos uma personagem que conta uma história de alguém que conta uma história. Em tais desdobramentos, somos jogados para dentro daquela ficção que já estava sendo ficcionalizada por América. Pela primeira vez, entra em cena o plano C:

*A luz diminui ligeiramente sobre América e intensifica-se no plano C, onde está o Vigia diante de uma caixa de matéria brilhante. Eta e Dzeta estão dentro da caixa, mas nunca são vistas. Fazem ruído eletrônico, de preferência agudo e desconfortável. América continua contando a estória e as duas cenas, plano B e C são simultâneas. O vigia está vestido como um homem de laboratório.* (HILST, 2008, p. 44)

Eta e Dzeta eram máquinas programadas para fazer sempre o mesmo caminho, até que um dia o Vigia percebe que elas oscilavam, saíam do estabelecido, paravam o que estavam programadas a fazer. Hilda também descreve como Eta e Dzeta devem ser mostradas na cena:

AMÉRICA (com entusiasmo): Era assim, Monsenhor. O homem tomava conta de umas maquininhas. (A luz diminui ligeiramente sobre América e intensifica-se no plano C, onde está o Vigia diante de uma caixa de matéria brilhante. Eta e Dzeta estão dentro da caixa, mas nunca são vistas. Fazem ruído eletrônico, de preferência agudo e desconfortável. América continua contando a estória e as duas cenas, plano B e C são simultâneas. O vigia está vestido como um homem de laboratório.) Eram duas pequenas coisas que se chamavam Eta e Dzeta. Elas viviam dentro de uma caixa... (América faz apenas os gestos como se estivesse continuando o relato sem que o público a ouça, mas, no plano C, Eta e Dzeta aumentam seu ruído compassado, agudo e

*desconfortável. Dar um tempo para o plano C. América continuando. Sempre que América continuar o relato, o ruído de Eta e Dzeta diminui de intensidade)* Essas pequenas coisas comiam luz, quero dizer, elas se alimentavam de luz e andavam. O homem era o vigia das pequenas coisas. Ele trabalhava nesse Instituto e Eta e Dzeta andavam sempre dentro da caixa fazendo sempre o mesmo caminho. (HILST, 2008, p. 44)

A história contada por América se liga à outra contada inicialmente, ou seja, são histórias de mudança, de enfrentamento de coisas. O Monsenhor pergunta por que as máquinas não poderiam modificar o percurso e América responde que elas foram programadas para jamais modificar nada, pois isso não seria bom. Nas observações iniciais, Hilda dá algumas pistas teóricas do que representam Eta e Dzeta na peça.

Eta e Dzeta são ilustrações de uma forma perfeita de repressão. América, quando inventa a estória de Eta e Dzeta para o “Monsenhor”, quer simplesmente dizer que, sendo essas ilustrações quase perfeitas, nunca seriam suficientemente poderosas a ponto de sufocar o espírito do homem. No entanto, o “Monsenhor” dá uma sequência extraordinária à estória de América, transformando Eta e Dzeta numa realidade de potencial repressivo ilimitado. (HILST, 2008, p. 25)

Eta e Dzeta seriam então essas formas tânsfugas, indecíveis, essas “coisas que comiam luz e andavam”, que, inicialmente, servem à inventividade crítica e narrativa de América, mas que, no entanto, serão cooptadas pelo sistema, pelas forças do poder, para servirem justamente como denunciadoras de qualquer alteração na ordem estabelecida. Porém, antes que isso aconteça, América continua a relatar a história dentro da história: certo dia, Eta e Dzeta, que foram programadas para só fazer o mesmo caminho, começaram a oscilar, a procurar alternativas diferentes de rotas. Ao ser perguntada sobre como eram Eta e Dzeta, América, com certa ingenuidade, responde: “Na aparência Eta e Dzeta eram vulgares, mas a aparência nada tinha a ver com o... o de dentro

delas...” (HILST, 2008, p. 47). O que interessava era o “núcleo da ação”, por isso elas não poderiam ser belas. Além disso, Eta e Dzeta eram criação de um grande esforço tecnológico que tiveram que enfrentar um problema: o imponderável. América, que não parece mais contar uma história dentro de outra história, mas falar de si, de sua própria situação de pessoa que saiu do caminho, de pessoa que destoa e oscila na paisagem estabelecida, adequada e correta, diz, sorrindo, para o Monsenhor: “parece absurdo, não é Monsenhor? Mas aconteceu. Eta e Dzeta eram quase perfeitas e mesmo assim falharam.” América sai de cena e deixa o Monsenhor pensativo sobre naquele microcosmo que é o convento. Ele fica sozinho elaborando seu plano, que se desenrolará nas quatro cenas seguintes. Trata-se do processo de assimilação de América pelo sistema, um momento chave da peça, em que todo o modelo repressor que, em vez de afastar, parte para a cooptação de seus opositores:

MONSENHOR: *(tom explicativo e aparentemente cordial)*: Irmã Superintendente, veja: cada criatura excepcionalmente dotada traz consequências imprevisíveis para uma comunidade. Às vezes, conflitos. E a senhora não só deseja, não é? Por isso é preciso fazer com que América não se distancie espiritualmente do seu meio. Quanto maior a distância, maior o conflito. Se é preciso haver uma ética de grupo, é preciso antes de tudo que ela funcione de acordo com as suas diretrizes. Todas trabalhando para manter a disciplina e o progresso do colégio. E para que América se interesse por tudo isso, é preciso que ela tenha ambições de um progresso pessoal. (HILST, 2008, p. 52)

Hilda Hilst trabalha com esse tipo de personagem que, por alguma característica individual, sobretudo a força e a forma de pensar, traz consequências para a comunidade. O que se percebe aqui é a crítica que a autora faz dos mecanismos de dominação, cooptação e assimilação que os sistemas de poder desenvolvem para justamente conter possíveis rupturas e rompedores. Alcir Pécora (2013, p. 109) diz que um tema que sempre esteve no coração da obra de Hilda é “a existência de uma condição destrutiva no cerne da mais genuína criação, a qual tanto se abate sobre o seu criador, quanto se mostra impotente diante da sua manipulação autoritária”. América será vítima dessa

manipulação que, no universo cênico da peça, pressupõe toda uma mudança de foco, de olhar, de perspectiva, ou seja, o colégio religioso se transformará numa empresa. A segunda cena termina com a seguinte fala de um entusiasmado Monsenhor:

Veja, irmã, o mais importante é começar. Um caminho paralelo e fiel ao nosso tempo, a esse tempo em que vivemos. Um caminho novo. Novo. Mas antes vamos provar América, saber se ela é de fato o que parece: uma reformuladora. (*com ênfase*) de aço. E depois expandiremos, expandiremos o núcleo de ação. Prove-a. (HILST, 2008, p. 55)

Até aqui, focamos na fábula da peça justamente para poder lê-la não apenas como espaço dramático inicial de Hilda Hilst, mas como lugar no qual ela vai apresentar uma visão de mundo que se alastrará sobre todas as outras peças: a de que é necessário ter “fidelidade a tudo aqui de dentro”, frase dita por América numa cena em que novamente é arguida pela Superintendente. É nessa cena que América percebe não estar mais naquele lugar onde ela era uma oscilação, uma breve desordem nesse espaço monacal, mas que teve sua “estória” desvirtuada, transformada em outra versão pelo Monsenhor. Versão que começa a entrar no espaço cênico. Depois desse diálogo entre a Superintendente e América, a cena se transforma numa tensão crescente:

*Escurece no plano A, onde estão a Superintendente e América, ao mesmo tempo o plano C é iluminado, mostrando as Cooperadoras Chefes, o Vigia e a caixa onde estão Eta e Dzeta. Logo que começa a fala das cooperadoras Chefes, um círculo de luz ilumina o plano A, mas apenas onde está América, que acompanha o relato com assombro e gradativamente vai entrando em desespero. América percebe o novo rumo dado à sua estória pelo Monsenhor e fica visivelmente perturbada. As partes mais importantes dos textos das Cooperadoras devem ser repetidas, como quando se retrocede um gravador e se escuta de novo. Por exemplo, a fala “É seu dever procurar entre os cooperadores do Instituto aquele que se encontra em última dissonância com a própria*

*tarafa". Escuro total. Luz. Repete-se a cena. Outra: "Pois Eta e Dzeta são como um termômetro, acusam as oscilações da consciência, acusam as asas do espírito". Escuro total. Luz. Repete-se a cena. Os textos devem ser repetidos algumas vezes. América mostra grande aversão pela fala das Cooperadoras. Tensão. Intensidade. (HILST, 2008, p. 59)*

Depois dessa longa marcação, as cooperadoras chefes, num tom seco de comando, falam:

Agora você viu Eta e Dzeta moverem-se, sua função se ampliará. Você não será mais o simples vigia das pequenas coisas, mas irá gradativamente adquirindo novos postos. (*Primeira cooperadora*) Agora será diferente. (*Segunda cooperadora*) Agora será diferente. (*juntas*) Todas as vezes que Eta e Dzeta apresentarem modificações no comportamento, é seu dever procurar entre as cooperadoras do Instituto aquele que se encontra em íntima dissonância com a própria tarefa, pois Eta e Dzeta são como um termômetro, acusam as oscilações da consciência, acusam as asas do espírito, e essas são as únicas razões do seu percurso anormal. Devemos zelar para que isso não aconteça. Devemos zelar para que isso (*com ênfase*) não aconteça.

*Escuro nos dois planos e imediatamente luz intensa no plano A, onde estão a Superintendente, sem o hábito, com roupa mais simplificada, e América. A partir daqui, ocorre toda a modificação nos personagens, mostrando que a comunidade não é de forma alguma a mesma. (HILST, 2008, p. 58-59)*

Atravessamos o tempo e o espaço. Já não estamos mais no colégio religioso, mas sim n'A *empresa*, nesse circunscrito lugar onde qualquer desvirtuamento da ordem é lido e delatado por Eta e Dzeta; as máquinas que serviram de espelho, ou de metáfora, para América falar de si, revelar-se, agora são máquinas deladoras das asas do espírito, ou



de qualquer oscilação na consciência. Pode-se pensar nessa passagem de tempo e de espaço como um *deus ex machina* antecipado, que, em vez de terminar repentinamente a peça, serve de abertura, de reinício em outro estágio, outra, por assim dizer, realidade demonstrada não somente pelos figurinos que foram mudados, mas principalmente pelo comportamento linguístico de América. Conforme apontamos anteriormente, é depois dessa mudança que América passará a falar poeticamente, agindo próxima da santidade. Nas observações a respeito de *A empresa*, Hilda (2008, p. 26) diz que se trata de uma peça didática e de advertência. É nesse momento de passagem, de embaralhamento das fronteiras, de desestruturação da lógica racional, que afloram o didatismo e a advertência hiltiana.

Teatro e didatismo andam juntos desde a antiguidade clássica. Patrice Pavis (2011, p. 386) diz que “é didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um poema ou a adotar uma certa atitude moral ou política.” Pensando mais amplamente, Claude Amey (2008, p. 433) diz que “comme d'autres formes littéraires et artistiques, le théâtre a de tout temps comporté une dimension didactique, une oeuvre théâtrale étant censée transmettre une signification.” Aristóteles já desejava que o autor fosse um professor de moral e um conselheiro político. Grande parte do teatro produzido na Idade Média tocava o didatismo para fundamentar a importância do sagrado. Mesmo no renascimento e na modernidade, muitos autores, como Corneille, Racine, Voltaire, Diderot, Lessing e Schiller, deram espaço a esse “convite” ao público para uma reflexão. No século XX, o teatro didático ganhou força e repercussão pelas obras de Brecht, que pensou seu teatro épico como espaço de divertimento e aprendizagem, além disso, Brecht falava também da necessidade

de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (BRECHT, 1978, p. 113)

Nesse ponto, podemos perceber o lado brechtiano de Hilda ao pensar a trajetória de América como uma advertência didática frente ao contexto sócio-político que permeava não apenas o Brasil, com a recente

ditadura instaurada, mas que também serve como alegoria crítica ao racionalismo, ao cientificismo e à perda de alguns valores humanistas que se desfizeram mais fortemente no pós-guerra. Dessa parte da peça até o seu final, o didatismo de Hilda se manifesta no sentido de trazer de volta ao espectador algumas questões que envolvem a espiritualização do homem e a necessidade de se aceitar o imponderável, o que escapa das regras sempre explicativas da razão.

No restante da cena 3, América tem na memória o que havia vivido até então e percebe que foi cooptada pelo novo sistema e se desespera. A Superintendente oferece a ela um cargo maior, o de cooperadora: “sim, e nesse novo posto você apenas nos indicaria aquelas que não estão contentes”. Desse ponto até o final da cena 3, os planos A e C vão se alternado, partindo da visão do público, consegue-se perceber essa alternância entre planos que é uma alternância entre os espaços. Sob o ponto de vista da personagem América, o que temos é um embate com uma nova realidade que assoma seus espectros de poder, como agulhões na carne da frágil adolescente, que até então era uma questionadora, que agora se vê obrigada a ser uma delatora justamente daqueles que não estão contentes com a nova ordem social. Como num jogo de espelhos, Hilda pensa sua peça nos dois planos: América seria o Vigia, um delator com consciência de sua situação infame, mas que tem que ouvir a justificativa dada pelas outras cooperadoras:

COORDENADORAS CHEFES (amáveis): Nem pense nisso. Não será um caso de delação, pois todas as cooperadoras deste Instituto são pessoas altamente capazes. É natural no ser humano um possível deslocamento de interesses, um não conformismo entre os seus altos ideais e o seu trabalho diário. Os cooperadores serão sempre mantidos nos seus postos, porque a rotina, o trabalho, a disciplina, lhes dará a dimensão necessária para prosseguir. (HILST, 2008, p. 60)

Fecha-se a luz no plano C e a cena praticamente se repete no diálogo entre América e a Superintendente. Porém agora a Superintendente mostra os novos padrões de crença, já não se trata mais de fé religiosa, mas sim de ir “em direção a um caminho novo, concreto, eficiente e sem mistérios” (HILST, 2008, p. 60). Novamente América se contrapõe, se estabelece como voz dissonante:

AMÉRICA: Novo... eficiente... concreto... sem

mistérios. (*evocando*) Em mim tudo se fazia tão diferente. (*pausa*) De início eu entraria no outro lentamente, assim como um débil fiozinho d'água... depois eu cresceria... eu cresceria... (*com recusa e assombro*) E o ser amado nunca mais teria posse de si mesmo? De modo algum ter a posse de si mesmo?

SUPERINTENDENTE: América, basta, basta, você parece louca, louca (*pausa*).

AMÉRICA (*sombria, grave*): Tudo o que fui, não sou mais.

SUPERINTENDENTE: Você é América, nova. Nova. (HILST, 2008, p. 61)

Nesse ponto, entra a seguinte orientação cênica: “*A partir daqui, América vai falar como alguém que, através de uma compreensão particular e única, separou-se dos demais. Acentue-se a transformação de América. O tom será calmo, algumas vezes apaixonado, mas sempre lúcido e grave*”. (HILST, 2008, p. 61) Houve não apenas a mudança de tempo e de espaço, mas também a mudança da própria personagem, que, de agora em diante, se comportará próxima da santidade e começará a falar de forma profundamente poética<sup>72</sup>. América percebe que sua fala, sua voz, o que dizia, se tornou “a alma da empresa” ou, como diria a Superintendente, “a alma da nossa empresa é nova”. Ao se recusar a continuar falando, dizendo as coisas que dizia, América ouve da Superintendente: “dirá sim. Nós investimos em você. É preciso continuar. Vamos, vá retomar o seu posto”. A cena acaba num *escuro total*.

Na pesquisa que realizamos na biblioteca de Hilda Hilst, um dos livros mais sublinhados era uma coletânea de textos chamada *Panorama das ideias contemporâneas*, organizada por Gaëton Picon, o volume traz uma antologia dos principais pensadores do século XX, até meados dos anos 50, e foi originalmente publicado pela Gallimard em 1958<sup>73</sup>. Na biblioteca de Hilda, consta a edição espanhola também de 1958. Entre os textos marcados, está *Lejania e cercania de nuestro*

<sup>72</sup> Analisamos esse aspecto da fala de América no capítulo “O uso dos poemas em *A empresa e O rato no muro*”. Aqui nos deteremos em pressupostos que revelem os aspectos éticos e engajados dessa escolha cênica.

<sup>73</sup> Gaëtan Picon dirigiu a antologia que teve os textos escolhidos e apresentados por Roland Caillouis, Maurice Encontre, Gaëtan Picon, Gaston Bouthoul, François Erval, René Bertelé, Robert Kanters, Jacques Merleau-Ponty e André Tétry.

*tiempo a Dios*, de José Luis L. Aranguren<sup>74</sup>.

Neste ensaio, que tem como temas as obras de Luis Felipe Vivanco, Graham Greene e Simone Weil, Aranguren diz:

Nuestro tiempo está cercado por la des cristianización, por la indiferencia religiosa, por la privación de Dios. Estamos atravesando una “noche oscura”; Dios está sin duda siempre ahí; pelo a los hombres de nuestro tiempo apenas nos he dado sentirle más que en su hueco, en vacío, en su Ausencia.” (ARANGUREN, 1951, p. 373)

Aranguren não pensa que tal falta seja igual para todos os homens, então estabelece que, para alguns, o modo como Deus está presente é pela sua ausência e para outros, “el modo de estar ausente es su presencia, su trato”. Assim, Deus poderia ser distante na proximidade ou próximo na distância. Partindo desse ponto, Aranguren opõe o heroísmo cristão à santidade:

El heroísmo es *ascenso del hombre hacia Dios*. La santificación, *descenso del Dios al hombre*. La santidad *deificación*. El heroísmo, *endiosamiento*. (...) El heroísmo es *ascensión*; la santidad, *asunción*. Todavía otra expresión de nuestra lengua parece venir a confirmar, con su extraña dualidad de significaciones, esta oposición. Me refiero a la locución “hombre de Dios”, que significa, es claro, hombre-para-Dios, hombre que pertenece a Dios, es decir, Santo, pero que también se emplea para aludir al “pobre hombre”, al tipo diametralmente opuesto al héroe. (ARANGUREN 1951, p. 377 378)

“Rumor vindo de uns lados do lá fora. (*pausa*) Agora sei que se fará em mim um novo tempo” (HILST, 2008, p. 61). Essa é a primeira fala de América após a sua nova “compreensão particular” que a torna alijada da comunidade em que está inserida. Esse distanciamento vem pela santificação, por essa descida de Deus à América, essa deificação

---

<sup>74</sup> Na edição portuguesa dessa antologia, feita pela Editorial Estúdios Cor, em 1968, diversos textos foram suprimidos, entre eles esse de Aranguren. Nos apoiaremos na publicação do mesmo texto no *Cuadernos hispanos americanos*. Revista de Cultura Hispânica. Madrid, Mayo – Junio, 1951, nº 21.

que faz com que a personagem não apenas seja outra, distanciada, mas que se reparta, se divida em duas, uma será a cooperadora da nova empresa, será aquela que se calará e se extinguirá diante da violência impositora, a outra será “alimentada e diversa (...) e se uma agora se extingue, a outra se fará solar e rara” (HILST, 2008, p. 61).

No ensaio de Aranguren, um dos “profetas del presente” analisados pelo filósofo é Simone Weil<sup>75</sup>, que tinha por Deus um amor puro e desinteressado, anti-heróico, nos termos colocados por Aranguren. Trata-se de uma obediência profunda e humilíssima às

---

<sup>75</sup> Aranguren faz um breve relato biográfico de Simone Weil: “Nacida en 1909, única hermana de un eminente matemático, estudió filosofía brillantemente, pero el profesorado no podía satisfacer una vida como la suya, ardiente de compasión y amor por los humildes. El año 1934, no por ninguna «curiosidad» o frívola adquisición de «experiencias», sino por la pasión central de su vida, que la empujaba a hundirse solidariamente en el anonimato, en la masa obrera, en la desgracia, vivió durante un año la vida proletaria, dedicándose, a pesar de su constitución física débil, al penoso trabajo de fábrica. Allí, asumida totalmente la condición de la mujer obrera, como si nunca hubiese sido otra cosa, quedó marcada para siempre en su cuerpo y en su alma. Pocos años después, el mismo irresistible impulso la trajo a nuestra guerra, frente a nosotros, no para luchar con las armas, sino por ponerse junto a la causa que ella creía de la justicia, la miseria y la liberación de los oprimidos. Hay una hermosa carta suya a Bernanos, donde le cuenta la fuerza, superior a sí misma, que la hizo venir y la terrible decepción que aquí sufrió. Presenció muchos crímenes, presenció la embriaguez que se apoderaba de los hombres al derramar la sangre de sus enseñanzas, y digo curiosamente porque, según se ve en sus libros, mejantes. Un accidente que sufriera y una repulsión infinita la alejaron de nuestro país. Pero antes, una vez, ella, que no era ni comunista ni católica, que todavía no sentía ninguna especial simpatía por nuestra religión (...) Después estalló la guerra mundial, y cuando París fué declarada ciudad abierta, se trasladó a Marsella. La legislación del Gobierno de Vichy contra los judíos la excluyó curiosamente de la publicados todos después de su muerte, era ella misma, teórica y religiosamente, en extremo antisemita. Y ésta es la época en que se acerca al catolicismo, descubre a Jesucristo, la Misa y la Eucaristía; pero no llega a recibir el bautismo. Traba relación con un dominico, el P. Perrin, el primer sacerdote, acaso el único que conociera en su vida, el cual, ante su deseo de trabajar en el campo, la recomienda a Gustave Thibon. Permanece algún tiempo junto a él, pero pronto se marcha para contratarse en otro lugar, porque allí no se le permite participar en las más comunes y rudas faenas campesinas. Poco después parte con su familia, tras escalas en Oran y Casablanca, para los Estados Unidos. De allí vuelve a Inglaterra para participar de algún modo en el peligro de la guerra. Se niega a alimentarse más de como lo hacen — o supone que lo hacen — sus compatriotas que han permanecido en Francia, y así, contraída una tuberculosis, muere literalmente de hambre. Después de la guerra es cuando ha sido dado a conocer su pensamiento.” (Aranguren, 1951, p. 376-377). O livro *Panorama das ideias contemporâneas* apresenta fragmentos de *La connaissance sumaturelle*, na parte correspondente ao pensamento religioso. Robert Kanters apresenta Simone Weil dizendo que “há muito sincretismo e um forte perfume de gnosticismo no pensamento da jovem filósofa que, como se sabe, recusou sempre o baptismo por motivos ideológicos bastante precisos. Ela fazia habilidades, com destreza mas perigosamente, sob o ponto de vista da ortodoxia cristã, com as ideias de todas as religiões e de todas as grandes filosofias. O mais interessante e o melhor que nela existe é talvez o acento de sua voz, o tom da sua pesquisa.” (KANTERS, 1968, p. 447)

ordens de Deus, e, sobretudo, trata-se de uma nova maneira de pensar o mundo. Não por acaso, a epígrafe que abre *A empresa* é de Simone Weil: “Pensar Deus, amar Deus, não é mais do que certa maneira de pensar o mundo”. (*apud* HILST, 2008, p. 31). É na quarta cena da peça que essa outra visão, essa perspectiva, no dizer de América, mais solarizada, se confrontará com o poder instituído. É uma visão demasiado incisiva para a empresa, pois destituída justamente daquilo que movia América anteriormente, que era a lógica mais racional. Dessa forma, a terceira cena termina com América dizendo que não dirá mais as mesmas coisas, no que recebe o contraponto frio e imperativo da Superintendente: “Dirá sim. Nós investimos em você. É preciso continuar. Vamos, vá retornar ao seu posto”.

No início da cena 4, América novamente está contando uma “estória” de um homem que tenta ir além do ponto final estabelecido no caminho, no entanto já não é admirada pelas postulantes. Ela se tornou motivo de risos, se tornou uma voz que insiste no mistério, que insiste em ir além do que se estabelece como limite. América termina sua parábola:

Um jovem de camisa aberta no peito, não, não, sem camisa, e segurando a enxada pela lâmina, lhe tocou novamente, mas agora na altura do umbigo, e disse-lhe: “Ela já não falou que a estrada acaba aqui mesmo? Quantas vezes daqui por diante será preciso dizer a mesma coisa?”. “Escute aqui, rapaz, quer dizer que você também não vê que o caminho continua? Lá, olha como é bonito. Lá” O jovem não respondeu e sentou-se ao lado da mulher. “Agora, sim”, o homem pensou, “Mas só eu é que vejo? Não é possível.” O melhor seria continuar andando. (*pausa*) E quando entrou na floresta ouviu a mulher gritar: “Só os cordeiros, os mansos, é inútil, é inútil.” Mas o homem continuou andando. (HILST, 2008, p. 64)

Eis a dualidade a que América está submetida: tem seu corpo preso à empresa, é uma cooperadora, mas seus pensamentos, suas ideias, continuam andando, optam por aquela “lógica da razão sobrenatural” de que fala Simone Weil (1968, p. 448). É uma lógica ainda mais “rigorosa do que a da razão natural”. América se insere no campo do mistério, não aquele que o senso comum estabelece como desconhecido, mas sim o mistério ainda mais profundo e legítimo, ou, como defende Simone Weil

A noção de mistério é legítima quando o uso mais lógico, mais rigoroso da inteligência conduz a um beco sem saída, a uma contradição que não se pode evitar, no sentido de que a supressão de um termo torna o outro vazio de significado ou quando por um termo obriga a colocar outro. Então a noção de mistério, como uma alavanca, transporta o pensamento para o outro lado do beco, para o outro lado da porta que não se pode abrir, para além do domínio da inteligência, acima dela. (WEIL, 1968, p. 449)

Para Simone Weil, não se trata de um retrocesso, de um retorno, mas de um ir para frente, um atravessar completamente a inteligência, “seguindo um caminho traçado com um rigor irrepreensível”. Em outro texto, recolhido de suas anotações por Gustave Thibon, Simone (1986, p. 211) diz que “a fê é a experiência de que a inteligência está iluminada pelo amor”, porém é preciso que a inteligência reconheça pela comprovação e pela demonstração que o amor é proeminente e preeminente. Eis a sua escolha pela humildade, pois humildade e inteligência se equivalem. No mundo desapegado, ou dos “indocumentados”<sup>76</sup>, de Simone Weil, a inteligência tem um papel privilegiado, pois ela “consiste em ser algo que se apaga ao mesmo tempo que se exerce” (WEIL, 1986, p. 212). Nos esforçamos para encontrar as verdades e quando as encontramos elas são e nós não somos nada, por isso a humildade é tão próxima da inteligência, pois “é impossível orgulhar-se da própria inteligência no momento em que a exerce realmente”, porque a verdade estaria lá fora, ou, para usarmos a imagem da história de América, a verdade estaria lá na floresta, onde apenas os cordeiros, os mansos, passam. Somente aqueles que acreditam que não é inútil continuar andando, aqueles que se negam a sentar à beira do caminho e lá permanecer por acreditar ser impossível adentrar no mistério, transgredirão as amarras, sairão de seus estados letárgicos e irão encarar a pureza que é “o poder de contemplar a mancha” (WEIL, 1986, p. 203). Nesse momento da peça, América é a estranha que começa a se esbater no mundo completamente racional dentro da empresa. As postulantes e a Superintendente tentam demover América de suas crenças, dizem que lhe darão o que ela pedir. Ela, então, pede

---

<sup>76</sup> “Dios al revés que la policia, prefiere a los indocumentados”. (ARANGUREN, 1951, p. 381)

dois livros: “o primeiro aquele que conta a estória de um homem que virou bicho. (...) É a estória de um homem que se transformou num inseto, e a família quase enlouqueceu por causa dele”. A Superintendente nega o pedido, América não terá o direito de ler *a Metamorfose*, de Kafka. O segundo livro “É a estória daquele que ressuscitou (...) Esse que é filho daquela que é virgem.” Novamente, a Superintendente nega: “E não há nada que nos faça ressuscitar de verdade. De verdade mesmo. Metamorfozes, ressurreições... Ela parece uma alquimista.” Angustiada América retruca: “Mas é tudo verdade. Eu tenho certeza.” (HILST, 2008, p. 66).

Outra vez podemos pensar em Simone Weil: “a inteligência não pode jamais penetrar nos mistérios, mas pode – e é a única que pode – dar conta da conveniência das palavras que os expressam. Neste uso deve ser mais aguda, mais penetrante, mais rigorosa, mais precisa e mais exigente que em qualquer outro.” (WEIL, 1986, p. 215). A inteligência de América se apresenta pelas palavras poéticas que ela proferirá; daqui em diante, seu discurso, suas ideias e seu olhar apegado às verdades que descobriu se farão ainda mais contundentes pela força imagética e sensitiva da voz que se intensifica no mistério religioso e no mistério literário. Ressalte-se que não há diferenças expostas entre essas duas obras. Tanto *A metamorfose* quanto o *Evangelho* são tratados no mesmo patamar pela personagem hilstiana, são exemplificações de que o mistério acontece, de que o “credo quia absurdum”, de Tertuliano<sup>77</sup>, se fortalece justamente porque a força da sentença está em acreditar no absurdo, ou seja, a crença não acontece apesar do absurdo, mas por causa dele. Obviamente, tais certezas de América são castigadas. A sequência seguinte é uma das cenas mais agoniantes da peça. Depois de ser inquirida pelas postulantes e pela Superintendente, depois de ter seus pedidos negados, América sofre ainda com a delação das postulantes que dizem que América acreditava no homem sonhador de sua história e, pior, dizia ser igual a ele. A Superintendente afirma taxativa:

Na verdade a cabeça de América não existe. E para que essa verdade fique bem clara, é necessário que daqui por diante ninguém mais veja... (*com ironia*) essa cabeça que não existe.  
As postulantes tiram de algum canto um

<sup>77</sup> Outra sentença famosa de Tertuliano é “*et supultus resurrexit, certum est, quia impossibile est*”: o sepultado ressuscitou, é certo, porque é impossível. (*apud* UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires: Losada, 2008.)



*camisolão preto e jogam por cima de América como se fossem vesti-la. Mas fazem-no de forma a não deixar que a cabeça de América passe pela abertura.*

AS TRÊS POSTULANTES: (*entusiasmadas*)  
Vamos cobri-la. Vamos cobri-la.

SUPERINTENDENTE: (*para América*): E pode pensar à vontade agora. (*sorrindo com desdém*)  
Mas naturalmente sem a cabeça.

*Todas postulantes sarcásticas, caricaturais e saindo de cena. (...)*

*Escuro total. Dar um tempo. Luz Gradativa. América está sozinha no mesmo plano e já vestida com o camisolão prato. Quase madrugada. Clima muito sombrio. (HILST, 2008, p. 68)*

Retornamos aqui à didascália que predica o novo estado de América: “AMÉRICA: (*profundamente comovida, lenta, mas não como alguém que se sente derrotado, muito como alguém que sofre piedade e extrema lucidez*) (HILST, 2008, p. 68). Eis América, mais do que sentir piedade e extrema lucidez, ela sofre de piedade e extrema lucidez. Esse *suffero* que é estar sob os ferros, acorrentada feito prisioneira a esses dois sentimentos que, apesar de diferentes, não são antagônicos: por um lado, a piedade, a compaixão, essa participação no sofrimento alheio, essa dor que nos causa a dor do outro e, por outro lado, a lucidez, a luz que clareia a visão do mundo. Lembrando que, um pouco antes, América disse que extinguiria de si a velhez da visão racional que vinha mantendo até então e se faria “solar e rara”. Assim, piedade e extrema lucidez são predicados dessa personagem que está em processo de desaparego, algo inicial ainda, que perpassará outros estágios mais densos e difíceis nas próximas cenas. Por isso, podemos entender o “sofrer” como ponto de partida inicial para o desaparego, que ainda não é total, se pensarmos, mais uma vez, dentro da lógica de Simone Weil:

Para alcançar o total desaparego, a desgraça não basta. É necessário uma desgraça sem consolo. É necessário não ter consolo. Nenhum consolo representável. O consolo inefável descende então. (...) Esvaziar-se do mundo. Revestir a natureza de um escravo. Reduzir-se ao ponto que se ocupa no espaço e no tempo. A nada. Despojar-se da realeza imaginária do mundo. Solidão absoluta. Então se

tem a verdade do mundo.” (WEIL, 1986, p. 63)

A verdade do mundo, de que o amor a Deus é uma forma de se pensar o mundo, se conecta à epígrafe que abre a peça e também ao poema<sup>78</sup> com que América introduz o seu novo estado físico e psíquico:

De luto esta manhã e as outras  
as mais claras que hão de vir,  
aquelas onde vereis o vosso cão deitado  
e aquecido de terra. De luto esta manhã  
por vós, por vossos filhos  
e não pelo meu canto nem por mim  
que apesar de vós ainda canto.  
Terra, deito a minha boca sobre ti.  
Não tenho mais irmãos  
a fúria do meu tempo separou-nos  
e há entre nós uma extensão de pedra.  
Orfeu apodrece  
luminoso de asas e de vermes  
e ainda assim meus ouvidos recebem  
a limpidez de um som, meus ouvidos  
bigorna distendida e humana sob o sol.  
Recordo a ingênua alegria de falar-vos.  
E se falei  
foi para trazer de volta aos vossos olhos  
a castidade do olhar que a infância vos trazia.  
Mas só tem sido meu, esse olho do dia. (HILST,  
2008, p. 69)

Podemos observar nesses versos as escolhas éticas do teatro de Hilda Hilst, que ao mesmo tempo afere e infere um modo de ver ao espectador (ou ao leitor), em certo sentido, engajado nessa vontade transformadora do mundo. Primeiro temos a constatação do luto, que não apenas se presentifica, mas se estende pelo devir. Depois, a compaixão de América por todos aqueles que estão submetidos ao jugo da repressão, dos sistemas ditatoriais, dos sistemas que insistem nos capuzes negros, nos camisolões tampando a visão daqueles que ousam ir um pouco além das fronteiras da floresta, que ousam metamorfoses ou ressurreições, mesmo que impingidos pelo signo da loucura, que nem de

---

<sup>78</sup> Abordamos outros aspectos desse poema nos capítulos “Do poema à dramaturgia” e o “O uso dos poemas em *A empresa e O rato no muro*”.

longe se assemelha àquela boa loucura platônica que pode ser um presente divino, mas sim à loucura ameaçadora, à loucura que enfrenta a inquisição.

*Entra a Irmã Superintendente*

SUPERINTENDENTE: (com autoridade): América, você vai receber uma visita. Vamos, prepare-se para receber o Inquisidor.

AMÉRICA (sem compreender): O Inquisidor?

SUPERINTENDENTE: Sim, serão as primeiras perguntas (acentuando com ironia) domésticas. Uma velha tradição, um atualíssimo cuidado, uma prudente formalidade. Desde sempre. (HILST, 2008, p. 70)

Inicia-se a inquisição, inicia-se a velha tradição e o atualíssimo cuidado de cercar, prender, inquirir violentamente qualquer um que se estabeleça fora da ordem, fora dos cálculos programáticos dos detentores do poder. Nesse momento, o subtexto didático da peça fica evidente: estamos num sistema ditatorial que reprime aqueles que demonstrem qualquer indício de oposição. América, a que antes era toda alegria e questionamento, agora se apresenta *debilmente, com profunda estranheza, sem compreender, com voz baixa, como se falasse consigo mesma, comovida, sombria, muito triste, branda, grave*<sup>79</sup>. América tem que enfrentar o Inquisidor / Monsenhor, tem que enfrentar o homem que construiu a empresa, que estabeleceu novos padrões de crença e comportamento a partir das suas “estórias”. Nessa primeira entrevista, o Inquisidor hipocritamente pergunta sobre o pai de América. Novamente os planos criados por Hilda Hilst se tocam, embaralham-se as realidades presentes na peça, pois o Inquisidor fazia referência ao pai e à mãe da história contada por América. Ela, numa tentativa débil de desembaralhar a lógica absurda da repressão, diz que esse pai e essa mãe, ou mesmo o irmão, autor da narrativa de Eta e Dzeta, são invenções. América, presa no triângulo equilátero, age como Joana D'arc no filme de Carl Theodor Dreyer em 1928, no qual a heroína francesa se colocava frente a seus inquisidores de maneira intensa, arrebatada por certezas e medos. Era uma jovem que acreditava piamente em outra visão de mundo, que foi traída e que teve que confrontar uma corte de teólogos ortodoxos e juristas poderosos. No filme, destacam-se os

<sup>79</sup> Essas são algumas das indicações que Hilda dá para América até o final da cena 4.

grandes olhos claros da atriz Renée Jeanne Falconetti, interpretando Joana, que, ao ouvir as perguntas de seus inquisidores, chora e não entende por que está ali, mas enfrenta seu destino, aceita-o com a esperança da salvação. América também pouco entende a razão pela qual está sob o jugo da inquisição, então poetiza – “*como se soubesse a inutilidade de todas as confissões*” (HILST, 2008, p. 73) – sobre a mãe: “os olhos velhos e a vontade de amar sem saber como. Crescemos tanto as duas, tão inutilmente. Crescemos tanto que nem mais nos abraçávamos, nem sorriamos, como acontece àqueles que se amam”. Do pai, América destaca a loucura e, como já apontamos no capítulo anterior, escapa do julgamento, isolando-se, ou se exilando, num monólogo-memória dirigido ao pai ausente, ao pai que, como ela, também se guardou num tempo em que os homens se devoram:

AMÉRICA (*como se falasse consigo mesma, lenta*): Pai, uns ventos te guardaram, outros guardam-me a mim. E aparentemente separados, guardamo-nos os dois, enquanto os homens no tempo se devoram. Será lícito guardarmo-nos assim? (HILST, 2008, p. 73)

Na pergunta, uma questão ética: qual seria a postura lícita, sobretudo dos artistas que estavam vivendo sob a ditadura militar: engajar-se na luta política e mundana ou se guardar nos ventos da poesia? Podemos pensar em América, sob o jugo da inquisição, como uma espécie de defesa que Hilda Hilst faz da sua opção engajada, não nos moldes costumeiros, mas por esse outro viés que ela traça com seu teatro: um engajamento poético, um engajamento que apresenta outra postura de enfrentamento. Nesse momento, América, adentrada em si mesma, rememora seu pai, joga sobre o Inquisidor certas constatações das quais não pode fugir: uma delas é a de que estamos num tempo de silêncio, não aquele silêncio que existe quando o ser se vê diante da transcendência, aquele silêncio que está para além da palavra humana e que é revelador de Deus, o silêncio que, segundo George Steiner (1988, p. 59), é uma das fronteiras da linguagem, junto com a luz e a música. Aqui, trata-se de um outro silêncio, mais duro, imposto por forças repressoras, que domina e abomina qualquer forma de afeto poético. Um silêncio que toca e empobrece aquele que ousa aquietar-se para se libertar, aquele que ousa se guardar para, a partir daí, desse reservado espaço poético ou místico, traçar uma transgressão, uma ruptura na cegueira irrestrita do tempo:

AMÉRICA (*voz mais alta, mais comovida*): Pai, este é um tempo de cegueira. Os homens não se veem. Sob as vestes um suor invisível toma corpo e, na morte, nosso corpo de medo é que floresce. Mortos nos vemos. Mortos amamos. E de olhos fechados, uns espaços de luz rompem a treva. (HILST, 2008, p. 73)

América, e por extensão o próprio teatro de Hilda Hilst, está envolta em num tipo de contradição: o mundo cego exsuda os homens, tudo o que se tem é a morte, e é a partir dela que se ama, que se vê e se vive. Mas nem tudo é escuridão, pois, paradoxalmente, é preciso fechar os olhos para haver a possibilidade de algum feixe de luz romper as trevas. Simone Weil (1986, p. 170) diz que nossa vida é impossibilidade, absurdo: “Só a contradição nos prova que não somos tudo. A contradição é nossa miséria, e o sentimento de nossa miséria é o sentimento da realidade, pois não fabricamos nossa miséria: é verdadeira.” Tudo o que devemos querer é a contradição, pois só ela nos conecta com a realidade possível. América padece de contradições, era racional quando o que o seu entorno queria era a fé sem perguntas. Tem a visão fechada, mas atravessa pela luz da fé, quando o que se exige são os olhos abertos, quando o que se exige é a percepção clara de que não há nenhuma coisa além do ponto final do caminho. América e o teatro de Hilda insistem em dizer “Esse é um tempo de treva”, portanto a visão, a clareza, está dentro de cada um, somente de olhos fechados é que se pode se libertar da crisálida.

O Inquisidor percebe que América além de constatar a treva sobre o tempo (esse tempo criado pela empresa para ser sempre tão claro, tão desenvolto) também disse ao pai que “o sonho sobre a tua frente é uma crisálida pronta para ter asa”, assim, ele acredita que não basta essa primeira confissão, não basta esse primeiro diálogo com alguém que tem os olhos fechados para melhor entender as próprias contradições e as do mundo, alguém que pensa no sonho como possibilidade futura de libertação. É preciso julgá-la nos tribunais da inquisição, pois América está indo para o imponderável, para aquilo que Odo Casel<sup>80</sup> (1953) pensava como mistério, ou seja, algo que não é uma

---

<sup>80</sup> O texto “Retorno al misterio” de Odo Casel é também um dos mais sublinhados na edição *Panorama de las ideas contemporaneas*. Como o texto de Aranguren, este de Odo Casel também não consta da edição portuguesa do livro. Nos baseamos aqui na edição espanhola *El misterio del culto cristiano*, publicado pela Ediciones Dinor, de 1953.

verdade fixa, estática, passível de caber no entendimento, mas algo que é dinâmico, que quando vivido compromete inteiramente a pessoa. Alguém que toca o mistério, que vai além da capacidade de entendimento, fica totalmente transformado. Assim é América depois de perceber que sua inventividade serviu de matéria-prima para a criação de um mundo manipulador e severo.

Chegamos à quinta cena de *A empresa*. A longa cena do julgamento, na qual irão se confrontar duas visões de mundo antagônicas. A cena é descrita por Hilda:

*Luz no plano A. É um julgamento. Monsenhor, Bispo e Superintendente estão sentados em cadeiras negras, altas, um pouco grotescas, enquanto América está em pé no centro. As roupas do Inquisidor e do Bispo devem ser informais, por exemplo, calça e pulôver preto, mas com alguma coisa, talvez, uma faixa ao redor do braço, evidenciando as suas respectivas funções. América continua com camisolão preto. Ao iniciar-se a cena, todos estão de pé e as falas são dirigidas ao público. Em algum lugar deve estar um quadro negro, visível para todos. Durante o julgamento, o Bispo, o Inquisidor e a Superintendente, que toma notas com furor, intercalam cochichos, sorrisos. Folheiam muitos papéis que trazem nas mãos. (HILST, 2008, p. 74)*

A cena apresenta alguns pontos que chamam atenção. O primeiro é a quebra da quarta parede. Conforme já ressaltamos anteriormente, esse é o primeiro momento da peça no qual o mundo ilhático da empresa é rompido, criando uma ponte com o espectador. Trata-se de algo rápido, introdutório, que serve para dar sustentação à ironia dos inquisidores que se apoderam das ideias defendidas por América para fazerem um jogral-sátira ao iniciar o julgamento propriamente dito. O Inquisidor e o Bispo formam uma força dupla, cuja veemência pode ser observada nas marcações paradoxais dos personagens: *irônico, amável, ameaçador apontando para o público, sarcástico, suave, íntimo, contínuo, com pretensa piedade, imperativo* (HILST, 2008, p. 75). Ao romperem a quarta parede, ao se colocarem como dizedores de um texto cuja intenção é macular a ré, trazem o público para dentro desse espaço de julgamento, fazem do público um

cúmplice atento dessa farsa absurda.

Outro ponto que pode ser levantado aqui é que os figurinos exigidos para os inquisidores são roupas comuns; o Inquisidor, o Bispo e a Superintendente não se vestem como clérigos, mas sim como operários dessa empresa. A aparência é a de pessoas comuns, informais, que se arrogam no direito de julgar América, ainda vestida com o camisolão com o qual foi castigada anteriormente. Apenas América permanece presa ao antes e depois, apenas ela tem consciência dessa desordem espaço-temporal que se abateu sobre seu mundo. Enquanto todos aceitam as mudanças, seguem as normas estabelecidas, América é trazida à inquisição para explicar o impossível de ser explicado àqueles homens e àquela mulher que agora são seus algozes: por que ela se modificou?

BISPO (*seco*): Estamos aqui para ouvi-la, moça. Por que se modificou? De início, como foi constatado junto às postulantes e às outras jovens, o seu pensamento era belo, novo, racional. Suas dúvidas foram um dia as nossas, mas o homem resolveu os mistérios aparentes.

INQUISIDOR (*moderado*): Sua conduta, América, foi de início tão coerente com as nossas atualíssimas proposições que lhe foi concedido o cargo de vigilante de sua classe. E então... por que se modificou? (*pausa*)

*América articula sons inaudíveis*

BISPO: Assim nada se escuta. Eu não ouvi nada, moça. O que foi que você disse? Fale alto, fale alto.

AMÉRICA: (*suave, mas com gravidade*): Senhor, eu digo que agora eu compreendo.

BISPO: Compreende o que?

AMÉRICA: Que eu talvez não saiba como dizer. Eu digo que agora eu sei que existe... o mistério. O imponderável.

INQUISIDOR (*firme*): Mas aí é que está o seu erro. Não há mistério nem imponderável algum. (HILST, 2008, p. 76)

Este será o ponto nevrálgico do julgamento: América convertida à ideia de que há o imponderável, enquanto seus inquisidores, pertencentes que são aos novos tempos, afirmam que o mistério, o imponderável, não existe. Certamente, estamos numa inquisição invertida. Quando o Papa Gregório IX publicou, em 1231, a sua bula *Excommunicamus* pretendia estabelecer alguns procedimentos que ajudariam os inquisidores a localizar hereges e persuadi-los a se retratarem. A inquisição era um combate diuturno à heresia, que é essa revolta sub-reptícia que acompanha o homem desde sempre. Quanto

mais a inquisição aumentou seus ferrolhos torturadores, mais a heresia resistiu, seja por aqueles que conseguiram escapar das fogueiras, seja pela vitória dada pela história aos mártires assassinados pelo jugo dos inquisidores. No mundo d'A *empresa*, há a subversão dos sujeitos da inquisição. Aqui, quem inquire não é mais o religioso nos moldes tradicionais, mas sim aquele que fez da razão uma religião, aquele que ora no altar do racionalismo e não permite qualquer heresia de pensamentos capazes de acreditar em “verdades imutáveis”. Essa inversão é uma das provocações didáticas de Hilda Hilst, que via no processo de racionalização e cientificização da humanidade uma espécie de degenerescência, de decrepitude de certos valores humanistas e espirituais que necessitariam ser resgatados. Ao ouvir de América que ainda existe o mistério, o imponderável, que algumas verdades são imutáveis, o inquisidor fala com estranheza: “Verdades imutáveis? (*tom pouco cordial e cansado*) Pois tornaram-se mutáveis e racionais. O homem pensa, minha amada filha. É preciso não enganá-lo, não subestimá-lo”. O Inquisidor e o Bispo informam ainda que foi justamente o intelecto questionador de América que provocou a mudança de toda a ordem daquela comunidade. “Mas eu fui tola... querendo desvendar o onisciente...” diz América, que recebe como resposta a voz depreciativa do Inquisidor: “Todos esses oni agora estão ultrapassados... onisciente, onipresente...” (HILST, 2008, p. 77)

Esse conflito vem de longa data. De acordo com Gaëton Picon (1968, p. 597), os séculos XIX e XX levaram à revisão e à transformação “do conjunto dos princípios orientadores da existência humana, em nome dos quais julgamos nossos atos”, assim foram afetados os conceitos de Humanismo, Ética, Civilização e Cultura: “perante a pluralidade de éticas como de estilos artísticos, já não podemos dar aos nossos valores um sentido absoluto”. Além disso:

Os valores tradicionais encontraram no decorrer do século XIX um outro inimigo cuja força não deixará de aumentar: a análise marxista que os denuncia como “mistificações” interessadas. Nietzsche descobria a vontade de poder na santidade; Freud descobrirá a sexualidade subjacente à ação do artista ou ao “puro” afeto familiar; Marx vê nos valores burgueses da individualidade, da liberdade, da justiça... interesses capitalistas camuflados. Deste modo, nas novas perspectivas do pensamento e do conhecimento, nada existe que não recuse os valores tradicionais. (PICON, 1968, p. 599)



Se para muitos, essa derrocada trazia um intenso sentimento de libertação, para outros, era necessário ter mais cuidado ao analisar esse racionalismo todo, sobretudo diante das barbáries que violentaram o século XX. Sem o risco de defender um certo reacionarismo preconceituoso e tacanho, podemos observar no teatro de Hilda Hilst uma chamada de atenção para as perdas que o avanço tecnológico, científico e, em última análise, anti-humanista traz consigo. Mais do que querer ideias passadistas de volta, o teatro hilstiano propõe que a longa tradição espiritual do homem não seja abandonada, mas utilizada como parte da fundamentação necessária aos novos tempos. Por isso, a inquisição invertida de *A empresa* e o sistema científico ditatorial de *O novo sistema* (que veremos a seguir) colocam o teatro de Hilda Hilst numa posição de crítica a certos padrões anti-humanistas e antiespiritualistas vigentes. Tais ideias podem-se irmanar às de Miguel de Unamuno, que no seu livro *Del sentimiento trágico de la vida* traça uma severa crítica a ideia de que a ciência poderia substituir a religião e a fé poderia ser trocada pela razão:

No sé por qué tanta gente se escandalizó o hizo que se escandalizaba cuando Brunetière volvió a proclamar la bancarrota de la ciencia. Porque la ciencia, en cuanto sustitutiva de la religión, y la razón em cuanto sustitutiva de la fe, han fracasado siempre. La ciencia podrá satisfacer, y de hecho satisface en una medida creciente, nuestras crecientes necesidades lógicas o mentales, nuestro anhelo de saber y conocer la verdad; pero la ciencia no satisface nuestras necesidades afectivas y volitivas, nuestra hambre de inmortalidad, y lejos de satisfacerla, contradícela. La verdad racional y la vida están em contraposición. (UNAMUNO, 2008, p. 96)

Numa reflexão sobre o universo e a vida, Karl Jaspers (2011, p. 15) diz que nós “somos testemunhas de um tempo em que o conhecimento do universo e da vida conseguiu surpreendente progresso; somos testemunhas também de acontecimentos que impedem o homem de ignorar as conquistas alcançadas”. Jaspers então lembra dois acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XX: a teoria da relatividade, proposta por Albert Einstein, e as bombas atômicas lançadas sobre o Japão em 1945. Assim, toda a comoção causada pela revolução científica da teoria da relatividade veio descambar no medo das consequências pós bombas atômicas: “o orgulho pelo poderio

científico deu lugar ao temor diante do que surgia” (JASPERS, 2011, p. 16). Esses dois eventos mudaram a forma como observamos o universo e a matéria. O universo segue em completa expansão, sendo impossível de pensá-lo, mesmo dentro das mais complexas fórmulas matemáticas. E por outro lado, o átomo, tido como “partículas elementares últimas”, desdobra-se também em outras partículas ainda menores, fazendo com que todo o conceito de matéria seja repensado. “Em outras palavras, isso corresponde ao colapso da ideia de que a matéria constitui o fundamento obscuro de tudo quanto existe. Ao contrário, a matéria se abre para pesquisa *ad infinitum*”. (JASPERS, 2011, p. 16) A partir desses dois infinitos que nos cercam, com o fim das totalidades existentes e da completa fragmentação do mundo, a ciência e a filosofia tiveram que se repensar completamente. Além disso, o mundo se desmistificou: “ciência e técnica nos libertaram da magia e tornaram infinitamente mais fácil a vida material no seio da natureza. Recorrer a processos mágicos é não só desarrazoado na prática, mas falta de lealdade: o homem trai a própria razão”, sentencia Jaspers (2011, p. 21). Apesar dessa defesa à razão e à evolução científica, Jaspers aponta um perigo na cientificização de tudo: “a desmistificação do mundo gerou, entretanto, uma pervertida atitude de espírito estimulada pela tecnologia. Quando ligamos a luz ou o rádio, quando dirigimos um automóvel, não conhecemos com profundidade os processos que colocamos em operação”, é como se esses processos se desenvolvessem por magia, assim:

A liberação da magia no domínio da ciência e da técnica destruiu as realidades do mundo cotidiano devido a sua indiscriminada aplicação a tudo quanto existe. Nas impressões suscitadas pela paisagem ou por lugares a que nos ligou o destino, no apreender a infinita riqueza dos fenômenos, no adquirir consciência de uma natureza multifacetada, experimentamos algo que está longe de ser irreal e que não podemos desprezar como simples impressão subjetiva. (JASPERS, 2011, p. 22)

Dessa forma, estamos num mundo em que os enigmas se conflitam o tempo todo. Com a desmistificação dos fenômenos, a ciência consegue, pelo contraste, tornar mais clara a ação dos enigmas, mas não pode criá-los ou destruí-los. Jaspers traz à baila aquele que seria um dos grandes enigmas da humanidade: “Deus”. Uma das formas de se apresentar esse enigma é dizer que ele é “um matemático e que criou o mundo por pesos e medidas”, dessa forma, poderíamos através

do pensamento recriar o mundo, porém há outro enigma a ser resolvido: Deus criou o mundo de uma forma incompreensível para nós, e nesse mundo ele pôs a matemática e fez com que o homem se tornasse um matemático também, no entanto esse conhecimento matemático “não esgota o mundo, sendo apenas um elemento da natureza e uma das formas de conhecimento do homem”. Por outro lado, há também uma série de conceitos e concepções que parecem sem valor para a ciência, mas que convivem desde sempre com a humanidade: “alturas e profundezas, sentido de ascensão e de queda, céu e terra, éter luminoso e abismos escuros, deuses olímpicos e abissais – sempre os vemos diversamente, mesmo nos dias de hoje. Mas a falsa desmistificação trouxe ao homem cegueira de alma”, diz Jaspers (2011, p. 22), que vai além: para ele, a ciência autêntica é um contínuo avançar pelo desconhecido, mas sempre com consciência de suas limitações. Quando perde essa consciência

começa a infelicidade do gênero humano quando se identifica o cientificamente conhecido ao próprio ser e se considera não-existente tudo quanto foge a essa forma de conhecimento. A ciência dá então lugar à superstição da ciência, e esta, sob a máscara da pseudociência, lembra um amontoado de extravagâncias onde não está presente ciência, nem filosofia nem fé. (JASPERS, 2011, p. 23)

*A empresa e, por outro viés, O novo sistema* criticam justamente essa crença cega da ciência, de que não há nada fora de seu campo de conhecimento. Toda a sequência do julgamento é uma tentativa de América de instaurar de volta alguma crença no mistério, no enigma que a constitui, nesse caso a recuperação dos dogmas cristãos de fundo católico:

AMÉRICA (*tom apaixonado mas calmo*): Senhor, eu sei que não é assim. Os senhores querem me provar novamente não é? Mas eu juro... meu peito está abrasado de amor e eu acredito no Anjo, na Anunciação e na Grande Senhora que foi Virgem antes do parto, no parto e depois do parto, na ressurreição...

BISPO (*esgotado*): Ah, esses delirantes sinais de fé.

AMÉRICA (*firme*): São objetos de fé, senhor.  
 INQUISIDOR (*tom quase burlesco*): Objeto... é o concreto.  
 SUPERINTENDENTE (*indignada*): Que heresias ela diz. Será um caso de *prima facie*. Grave (HILST, 2008, p. 78)

Eis a inversão irônica proposta por Hilda Hilst: os novos doutos da ciência acusam a crente América de heresia. “Será um caso de *prima facie*”, estabelece a Superintendente usando esse termo em latim que traz a ideia de algo que é visível, que não necessita de provas, pois se mostra de pronto<sup>81</sup>. América está envolta na heresia pois pensa a fé como um objeto, algo tangível, e insiste na literalidade dos dogmas católicos:

BISPO (*para América, aparente amabilidade*): Moça, é tudo tão simples de entender. Primeiro: Jesus foi filho de Maria e de José, assim como você é filha de sua mãe e de seu pai. Tão claro. Transparente.

AMÉRICA (*firme e apaixonada*): Eu sei que não foi assim, senhor. Um anjo disse a Maria: “Eu vos saúdo, cheia de graças, o Senhor é convosco. Bendita sois vós entre todas as mulheres. Dareis a luz a um filho. Ele terá o nome de Jesus. Será chamado o filho do Altíssimo”. E ela respondeu: “Como poderá isso acontecer se não conheço homem algum”. E o anjo continuou: “O Espírito Santo descerá sobre vós. O poder do Altíssimo cobrir-vos-á com a sua sombra. Ele será chamado filho de Deus.”

BISPO (*desgostoso*): Oh, as trevas que podem descer sobre a cabeça das gentes. (HILST, 2008, p. 78)

Ora estamos aqui diante de um dos inexpugnáveis mistérios da fé, definida por Paulo (Hb. 11: 1) como “um modo de já possuir aquilo que se espera” e “um meio de conhecer realidades que não se veem”. Podemos pensar novamente em Simone Weil (1986, p. 213), tão movida por tais mistérios: “o papel da inteligência – a parte de nós mesmos que

---

<sup>81</sup> Informação advinda do site JusBrasil: <http://www.jusbrasil.com.br/topicos/293360/prima-facie> Acesso: 30 Mai. 2014.

afirma e nega, que dá opiniões – é só a submissão. Tudo o que concebo como verdadeiro é menos verdadeiro que essas coisas cuja verdade não posso conceber, mas que amo.” A subversiva América insere a sua crença literal no mistério num universo desmistificado. Em certo sentido, é como se ela ultrapassasse a possibilidade de não se conceber racionalmente tais coisas. Ao dizer que, ao se acreditar nelas, elas existem e fazem muito mais sentido, são muito mais transgressoras do que aquelas aprovadas pela razão, pelos fatos. Simone Weil dizia também que “só a parte de mim mesma que está feita para o sobrenatural deve aderir ao mistério”. América é uma personagem cuja inteireza de seu corpo e de seu pensamento está tomada pelo mistério. América é a fé e, portanto, dentro de uma perspectiva kierkegaardiana, ela seria um paradoxo, pois:

A fé é exatamente aquele paradoxo conforme o qual o Indivíduo se acha como tal acima do geral, sobre ele inclinado (não em situação de inferior, ao contrário, sendo-lhe superior), e sempre de um modo tal que, diga-se, é o Indivíduo quem depois de ter estado como tal subordinado ao geral, consegue ser agora, graças ao geral, o Indivíduo, e assim sendo superior a este; de modo que o Indivíduo como tal acha-se em uma relação absoluta com o absoluto. Esta posição foge à mediação que se realiza sempre em virtude do geral. Ela é e conserva-se eternamente um paradoxo inacessível ao pensamento. A fé é este paradoxo; se assim não acontecer, nunca houve fé. (KIERKEGAARD, s/d, p. 68)

América, cujo corpo é total entrega ao mistério, cuja individualidade envolta na fé a jogou acima do geral fazendo com que ela entrasse em contato direto com esse paradoxo inacessível, teve contra si justamente uma das mais velhas artimanhas dos repressores: a inquisição, tanto física quando mental. Ela, que se colocou acima do geral, foi trazida para baixo por aqueles que criaram um tempo em que “tudo é claro, demonstrável”, como diz o Bispo logo depois de ouvir de América uma tentativa de explicar racionalmente a “Trindade Una” ou a “Unidade Trina”<sup>82</sup>, base do cristianismo:

---

<sup>82</sup> Forma como Agostinho de Hipona se referia à Trindade, mistério cristão sobre o qual se debruçou em diversos escritos: “No vocábulo

INQUISIDOR: E você pode dizer que o corpo é a alma e a alma o corpo?

AMÉRICA: Não, senhor. Eu não posso dizer isso... posso apenas dizer que uma flor tem muitas pétalas mas é uma, assim como eu tenho braços e pernas, e meu corpo é um, mas a unidade tríplice que me perguntam é indivisível. (HILST, 2008, p. 79)

A necessidade de trazer América para o campo do racional prossegue. Seus inquisidores agora pedem que ela trace numa lousa uma ideia de Deus. Como já apontamos, esse é outro momento em que Hilda retorna a seus poemas escritos anteriormente e os coloca na boca de América, que, cada vez mais comovida, lenta, tomada de exacerbação diz: “seria clara como coisa... se sobrepondo a tudo que não ousa. Seria clara como coisa... sob um feixe de luz num lúcido anteparo. Seria... ouro e aro na superfície clara de um solário.” (HILST, 2008, p. 81). Os inquisidores insistem que América produza uma demonstração evidente de suas fantasias, mas América, como dissemos, não pode pôr o mistério em palavras, considera-se limitada pela linguagem, embora tente mais uma vez afirmar que haja a possibilidade de ver além do visível: “senhora, o meu olhar pode ver o mais fundo das coisas” (HILST, 2008, p. 81). Diante do paradoxo da fé, pelo qual América está tomada, seus inquisidores insistem que ela pare de falar e desenhe a sua ideia de Deus. A cena é toda composta pela violência impositora de valores, violência incapaz de compreender o estado alterado e extático de América, que ainda tenta uma negativa:

INQUISIDOR: À lousa, depressa, depressa.

AMÉRICA: Eu não posso, senhor.

INQUISIDOR: Ora, ora, não pode... Vamos (*joga um giz para América*) Aqui está um giz para suas grandes demonstrações. (*pausa*)

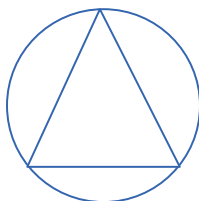
---

"Deus", eu entendia já o Pai que criou todas as coisas; e pela palavra "princípio" significava o Filho, no qual tudo foi criado pelo Pai. E, como eu acreditasse que o meu Deus é Trino, procurava a Trindade nas vossas Escrituras e via que o vosso Espírito "pairava sobre as águas". Eis a vossa Trindade, meu Deus: Pai, Filho e Espírito Santo. Eis o Criador de toda criatura." (AGOSTINHO, 1999, p. 379)

AMÉRICA (*lenta e como uma iluminada*): Se a mão se fizer de ouro e aço...

BISPO (*sarcástico*): Começou com o impossível. (HILST, 2008, p. 82)

E o impossível é desenhado como um triângulo equilátero dentro de um círculo.



O que obviamente é rechaçado mais uma vez pelos inquisidores como algo insolente, feérico, delirante, algo que nem os loucos e nem as crianças conseguem expressar. Nas suas tentativas de explicar o comportamento de América, chegam até ao autismo. A Superintendente fala da possibilidade de se ministrar “alguns cursinhos”, ideia que é negada pelo Bispo, pois muito arriscada: “BISPO: Arriscado. Extremamente arriscado... A senhora veja: há certos pirilampos que simulam sinais luminosos de comunicação, sinais característicos de outra espécie. E assim conseguem atrair seus quase irmãos e... os devoram.” (HILST, 2008, p. 84). Por mais agressivo que seja o sistema ditatorial, seus defensores sabem que os pirilampos estarão sempre escapando, sempre pulsando e cooptando as pessoas. Nessa breve imagem que sai da boca do Bispo, Hilda coloca mais uma de suas advertências didáticas: podem prender, podem humilhar, podem rebaixar os dissonantes que eles continuarão dissonantes, continuarão abrindo brechas num mundo pensado para ser invulnerável.

Em seguida ao desenho de América, que tenta trazer à cena as antigas ideias de que só seria possível pensar Deus pela geometria<sup>83</sup>, o Inquisidor contrapõe com um desenho daquilo que pode ser uma representação do mundo técnico, demonstrável e redutível aos limites da razão:

INQUISIDOR (*levanta-se e encaminha-se para o quadro negro*): Artificiosa é América. Eis agora

---

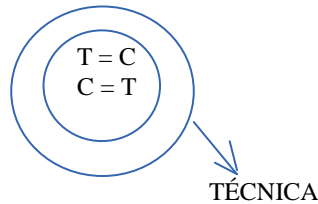
<sup>83</sup> Ver notas 36, 37 e 38.

uma demonstração lúcida, isenta de mistérios.  
Esta: (*escreve no quadro negro*)

$$T = C$$

$$C = T$$

E isso quer dizer: trabalhar para comer, comer para trabalhar. E estas duas essencialidades (*faz um círculo ao redor da fórmula*) serão moldadas numa única essencialidade vigorosa (*faz outro círculo ao redor do primeiro*)... Esta: a Técnica. (*escreve técnica no quadro negro e faz uma seta*)



Para o mundo dos inquisidores, tudo se resume a duas ações consequentes envoltas pela técnica. Qualquer pensamento fora dessa essencialidade primária é um risco a todo o sistema. Esse é o embate que permeia não apenas essa peça, mas a própria obra teatral de Hilda, na sua tentativa de se colocar como uma obra capaz de propor outros desenhos menos reducionistas do que os vigentes. Mais do que trabalhar para comer e comer para trabalhar, mais do que ser subserviente à técnica, sobretudo a técnica moderna tão instrumental que é da exploração do homem pelo homem. Essa técnica moderna que, para Heidegger (1995, p. 17), passa “como qualquer técnica mais antiga, por coisa humana, inventada, executada, desenvolvida, dirigida e estabelecida de modo estável pelo homem e para o homem”. No entanto, América (novamente podemos pensar o teatro de Hilda Hilst) escapa dessa esfera simplificada que o desenho do Inquisidor apresenta, pois ela está, mesmo que fragilizada, tonteada pelos algozes, envolta pelo seu desenho que tenta colocar em cena um enigma muito mais complexo, pensado aqui sob a ótica de Karl Jaspers (2011, p. 113), que afirma serem os enigmas religiosos “uma linguagem da Transcendência”.

O Inquisidor quer matar América e o Bispo acha conveniente deixá-la isolada num jardim, pois ainda há a possibilidade de se extrair alguma outra coisa dela: trata-se de um diálogo bastante revelador que



denuncia a forma como os sistemas repressores se apoderam dos oprimidos na tentativa de sugar-lhes qualquer possibilidade de liberdade ou fazem com que a liberdade de pensamento e criação lhe sirva para fundamentar ainda mais seus círculos de opressão. No diálogo que se segue, mais uma advertência de Hilda Hilst:

INQUISIDOR (*com indiferença*): A morte não poupa os melhores.

BISPO: Não considero eficiente a sua sugestão. (*sorri*) Às vezes, uma galinha pode parir um cisne.

INQUISIDOR: Hum... compreendo. Esperar... e talvez aproveitá-la... não é isso? E que método o senhor sugere?

BISPO: Nós a recompensaríamos se ela ficasse passeando nos nossos jardins... passeando e pensando, passeando e pensando. Uma natureza imaginosa pode de repente descobrir coisa nova.

INQUISIDOR: Ela não falaria com ninguém, logicamente.

BISPO: Claro, claro, isso nunca. Mas haveria relatórios diários. Seriam anotados e enviados ao senhor. Todas as tardes uma exposição completa das ideias daquele dia.

INQUISIDOR: Um pirilampo carnívoro... pensando. Não tenho muita confiança. (*pausa*)

BISPO (*a ideia lhe ocorre de súbito*): Poderia devorar-se a si mesmo?

INQUISIDOR: Se isso acontecesse, nós perderíamos tempo... e numerário.

BISPO: Mas o teoremazinho foi...

INQUISIDOR (*interrompendo*): Primário, Reverendíssimo. Aquilo tudo é muito velho.

BISPO: Mas com nova explicação.

INQUISIDOR (*interrompendo*): Uma ideia de Deus, Reverendíssimo, tão irreal... (*burlesco*) fosforescências do pensamento inapreensível.

BISPO: Bem, pouco a pouco chegamos à precisão. E oferecendo certas condições agradáveis a essas criaturas extravagantes, de repente... um argumento válido, uma nova descoberta.

INQUISIDOR: Temerário. Já houve ideias que

nos irritaram bastante, o ponto ômega<sup>84</sup> que vai subindo, subindo até não se sabe onde.

BISPO: Mas, quem sabe, uma chamazinha não muito alta... Certas potencialidades ainda não captadas, quero dizer, ainda não registradas... ela é jovem, pode de súbito adquirir eficiência... pensante.

INQUISIDOR: Um coração ardente... com eficiência?

BISPO: Bem, bem, temos que chegar a uma conclusão, senão será preciso recorrer ao Supremo. Vamos, pensemos. (*pausa*) O jejum?

INQUISIDOR: Ora que bobagem, que bobagem. Começará a ter visões. (*pausa*)

BISPO: O exílio?

INQUISIDOR: Não, não, é melhor que ela fique à vista.

SUPERINTENDENTE: A flagelação?

BISPO: Mas, por favor, Superintendente... aí sim é que ela pode subir aos céus. Que tolices. (*pausa. Tom reconciliatório*) Moça América: se confessar a sua culpa, se se retratar, a sua situação pode adquirir um novo aspecto. Lembre-se, minha filha: aqui não é um tribunal qualquer. Queremos a sua salvação. (*pausa longa*)

*América fica em silêncio.*

INQUISIDOR: Levante-se.

AMÉRICA (*calma*): Eu vou morrer, senhor?

INQUISIDOR: Ofereça-nos uma grande vantagem para que isso não aconteça.

AMÉRICA (*lentamente*): Ofereço-vos minha mão aberta. Queimada de uma luz tão viva como se ardesse viva sob o sol. Olhai se possível a mão que se queimou de coisas limpas. E se souberdes o que em vós é justiça, podereis refazê-la à imagem de vossa mão. E depois igualada, aproveitá-la a cada hora. (HILST, 2008, p. 86)

---

<sup>84</sup> Referência ao “ponto ômega” desenvolvido por Teilhard de Chardin, que pensou Deus dessa forma. Segundo Henrique Vaz (1996, p. 17), “A expressão Ponto Omega, que passou a ser a tradução teilhardiana do nome de Deus, tem origem provável de um lado numa reminiscência bíblica em que Jesus Cristo, ao final do livro do Apocalipse se auto-designa como Alpha e Omega, o que acentua o caráter eminentemente cristocêntrico do teísmo teilhardiano, de outro no fato de que Omega, última letra do alfabeto grego, é símbolo da leitura do livro do universo chegada ao seu fim.”

América oferece sua mão aberta e queimada pela luz de suas visões, ou das visões que teve dos enigmas. Voltamos a Jaspers e a sua reflexão sobre os enigmas. Para ele, os enigmas não se dão dentro da relação significante / significado que existiria, por exemplo, entre uma marca de um produto e o produto em si. A significação do enigma existe sem o objeto significado. “As significações que não podem ser reduzidas ao objeto significado são por nós denominadas enigmas. Significam sem significar algo específico.” Dessa forma,

Os enigmas constituem, por assim dizer, uma linguagem da Transcendência, que de lá nos chega como linguagem de nossa própria criação. Os enigmas são objetivos; neles, o homem percebe alguma coisa que lhe vem ao encontro. Os enigmas são subjetivos: o homem os cria em função de suas concepções, modo de pensar e poder de entendimento. Na cisão sujeito-objeto, os enigmas são, a um tempo, objetivos e subjetivos. (JASPERS, 2011, p. 113)

América, cindida entre a razão e a fé, entrega-se completamente ao enigma e, num gesto solidário, oferece sua luminosidade aos seus algozes. América se quer, novamente, espaço de transformação, mas não mais naquele sentido inicial da peça, no qual ela julgava o impossível, mas numa outra direção ainda mais radical: a direção do aceite completo do enigma como realidade. Nesse ponto, a protagonista da peça se apresenta muito próxima da ideia da corporeidade da transcendência como um enigma. Explica-nos Carl Jaspers:

Para a fé cristã, o Deus transcendente se fez homem. Teve morte horrível e ressurreição gloriosa. Um só homem, Jesus, voltou de entre os mortos e é o Cristo ressuscitado. Os que nisso creem veem nisso um acontecimento histórico, suscetível de localização no tempo e no espaço. Surpreendemo-nos: ressuscitado na carne? Não é possível, pois um cadáver não recupera vida. Mas não se atesta que o fato ocorreu? A tumba esvaziou-se e o Ressuscitado apareceu a discípulos e discípulas. Ocorre apenas que os testemunhos só atestam a fé dos discípulos e não a realidade do conteúdo de tal fé. (JASPERS, 2008,

p. 113)

Esta seria a espinha dorsal da questão da fé: “não há como resguardar a corporeidade da Transcendência do mundo. As ciências contestam a corporeidade da Transcendência, porque a corporeidade é realidade e a realidade é objeto de ciência e não de fé” (JASPERS, 2011, p. 113). E esse foi justamente um dos motivos que levaram América ao tribunal da inquisição: sua crença não pode comprovar a corporeidade dos fatos, ela tomou o enigma como verdade e sofreu as consequências. É nesse ponto que, para Jaspers (2011, p. 114), está a luz do caminho da liberdade: se os fatos não podem ser contestados, serão os enigmas que iluminarão nossos caminhos: “as realidades são indiscutíveis: é assim e assim é. Os enigmas não nos propiciam solo firme, pois têm mais de uma face.”

Talvez seja esse, por assim dizer, polirrosto que os enigmas possuem aquilo que interfere na sentença proferida pelos inquisidores. Depois de ouvir a oferta de América, novamente o Bispo e o Inquisidor discutem a melhor forma de aproveitá-la:

INQUISIDOR (*interrompe, com alguma insegurança*): Aproveitá-la... será mesmo uma boa ideia?

BISPO: Pois eu não sugeri, Senhor Inquisidor?

INQUISIDOR (*desanimado*): Mas de que forma aproveitá-la, de que forma? Com as asas que tem.

BISPO (*um pouco magoado*): Eu fiz uma boa sugestão: os jardins. Mas o senhor não a apreciou devidamente. Pense noutra então. E, por gentileza, rápido, se me faz o favor.

INQUISIDOR: Um aproveitamento eficiente e concreto é bem da competência do poder temporal. Eles têm sempre ótimas ideias. E para os casos assim são primorosos.

BISPO: E o poder temporal não é representado pelo colégio?

INQUISIDOR (*cansado*): Pela empresa, pela empresa, Reverendíssimo.

BISPO: A empresa, o colégio, o instituto, e logo mais haverá uma só palavra para tudo. Será a síntese, meu amigo.

INQUISIDOR: Irmã Superintendente, por favor, queira aproximar-se.

*Todos ficam de pé*

INQUISIDOR (*continuando solene*): Nós

entregamos à senhora, neste ato, com especial cuidado, a moça América. (*luz diminuindo gradativamente*) E pedimos clemência.

BISPO: Benignidade.

*Luz continua diminuindo gradativamente. A Superintendente aproxima-se de América. Inquisidor e Monsenhor, estáticos. Semi-Obscuridade.* (HILST, 2008, p. 88)

Mais uma vez a empresa, o colégio, ou a síntese diminuidora dos sentidos e dos mistérios, assimilará América, lançará seus tentáculos cheios de irônica benignidade contra aquela que ousou atravessar as paredes da ordem dominante. América recebe a sentença *grave e comovida* e sentenciam-se a si mesma com uma pergunta e uma hipótese que jamais se realizará, confirmando, assim, a advertência de Hilda Hilst: os frágeis edulcorados pelo poético nada sobreviverão em tempos árdus e escuros:

AMÉRICA (*grave e comovida*): Sendo quem sou, em nada me pareço. Sendo quem sou, não seria melhor ser diferente, e ter olhos a mais, visíveis, úmidos, ser um pouco de anjo e de duende? (*pausa, escuro total. Voz muito alta e apaixonada*) Ah, boca de uma fome antiga, rindo um riso de sangue. Se pudésseis abri-la para cantar meu canto. (HILST, 2008, p. 89)

Cenicamente, esse seria um final mais propício e amargo à saga de América: o grito apaixonado desejando essa fome antiga, essa fome que atravessa o tempo e que se pereniza na vontade de cantar para além do canto redutivo e assimilado do tempo presente e opressivo, continuaria reverberando no público e poderia fortalecer as ideias de engajamento poético que perpassam toda a peça. No entanto, Hilda resolveu abrir mais uma cena. Acompanha-se o que acontecerá com América novamente dentro da empresa. Voltam também as máquinas deladoras e cruéis, Eta e Dzeta, aquelas que denunciam agora qualquer pensamento que possa macular o equilíbrio racional e sintético do tempo. Assim, no começo dessa cena, temos Eta e Dzeta fazendo ruídos débeis e descompassados; em seguida, um diálogo de duas cooperadoras sobre como fazer com que América se submeta ao sistema e Eta e Dzeta voltem ao normal.

PRIMEIRA COOPERADORA: E se ela não

desejar?

SEGUNDA COOPERADORA: O quê? Sobreviver? Claro que ela desejará sobreviver. De início fará o seguinte raciocínio: eu preciso continuar existindo assim como sou, para que Eta e Dzeta fracassem. Você sabe como é, a postura do herói, tenacidade... sacrifício. Depois, lentamente, as duas pequenas coisas a conquistarão. E ela continuará existindo... mas conquistada. (HILST, 2008, p. 90)

As máquinas estão frágeis porque a força de desvio de América é muito grande. Há um plano para fazer com que as máquinas não apenas identifiquem as oscilações, mas também possam contê-las, cortar o que causa a oscilação.

PRIMEIRA COOPERADORA: Mas alguma coisa não está certa. Isso que aconteceu não podia acontecer. Nós poderíamos aperfeiçoar todo o mecanismo Eta e Dzeta acusariam não somente as asas do espírito, não somente a intensidade do conflito, como verificamos, mas poderiam influir no âmago, na medula de todo aquele...

SEGUNDA COOPERADORA (*interrompe*): Como assim?

PRIMEIRA COOPERADORA: Assim: Arrancariam de imediato as asas do espírito, nivelariam a consciência e dariam total equilíbrio de conduta.

SEGUNDA COOPERADORA: Você quer dizer que poderíamos ampliar... o núcleo da ação?

PRIMEIRA COOPERADORA: Que tal?

América chega com a Irmã Superintendente e dá-se o processo de reintegração, no entanto não se trata de uma assimilação completa, mas de algo ainda mais perniciosamente sutil. A Superintendente revela o plano da Cúpula da empresa: “sim... mas não é só isso que a Cúpula deseja. Desejamos antes de tudo que ela continue com alguma coisa que ainda tem”. A cena segue com mais uma didascália de Hilda, que a pensa com toques entre o patético e o absurdo, pois visualiza América como noiva:

*A superintendente chama a Primeira Cooperadora, enquanto a Segunda coloca América sobre uma cadeira giratória, de metal, muito alta, em frente da caixa onde estão Eta e Dzeta. Faz preparativos em América, alguns retoques, assim como as modistas fazem as noivas, enfim, é gentil e amorosa. Talvez, se América viesse vestida de noiva, seria bastante apropriado. O ruído de Eta e Dzeta torna-se mais débil com a presença de América. (HILST, 2008, p. 93)*

América nubente, entregue às máquinas Eta e Dzeta, que também se entregam a ela. São duas forças disputando suas verdades. A cena prossegue com a Superintendente relatando às cooperadoras as últimas palavras de América quando soube de sua sentença, palavras que não constaram dos relatórios:

PRIMEIRA COOPERADORA: Mas se não tivermos todos os dados... a senhora deve compreender... aqui, cada detalhe é da maior importância.

SUPERINTENDENTE: Justamente por isso vou lhe dizer o que não constou dos relatórios. (*a Superintendente tira do bolso um papel e lê, enquanto a Cooperadora toma nota*) Ela disse: (*tom objetivo*) “Sendo quem sou, em nada me pareço. Sendo quem sou, não seria melhor ser diferente, e ter olhos a mais, visíveis, úmidos, ser um pouco de anjo e de duende?”.

PRIMEIRA COOPERADORA: Anjo e Duende? Gravíssimo. Talvez ela seja irrecuperável.

SUPERINTENDENTE: Mas veja bem, ela disse “não seria melhor”, e não afirmou que é alguma coisa dessas.

PRIMEIRA COOPERADORA: De qualquer forma é uma posição bastante inquietante.

SUPERINTENDENTE: Tenho absoluta confiança nas senhoras. (*pausa*) Poderá entender o que eu vou lhe dizer agora? (*referindo-se à América*) Será difícil encontrar alguém com tanta vocação para a liderança.

PRIMEIRA COOPERADORA: Enquanto

falamos, talvez alguém, como se senhora deseje, esteja nascendo.

SUPERINTENDENTE (*seca*): Cooperadora... ela disse mais.

PRIMEIRA COOPERADORA (*muito preocupada*): E... também não consta dos relatórios?

SUPERINTENDENTE (*cautelosa*): Não. (*pausa*)

PRIMEIRA COOPERADORA: Vejamos, Irmã. *Superintendente entrega um papel à Cooperadora.*

PRIMEIRA COOPERADORA (*lendo com muita estranheza, como se fosse um texto indecifrável*): “Ah, boca de uma fome antiga, rindo um riso de sangue. Se pudésseis abri-la para cantar o meu canto”. (*pausa. Fixa a Superintendente*) E que canto será esse?

SUPERINTENDENTE (*muito objetiva*): A sua tarefa, Cooperadora, é fazer com que América deseje ardentemente cantar (*acentua*) “o nosso canto”. E cantar com tamanha intensidade como se ela o tivesse inventado. (*sai*) (HILST, 2008, p. 94-95)

Mais um diálogo no qual Hilda expõe seu olhar de advertência sobre o processo contínuo de assimilação ao qual estamos submetidos. Sua peça traça o percurso de uma jovem que passa por esse processo de enfrentamento das ordens invisíveis que nos moldam dia a dia. Em seu livro *O desprezo das massas*, Peter Sloterdijk parte de um texto de Karl Jaspers, intitulado “a situação intelectual da época”, para pensar também a busca por uma igualdade irrestrita e o processo de assimilação criticados por Hilda em sua peça. Sloterdijk (2002, p. 94), ao falar do projeto democrático burguês que domina nosso tempo, diz que já não existem mais fatos, e sim interpretações. Assim, nesse projeto:

se pendura a cadeia de revisões revolucionárias que se impõem: não há senhores, só há processos de submissão; não há talento, há somente processos de aprendizagem; não há um gênio, há somente processos de produção. Não há autores, há somente processos de programação – e programados programadores. (SLOTERDIJK, 2002, p. 95)



Segundo Sloterdijk (2002, p. 95), essas “correções na imagem clássica da natureza das coisas se generalizam num consenso”, no qual todas as “figuras tradicionais da diferença antropológica” devem ser anuladas. Portanto, aqueles “ídolos que a diferença metafísica entre as pessoas havia estabelecido são derrubados sem exceção – começando com os ídolos teocráticos”. Estamos há muito tempo convencidos de que já não nos falta nada, pois deuses, visões, enigmas há muito não se mostram, ou seja, as tais verdades imutáveis, os tais dogmas literais que levaram América à inquisição são peças derrotadas no jogo do tempo. Sloterdijk diz que nossa

cultura política como um todo é construída sobre a negação da primeira diferença antropológica – não queremos mais ouvir nada sobre deuses que poderiam estar persistentemente presentes no homem e que em meio ao gênero podem condicionar uma diferença entre pessoas-deuses e meras pessoas (SLOTERDIJK, 2002, p. 95)

Além disso, os “modernos também não têm muita paciência com a segunda forma de diferença antropológica, aquela entre o santo e a multidão profana” (SLOTERDIJK, 2002, p. 96). Assim, nesse processo houve também a perda da aura, e “quem fala da perda da aura, trata desse refluxo da transcendência. Na modernidade o além se tornou tão discreto que chegou ao ponto de irreconhecível: agora Deus renuncia, não apenas à capacidade de encarnar-se *numa* pessoa singular, ele perde claramente também o interesse em brilhar *através* de certos indivíduos”, afirma Sloterdijk. Ora, podemos entender a peça inicial de Hilda Hilst como essa tentativa de avivamento das diferenças antropológicas: a de pessoas-deuses e a de meras pessoas e a dos santos e da multidão profana. Num sentido macro, *A empresa* pode refletir também a modernidade (e a pós-modernidade), na qual aquele que ousou sair da massa, sair do eixo, deve ser assimilado rapidamente. Não se trata de exterminar, de excluir ou de exilar, trata-se de apoderar-se da diferença, usá-la como alimento para sustentar o corpo do próprio sistema, da própria empresa. É assim que a superintendente orienta as cooperadoras: América é uma líder poderosa, seu canto desestrutura as engrenagens Eta e Dzeta, trata-se de uma força que precisa cantar, mas não o canto ancestral, o canto que sustenta as diferenças antropológicas e

que já não cabe mais nesse mundo igualitário, e sim o canto da própria igualdade, o canto que não faz diferença e, sobretudo, é preciso fazer ela acreditar que inventou esse canto, que ele não lhe é exterior. Perto do fim de seu livro, Sloterdijk constata com certa amargura:

Como no espaço igualitário não somos objetivamente provocadores entre nós mesmos, olhamo-nos reciprocamente em nossas tentativas de nos fazer interessantes, mais ou menos agradáveis, ou desprezíveis. A cultura de massa pressupõe o fracasso de todo fazer-se interessante, e isto quer dizer fazer-se-melhor-do-que-os-outros. E isto com razão, pois é seu dogma que somente nos diferenciamos entre nós sob o pressuposto de que nossas diferenças não façam diferença. A massa compromete. (SLOTERDIJK, 2002, p. 95)

Na sequência final da peça, América é colocada frente a frente com Eta e Dzeta; o embate ocorrerá. As máquinas conseguirão sugar América, conseguirão fazer com que a sua diferença não seja uma diferença, mas uma igualdade, ou, como diria Sloterdijk, uma indiferença, essa aposta da modernidade. América é encaminhada para a sua nova função e recebe mais que instruções, recebe da cooperadora um louvor à técnica:

SEGUNDA COOPERADORA: América, daqui por diante você tomará conta das pequenas coisas. Chamam-se Eta e Dzeta. Vê como são bonitas... *(com melosidade na voz, e um certo tom burlesco)* brilhantes, veludosas, não te vem à cabeça os brinquedos de antes, de pelúcia? E, ao mesmo tempo, que ritmo, que astúcia nesse caminho... vê só... de ida e volta. E que graças nas garras, que brilhosa aquela segunda garra esmaltada de rosa. América, toda essa sutileza, essa fina apreensão de Eta e Dzeta, nós devemos à técnica. E essa delicada aparência, esse existir astuto e moderado, tem infinitas conotações éticas e estéticas. E... bem, o mecanismo é aparentemente simples, mas que complexidade nisso de devorar a luz dos outros. *(América dá sinais de extrema perturbação, percebe-se que ela está em agonia.)*

*Isso não é notado pelas Cooperadoras, porque a segunda está encantada com o próprio discurso e a primeira encantada em ouvi-lo)... e existir através de alheias luminosidades. Se há luz (toca o próprio peito) aqui por dentro, Eta e Dzeta devoram... (sorri) mas só por um momento. Em seguida, transformam teu pretensão vulcão em sábio entendimento. E há coesão, harmonia, surpreendente limpeza, e mais: (com rigidez) no fundo dessas carapaças quase imateriais, há o poder de impulsionar e dirigir seguidas gerações. (HILST, 2008, p. 97)*

Ao ouvir e ver essas máquinas devoradoras de luz, ao escutar esse louvor à fria técnica que tomou conta do mundo, ao perceber que a indiferença aguilhoava qualquer tentativa de estabelecer alguma diferença, América morre. Parte da advertência proposta por Hilda se concretiza nessa morte sem escândalo, sem catarse, nessa morte indiferente, que não chega nem a interromper o discurso da colaborada, que ainda lança outra pergunta antes de perceber que América está morta e que Eta e Dzeta voltam a funcionar a contento: “(*América imobiliza-se. Está morta. O ruído de Eta e Dzeta começa gradativamente seu ritmo normal*) Não é magnífico que a cabeça do homem tenha conseguido com tanta liberdade inventar algo que substitua sua própria cabeça?” (HILST, 2008, p. 97). Depois, tudo volta à normalidade: a alegria técnica das cooperadoras bem como a percepção de que certas forças podem ser atraentes, mas não tanto ao ponto de comprometer a ordem indiferente das coisas.

#### **4.2 – O novo sistema: o comando ditatorial da ciência**

Se em *A empresa* Hilda manteve a peça num ambiente fechado, restrito àquelas pessoas, e dentro desse ambiente ocorreram mudanças de espaço e de tempo sem maiores explicações, em *O novo sistema* não temos tal experiência. Caímos direto numa sociedade que vive sob o jugo de um regime ditatorial: trata-se de uma espécie de ficção científica em que as ideias da Física passam a ser “a fonte subsidiária do Direito e, portanto, de legitimação científica do poder tirano” (PÉCORA, 2008, p. 15).

Outra diferença em relação *A empresa* é que *O novo sistema* teve uma montagem dirigida por Teresinha Aguiar que conseguiu alguma projeção nos palcos paulistas<sup>85</sup>. Além disso, há nos arquivos de Hilda uma série de anotações a respeito dessa peça que revelam o olhar da autora sobre alguns temas que a moviam durante a escrita das peças.

É uma obra cujo tom e temática se aproximam de alguns clássicos da literatura do século XX: *1984*, de George Orwell, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley ou *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, narrativas que denunciam sociedades completamente desumanizadas e que estão submetidas a um poder dominante aterrador, pois detém o controle total sobre os indivíduos. São obras comumente chamadas de distópicas, pois se contrapõem às ideias clássicas de utopia, que, segundo Norberto Bobbio (1998, p. 1286), na sua acepção mais generalizada (política, social e tecnológica), “não pretende destruir a realidade atual que a aceita no que ela tem de melhor; portanto, a sociedade que ela mostra é apenas sua projeção, na qual os aspectos positivos são “maximizados””. No entanto, não usaremos aqui o termo distopia, mas sim “utopia negativa”, presente no ensaio que Erich Fromm (2009, p. 369) escreveu para *1984*. Fromm destaca que essas advertências que os escritores criam são utopias negativas, nas quais é expressado “o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval.” O que não deixa de chamar a atenção, segundo Fromm, é que a humanidade, no início da era industrial, mesmo não possuindo uma realidade capaz de produzir recursos para que a mesa estivesse posta a todos os que desejassem comer e “quando vivia num mundo no qual existiam razões econômicas para a escravidão, para a guerra e para a exploração, e no qual o homem apenas intuía as possibilidades de sua nova ciência e de sua aplicação à técnica e à produção” ainda assim, havia nesses inícios muita esperança. Quatro séculos depois, com os avanços tecnológicos e científicos, com a possibilidade de se concretizar tais esperanças pois o homem pode produzir o suficiente para todos, “no exato momento em que o homem está prestes a concretizar sua esperança, ele começa a perdê-la.”, sentença Fromm (2009, p. 369). Para ele, é essencial que as utopias negativas não apenas descrevam o futuro rumo ao qual nos movemos, mas também tentem explicar esse paradoxo.

Ao traçar um paralelo entre *1984*, *Admirável Mundo Novo* e

---

<sup>85</sup> Mais detalhes serão fornecidos no capítulo “As peças de Hilda Hilst encenadas entre 1968 e 1973 – um percurso pelas encenações”, referente às encenações das peças.

*Nós*, do escritor russo Yevgeny Zamyatin, Fromm (2009, p. 370) destaca algumas diferenças entre eles, no entanto especifica também a questão básica que os une: “a questão é filosófica, antropológica e psicológica e talvez também religiosa. É a seguinte: pode a natureza humana ser modificada de tal maneira que o homem esquecesse seu desejo de liberdade, dignidade, integridade, amor – ou seja, pode o homem esquecer que é humano?”. Fromm destaca que tais autores não participam das ideias de um relativismo psicológico, ou seja, eles partem do princípio de que haja uma “natureza humana”, de que existem certas qualidades essenciais ao homem: “eles pressupõem que o homem se empenha intensamente na luta pelo amor, pela justiça, pela verdade, pela solidariedade, e, nesse aspecto, são muito diferentes dos relativistas” (FROMM, 2006, p. 370). Suas utopias negativas podem ser vistas não apenas como denúncia à desumanização mas também uma afirmação da luta e da intensidade da luta contra essa desumanização. Sob essa perspectiva, podemos colocar também a obra dramática de Hilda Hilst, sobretudo a peça *O novo sistema*, na qual ela construiu uma sociedade cujo sistema político ditatorial impõe aos seus habitantes uma voz contínua: “estude física”. Um dos personagens, um menino, ironicamente, um gênio da física, mas também um “herói inocente e inadaptado” (TEIXEIRO, 2013, p. 30), começa a questionar essa imposição do coletivo sobre o indivíduo, já que individualismos como “amor”, “sexo”, “espírito” e “fé” não existem nessa sociedade, tudo o que impera, assim como em *Admirável mundo novo* ou em *1984*, é a coletividade sem rosto, sem qualquer marca de diferença.

A peça tem 12 personagens. Nenhum deles tem nome próprio, sendo nomeados por suas funções ou pelo seu gênero: Menino (13 anos), Mãe (Jovem), Pai (Jovem), Menina (15 anos), Escudeiro nº1, Escudeiro nº2, Escudeiro nº3, Escudeiro Positivo, Dois Físicos, Escudeiro-Mor, o Pipoqueiro. Novamente Hilda usa o expediente de fazer com que alguns atores exerçam dois papéis, nesse caso, os Físicos, o Escudeiro-Mor e o Pipoqueiro podem ser interpretados pelos atores que farão os outros Escudeiros. Hilda também estabelece o cenário da peça:

Uma praça. Chão com aparência de pedra. Branco de pedra, sem encosto. No fundo, ao centro do palco há um enorme triângulo equilátero que pode ser feito de material leve, imitando pedra. Em cada um dos seus lados há a seguinte frase impressa em letras pretas: ESTUDE FÍSICA. Em

frente ao triângulo, lateralmente, dois postes. Em cada poste há um homem amarrado (dois bonecos), de costas para o público. O triângulo tem um movimento lento, giratório. Deve manter esse movimento durante toda a peça. O aspecto geral da praça é de extrema gravidade. Os dois bonecos, amarrados nos postes no início da peça, estão vestidos apenas com calça e camisa branca. Os segundos bonecos estarão vestidos como um padre e um bispo, conservando a mitra do bispo, os terceiros bonecos estarão vestidos como o pai e a mãe do menino. (HILST, 2008, p. 303)

Mais uma vez, temos a presença do triângulo equilátero em cena, no entanto, dessa vez, não servindo de espaço fixo para a personagem nem de metáfora para a Santíssima Trindade, mas sim como lugar em constante movimento no qual se inscreve a ordem unívoca do novo sistema: “estude física”. Assim, não há saída por qualquer lado do triângulo, é preciso estudar física continuamente nesse mundo. A peça ocorrerá quase que totalmente nessa praça de “extrema gravidade”, os postes com os homens amarrados, a dureza fria e cinza das pedras compõem o clima. Porém, esse cenário não é visto de pronto: a peça se inicia com as cortinas fechadas e as luzes apagadas, para que o público apenas ouça, primeiramente, uma espécie de introdução que estabelece o caminho ético que atravessará a peça. Trata-se de uma citação de uma carta escrita por Edwyn Bevan ao historiador Arnold Toynbee:

Em 1939, Edwin Bován<sup>86</sup> escrevia a Arnold Toynbee: “Não penso que o perigo que enfrentamos seja o da anarquia, mas sim o despotismo, a perda da liberdade espiritual, o estado totalitário universal, talvez. Então o mundo poderia entrar em um período de petrificação espiritual, uma ordem terrível, que para as altas

---

<sup>86</sup> Não encontramos em nossa pesquisa nos arquivos de Hilda qualquer menção à origem dessa citação. Os demais estudos que citam essa passagem também não apresentam muitos detalhes. No entanto, é possível perceber que Hilda escreveu errado os dois nomes. Na verdade, trata-se do filósofo e historiador inglês Edwyn Bevan e do também historiador Arnold Toynbee. Parte dessa carta também é citada por G. Allen Huggins ao encerrar uma crítica sobre o livro *Study of History*, de Toynbee: “Dr. Bevan, in a letter to Mr. Toynbee, wrote: “I do not think the danger before us is anarchy, but despotism, the loss of spiritual freedom, the totalitarian state, perhaps a universal world totalitarian state.” (HUGGINS, G. “History by Toynbee”. *American Affairs* A quarterly journal of free opinion. Vol. XII, nº4 October, 1950. p. 235)

atividades do espírito humano seria a morte. Em tal estado totalitário, parece-me possível, enquanto murchassem a filosofia e a poesia, que a pesquisa científica poderia continuar com descobertas sempre novas”. (HILST, 2008, p. 305)

Depois dessa citação, vozes de crianças são ouvidas e por fim a voz do Escudeiro-Mor:

VOZES DAS CRIANÇAS: He! Ha! (*algumas vezes. As exclamações devem ser ditas aspiradas, objetivas, mas com grande entusiasmo. Algum tempo. Cessam as vozes das crianças*)

VOZ DO ESCUDEIRO-MOR: A coletividade deve abrir a página 308 do livro *A evolução da física*, de Albert Einstein e Leopold Infeld. Vejamos: Consideramos uma muralha construída ao longo da orla marítima. As ondas do mar castigam continuamente a muralha, desgastam um pouco de sua superfície, recuam e deixam o caminho livre para as que vêm a seguir. A massa da muralha diminuiu e podemos perguntar o quanto é careado, digamos em um ano. Mas imaginemos agora um processo diferente. (*voz violenta*) Atiramos contra a muralha, rachando-a nos pontos em que as balas atingem. (*voz normal*) A massa da muralha será diminuída e bem poderíamos imaginar que a mesma redução de massa seja conseguida nos dois casos. Mas poderíamos, e isso é importante, pela aparência da muralha (*voz violenta*) determinar se esteve agindo a onda contínua do mar, ou chuva descontínua de balas. Será útil à compreensão dos fenômenos que estamos prestes a descrever, termos em mente a diferença entre as ondas do mar e a chuva descontínua de balas. A coletividade compreendeu?

VOZES DAS CRIANÇAS: He! Ha! (HILST, 2008, p. 306)

A cena prossegue com o Escudeiro-Mor citando mais três trechos do livro de Einstein e Infeld, sempre finalizando as citações com a pergunta: “a coletividade entendeu?” e a resposta repetida das crianças: “He! Ha!”. Na citação final, o Escudeiro traz o conceito de

uma das forças pensadas por Newton em *Philosophiae naturalis principia mathematica*, mais especificamente a força impressa. A citação de Hilda segue aquela que está no livro de Einstein e Infeld:

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...

*Início da peça.* (HILST, 2008, p. 307)

Dessa introdução cênica, que, segundo Eder Rodrigues (2010, p. 135), apresenta um teor performático, podemos perceber duas questões que acompanharão toda a peça. Retornemos à citação de Edwyn Bevan que encontra eco em algumas anotações de Hilda sobre a peça, nas quais ela comunga essa preocupação de que um mundo desespiritualizado, ou de petrificação espiritual, poderia levar ao totalitarismo. Hilda expõe que a ciência e a razão podem se tornar dogmáticas e ditatoriais e que o modelo de liberdade privilegiadora apenas racional precisava ser questionado. Nas suas anotações, Hilda tratava *O novo sistema* também como uma “peça de advertência”, e o que ela desejava advertir era que:

Se não conseguirmos revitalizar a religiosidade do homem, ele corre o risco de tornar-se apenas um objeto, ele corre o risco de ser destruído espiritualmente. Quando falo em religiosidade quero dizer do mais profundo no homem. (...) Não me refiro a uma determinada religião, refiro-me a todo aquele que se debruça sobre si mesmo, que se interessa sobre o sentido último da vida. Perguntar-se no mais fundo é ser religioso. (HILST, HH. II.III.5.00002)

A pergunta como uma religião, ou a religião como uma pergunta, é o que se contrapõe à ideia da ciência como religião nessa utopia negativa de Hilda Hilst, pois mais uma vez temos um personagem que pergunta o que não pode ser perguntado, mais uma vez temos alguém que faz um corte no corpo totalitário do racionalismo. Vilém Flusser (2002, p. 16-17) diz que a religiosidade é a “nossa capacidade



para captar a dimensão sacra do mundo.” Trata-se de uma capacidade humana, mesmo não sendo comum a todo ser humano. Além disso, a capacidade religiosa torna “profundo o mundo, opacas as coisas (porque nunca inteiramente explicáveis), e torna problemática a morte.” Assim, a capacidade religiosa daria uma obscuridade à clareza das coisas e do mundo: “o homem religioso é um obscurantista do ponto de vista daquele que não é incomodado pela dimensão sacra do mundo” (FLUSSER, 2002, p. 17). Por outro lado, a fala final do Escudeiro-Mor, antes de se acenderem as luzes, é uma citação das ideias de Newton sobre a força. A citação faz referência à força impressa, aquela força externa aplicada a um corpo para mudar seu estado de repouso, para lhe retirar da rota, é uma ação sobre a força ínsita, ou a força da inércia, que é a força que todos os corpos têm e que faz com eles não saiam do lugar, trata-se daquela força que os corpos exercem quando lhes é impressa outra força. Hilda Hilst fará de *O novo sistema*, bem como de boa parte de sua obra dramática, um jogo entre essas duas forças. Como se trata de um teatro que propõe uma reflexão, que adverte, que se engaja na causa poética, obviamente a força impressa é a inimiga e está, no caso da peça *O novo sistema*, no corpo dessa ordem ditatorial do Escudeiro-Mor, ou em todas as situações que tentam modificar o estado do Menino, personagem repleto de força ínsita, essa força nata que está no próprio corpo. Se não houver força não haverá mudança, diz o princípio newtoniano, porém a força ínsita do personagem hilstiano não é apenas resistência, é também contraforça, uma força de reação, pois há uma luta constante entre resistir ao assédio totalizante do sistema e abrir nele alguma fissura, algum corte que o desestrua, o abale em seus princípios rígidos. Nesse ponto, o Menino irmana-se com Winston, o herói falho de *1984* que, apesar dos perigos, usou como pode o “pensamento-crime” contra o Grande Irmão.

Em mais uma rubrica, vislumbramos o mundo obscuro dessa sociedade:

*Mãe do menino chegando na praça. A mãe está com capa de chuva. O menino está com o uniforme do Novo Sistema: blusa branca com botões, calça preta. Tem aspecto militarizado mas não deve lembrar ostensivamente nenhum uniforme atual. A mãe traz o casaco do filho num dos braços. É um casaco branco também militarizado. O menino segura um boné numa das mãos. No boné há um emblema: uma caixa preta com tampa levantada. (HILST, 2008, p. 307)*

Mantendo a linha mais comum em sociedades distópicas, há uma uniformização dos indivíduos que se apagam em prol do coletivo. Já no primeiro diálogo percebemos que o Menino é um inadaptado e um ser perguntante, pois suas primeiras quatro falas são perguntas, todas desviadas e abafadas pelo medo da mãe:

MENINO (*olhando com demasiada insistência para os homens amarrados no poste*): Mãe, eles estão amarrados, não é?

MÃE (*puxando o Menino com firmeza*): Põe o teu casquinho. Vai começar a fazer frio. (*ajuda o menino a vestir o casaco*)

MENINO (*olhando para os homens amarrados no poste. Está angustiado*): Eles podem ficar assim, o tempo todo, sem comer?

MÃE: Quando o papai chegar você vai contar que ganhou a nota mais alta de física do seu bloco, não é?

MENINO (*lentamente olhando para os homens amarrados*): E sem beber?

MÃE (*tentando sempre mudar de assunto*): É incrível... Eu sempre pensei que você se sairia melhor na literatura... No conto, na poesia... (*suspira*) Nunca me esqueço da sua primeira estorinha. Foi a única coisa que eu consegui decorar na minha vida.

MENINO (*olhando para os homens amarrados. Angustiado*): O tempo todo, até mesmo sem pensar? Sem comer? Sem beber? (HILST, 2008, p. 308)

A cena prossegue com a Mãe insistindo em mudar de assunto, buscando na memória uma história que o menino escreveu. Reconta a história nervosamente. É a história de Lázaro. A história de um homem e de um adolescente que estão fugindo e encontram mulheres velhas que colocavam plumas nas pequenas asas de anjos de procissão. Novamente Hilda usará o procedimento de fazer com que seus personagens fujam dos problemas, das situações difíceis, pela contação de histórias, por assim dizer, pela ficção. Mais à frente, essa “ficção” retornará à cena, não mais como história contada, mas como fato dentro da estrutura dramática. Assim como n’A *empresa*, os limites entre as narrativas

também são embaralhados n’*O novo sistema*. Depois dessa tentativa da mãe em fazer com que o menino se cale, o diálogo prossegue revelando que ele não liga para a história contada pela mãe, porque está somente preocupado com os homens amarrados nos postes. Em toda essa sequência em que dialoga com a mãe, as falas do menino revelam que ele está vendo, está preocupado, quer saber, quer entender o que está acontecendo, ou seja, ele está cometendo o “pensamento-crime”, aquele que, segundo George Orwell (2009, p. 40), “não acarreta a morte: o pensamento-crime é a morte”:

(*triste, lentamente*): Eu não me lembro de nada.  
(*olhando para os homens amarrados*) Não me parece justo que façam isso com os homens.

(...)

Eu falo desses homens, esses que aí estão amarrados.

(...)

Cada um fala a sua própria linguagem, não é?

(...)

(*olhando fixamente os homens*): Foi o que eles foram? Mais claros? Falaram abertamente? Foi isso? Foram mais claros. (HILST, 2008, p. 310-311)

Nesse começo da peça, Hilda ainda não chega àquilo que movimenta a peça, que é a denúncia da desespiritualização humana em prol do cientificismo exacerbado. Até aqui ela apenas delinea dois tipos de comportamentos bastante comuns sobre regimes totalitários: o do medo e da negação, manifestado na mãe que evita responder às perguntas do filho e insiste em trazê-lo para dentro daquela realidade vivida; e o do menino, que não consegue se abster frente à barbárie. Sendo *O novo sistema* a representação de uma sociedade totalitária, vista aqui dentro da ótica de Hannah Arendt (2004, p. 96) como aquela cuja “dominação total se estende a todas as esferas da vida, e não apenas à da política. A sociedade totalitária, em oposição ao governo totalitário, é na verdade monolítica”, assim, todas as “manifestações públicas, culturais, artísticas e eruditas, e todas as organizações, os serviços sociais e de bem-estar, até os esportes e o entretenimento são ‘coordenados’”. Não há nenhum cargo público ou privado em que não seja exigida a mais completa aceitação dos princípios regentes do totalitarismo. Para Arendt (2004, p. 96), “apenas aqueles que se

retiraram completamente da vida pública, que recusaram a responsabilidade política de qualquer tipo, puderam evitar tornar-se implicados em crimes, isto é, puderam evitar a responsabilidade moral e legal”. Como é comum nas utopias negativas, o herói começa a discutir, questionar, desobedecer, sair do eixo ou da engrenagem do sistema totalitário e começa a “irresponsavelmente” partir para uma busca de respostas, de alternativas, de olhares além.

A discussão na peça prossegue entre a mãe e o menino até a chegada do pai; na cena, segue justamente o posicionamento ético de como se enfrentar uma situação de perseguição totalitária. Ao ser questionada pelo Menino se ela considera certo que homens sejam amarrados em postes, a mãe responde: “Menino, pensa na física, pensa na física. Nas órbitas permitidas, ouviu? (...)”. A cena continua com a mãe tentando desviar a atenção do Menino, comprado-lhe uma pipoca, mas ele novamente insiste nas perguntas e insiste em olhar demoradamente os homens amarrados:

MENINO: Mas o que é que tem olhar bastante para os homens, mamãe? Eu não posso nem olhar como quiser?

MÃE: Oh, Menino! Você já se esqueceu dos postulados? Como é? Como é mesmo? “apenas” ... “apenas”...

MENINO: “Apenas umas poucas órbitas altamente restritas são permitidas.”

MÃE: E depois? E depois?

MENINO: “E a seleção dessas órbitas permitidas faz-se com observância de certas regras especiais.”

MÃE: Então, mocinho, então?

MENINO: Mas isso é física, mamãe!

MÃE (*desesperada*): Fale baixo. Oh, senhor! Eu já estou cansada de dizer ao seu pai que tudo isso não vai adiantar. Eles não estão sendo claros! Não estão sendo nada claros! (*afasta-se um pouco do Menino e fala consigo mesma*) Ele não compreende a relação da física com tudo o que é preciso aprender agora. Todos dizem que este é o novo método indireto, e esse método ia resolver tudo, que as autoridades sabem o que fazem, que ia adiantar, que ia adiantar... adiantou nada, as perguntas são as mesmas de sempre... (*olha para o Menino, de longe*) O meu menino não entendeu,

oh, estou exausta e inquieta, lógico... (*para o Menino*) Pare de olhar os homens, sim? (HILST, 2008, p. 316)

O postulado citado pelo menino é um dos postulados de Niels Bohr, eminente físico dinamarquês<sup>87</sup>, que estudou a estrutura de átomos e moléculas. O postulado de Bohr serve, assim como as ideias de Einstein e Infeld, de metáfora para o novo sistema. Hilda apropria-se desses postulados e os torna a lei que instrumentaliza o controle e a

---

<sup>87</sup> Os postulados citados por Hilda acontecem numa fala anterior, quando a mãe insiste que o menino repita o que aprendeu na escola: “MENINO (lentamente): Primeiro: “de todas as órbitas circulares e elípticas mecanicamente possíveis para os elétrons que se movem em torno do núcleo atômico (*levanta a voz*) apenas umas poucas órbitas altamente restritas são ‘permitidas’ e a seleção dessas órbitas permitidas faz-se com observância de certas regras especiais”. (*diminui a voz*) Segundo: “ao girar ao longo dessas órbitas em torno do núcleo, (*levanta a voz*) os elétrons são ‘proibidos’ de emitir quaisquer ondas eletromagnéticas, embora a eletrodinâmica convencional afirme e contrário”. (HILST, 2008, p. 312-313)

De acordo com José M. Riveros, “a abordagem de Bohr partia de uma análise das condições necessárias para que um sistema de elétrons, girando numa órbita circular em torno de um núcleo fixo contendo cargas positivas, atingisse estabilidade mecânica. Bohr concluiu que as equações da mecânica clássica eram incapazes de prever a estabilidade mecânica destes sistemas, e lançou dois postulados quânticos importantes: i) a existência de estados estacionários associados com a quantização do momento angular orbital do elétron e a introdução do número quântico principal, e ii) um mecanismo discreto para emissão e absorção de radiação eletromagnética associado a transições entre dois estados estacionários (quânticos). Este mesmo critério de estabilidade mecânica foi utilizado no terceiro artigo de Bohr para descrever a estrutura eletrônica da molécula de hidrogênio, ilustrado no artigo de C. A. L. Filgueiras, J. P. Braga e N. H. T. Lemes nesta edição. Ao contrário da maioria dos físicos da época, Niels Bohr se interessou em problemas mais diretamente relacionados com Química. Este interesse, frequentemente atribuído à grande amizade com o físico-químico húngaro George de Hevesy (ganhador do Prêmio Nobel de Química em 1943), resultou na extensão da teoria de Bohr não somente para átomos “hidrogênicos”, mas também para átomos polieletrônicos. A abordagem de Bohr nesta fase consistiu em analisar o número de elétrons passíveis de serem acomodados em sucessivas orbitas. Apesar do sucesso na descrição do átomo de hidrogênio, o modelo de Bohr para átomos polieletrônicos, e a distribuição de elétrons em sucessivas orbitas, teve que ser ajustado de uma maneira um tanto arbitrária para corresponder à periodicidade e valência dos elementos químicos. Entretanto, as ideias de Bohr foram fundamentais para descrever a tabela periódica dos elementos químicos em função da configuração eletrônica dos átomos. A conexão dos trabalhos de Bohr com problemas mais relacionados com a Química também pode ser associada a sua interação frequente com grandes químicos contemporâneos da Dinamarca como Niels Janniksen Bjerrum, que iria aproveitar os conceitos espectroscópicos de Bohr para estudos pioneiros relacionados com vibrações e rotações moleculares, Johannes Nicolaus Brønsted e Jens Anton Christiansen.” (RIVEROS, J. M. “O legado de Niels Bohr”. *Química Nova*. Vol. 36, n.º 7, São Paulo, 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/qn/v36n7/01.pdf>. Acesso: 08 Jun. 2014)

ideologização da sociedade totalitária que está retratando. No entanto, o Menino, apesar de ser uma das notas mais altas de Física, apesar de compreender os postulados, não tem a capacidade de compreender o jogo do poder, a manipulação que as estruturas políticas e sociais estão fazendo desses postulados para se inserirem diretamente na vida da comunidade: “Mas não tem sentido, mamãe!”, reclama o Menino incapaz de perceber as sutilezas da dominação. A cena prossegue com a chegada do pai, com o relato da mãe sobre o acontecido e com o menino cada vez mais incomodado com os homens no poste. Ele é cada vez mais um elétron fora das órbitas permitidas, mas sem ainda perceber as consequências trazidas pela desobediência à proibição de questionar. Por outro lado, os pais do menino sabem o que os cerca e tomam uma atitude protecionista e de aceitação. Pode-se pensar aqui na questão de escolher o mal menor, quando o que se tem para escolher são dois males. Corroborar com o Novo Sistema seria o mal maior, mas por uma questão de protecionismo desse pequeno e frágil núcleo familiar, opta-se então por um aceitação ou uma invisibilidade frente aos ditames. Hannah Arendt (2004, p. 99) alerta para a fraqueza dessa ideia, pois geralmente quem escolhe esse caminho esquece muito rapidamente que escolheu o mal de qualquer jeito. Assim, o “mal menor” seria, no caso da peça, esse processo de aceitação, de olhar rapidamente os corpos nos postes fingindo não percebê-los, de entender como normal tal situação até que ela se naturalize e seja assimilada. Não é à toa que Arendt diz que toda essa lógica do mal menor “é um dos mecanismos embutidos na maquinaria de terror e criminalidade” dos sistemas totalitários.

Dessa forma, *O novo sistema* serve para que Hilda Hilst exponha mais uma vez as suas advertências políticas e poéticas. Não por acaso, seu herói se não submete em momento nenhum aos pedidos da mãe e do pai, seja por uma ingenuidade adolescente, seja porque há uma profunda curiosidade nesse personagem que não capta a dimensão tirana daquilo que ele aprende na escola: “mas ele não entende! Não vai entender! Nós não vamos conseguir nada. A física para ele é somente a física”, “Bem, ele não deixará de olhar os homens (*acentua*) 'demoradamente' e não deixará de perguntar” (HILST, 2008, p. 318-319), são falas da mãe desesperada diante de tal situação. O pai também tenta explicar a situação: “Ah, sim. Escute, meu filho, esses homens não aceitaram o Novo Sistema. Você compreende? Não foram bons homens”, “Então esqueça esses homens. Ou melhor, não esqueça, não esqueça, mas imagine que você os viu apenas por um instante, está bem?”, “Por enquanto, pense somente isso: esses homens estão aí porque não foram bons”. Tentativas inúteis de incutir na cabeça do

Menino o mal menor, o mal de escolher o esquecimento ou a indiferença perante o massacre, para que se possa sobreviver. Esse dilema ético não afeta o protagonista, pois ele está concentrado em esclarecer a situação, em entendê-la nos seus íntimos. Como Winston de *1984*, ou o bombeiro Montag de *Fahrenheit 451*, o Menino também é movido pela incapacidade de aceitar, ou pela capacidade de atravessar os limites externos impostos pelo sistema opressor.

A cena segue num crescente com a chegada de mais escudeiros trazendo outros corpos que serão expostos, diálogos que criam tensão justamente nesse ponto em quem é preciso esconder, disfarçar, atenuar a curiosidade do Menino, porque os pais sabem que mesmo ele sendo um premiado, um primeiro aluno em física, a desobediência que ele está prestes a praticar é maior, vai custar o bem estar e a segurança da família. No entanto, o Escudeiro Positivo percebe a movimentação e o agitação do menino e intercepta a saída dos pais:

ESCUDEIRO POSITIVO (*para os pais*):  
Queiram me acompanhar um instante.

MÃE: Vem, meu filho, vem.

ESCUDEIRO POSITIVO: Não, o menino fica aqui na praça.

PAI: O menino vai ficar sozinho?

ESCUDEIRO POSITIVO: Como sozinho? O meu companheiro está aí. (*a mãe fica agitada*) Só por um instante. Não se preocupem. Venham. São ordens do Escudeiro-Mor.

MÃE (*para o Positivo. Aflitíssima*): Mas não podemos ir, meu senhor.

PAI (*interrompendo. À parte, para a mulher*):

Temos que ir. Não fale assim. (*para o Positivo*)

Pois não, senhor escudeiro. (*para o filho*) Fique aqui. Sua mãe e eu já voltamos. (HILST, 2008, p. 228)

O pai e a mãe sabem que não tem mais volta, saem desesperados, gritando ao menino que não para de olhar os corpos, desconsiderando até os gritos e as lamentações maternas. Essa saída de cena dos pais do menino, ocasionada pela ironia bem-educada do escudeiro, é uma ação dramática que abre espaço para que Hilda possa trazer outras advertências à baila. Se retornarmos às anotações de Hilda sobre *O novo sistema*, uma das suas preocupações mais fortes era o humano, o conceito de humano que derruiu no século XX, este século

que carregou dois cadáveres: Deus, morto há uns 200 anos, e o “homem do humanismo que não sobreviveu ao século” (BADIOU, 2007, p. 250). Nas anotações, é possível antever uma preocupação com a cientificização contínua do homem em detrimento da espiritualização:

A ciência e a técnica podem ser altamente fecundas, no entanto é preciso que cientistas e técnicos tenham também uma formação filosófica para que não sirvam de instrumento a cúpulas políticas perniciosas de opressão. *O Novo Sistema* pode parecer uma peça prematura no nosso contexto nacional porque o nosso país ainda não é uma comunidade tecnológica mas entendo que a minha peça pode fazer com que os jovens reflitam sobre alguns tópicos de algumas ideologias aparentemente fascinantes. (HILST, HH. II.III.5.00002)

Badiou traça aquilo que seria “os dois últimos sobressaltos do antigo conceito do homem, em sua correlação com a retirada definitiva do divino”. De um lado, a primeira grande hipótese de que “o homem sem Deus deve vir no lugar do Deus morto. Não se trata de processo de divinização imanente. Trata-se da ocupação de um lugar vazio” (BADIOU, 2007, p. 256). Tal hipótese é capitaneada por Sartre, e essa ocupação impossível, porém necessária, pode ser chamada de humanismo radical, afinal é o lugar deixado pelos deuses que precisa ser preenchido. O homem nesse caso é para si seu próprio absoluto e como programa é isto: “a compreensão existencial da superação da alienação do homem, com intuito de emancipação, cujas etapas são sempre novas formas de alienação” (BADIOU, 2007, p. 258).

Por outro lado, de cunho mais nietzschiano, a segunda hipótese pensa que se ausentar de Deus é ausentar-se do homem. Dessa vez, a hipótese é capitaneada por Foucault, que acreditava não ser possível pensar noutra coisa a não ser o vazio do homem desaparecido. Trata-se de um anti-humanismo radical. As duas vertentes se enfrentaram nos anos 60 e 50. O teatro de Hilda Hilst é mais sartreano nesse ponto: o espaço vazio precisa ser ocupado, não pelo discurso da autoridade, seja ela eclesiástica ou científica, mas por algo que faça da utópica e impossível alquimia entre filosofia, poesia, ciência e religião e do desejo de liberdade a matéria-prima do engajamento. Na mesma anotação, Hilda anota seu medo e sua indignação em parecer reacionária com essa peça:



Tenho medo que a minha peça não seja compreendida totalmente e justifico esse medo: dois bons amigos meus me disseram depois de ler o texto que ela era reacionária. Tremi nos cascos, porque senti com muita angústia o quanto se fazia difícil querer, numa linguagem teatral, abordar certos temas de maior intensidade, certos conflitos da alma. (HILST, HH. II.III.5.00002)

Era uma acusação grave nos anos de 1960. No programa da peça *I feira paulista de opinião*, que estreou em 1968, Augusto Boal no primeiro parágrafo já estabelece o lugar e a intenção dos reacionários:

Os reacionários procuram sempre, a qualquer pretexto, dividir a esquerda. A luta que deve ser conduzida contra eles é, às vezes, por eles conduzida no seio da própria esquerda. Por isso, nós – festivos, sérios ou sisudos – devemos nos precaver. Nós que, em diferentes graus, desejamos modificações radicais na arte e na sociedade, devemos evitar que diferenças táticas de cada grupo artístico se transformam numa estratégia global suicida. O que os reacionários desejam é ver a esquerda transformada em saco de gatos; desejam que a esquerda se derrote a si mesma. Contra isso devemos todos reagir: temos o dever de impedi-lo. (BOAL, 1968)

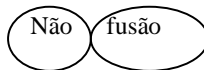
Ou seja, ser reacionário seria ter uma reação contra os avanços sociais e políticos alcançados até então que foram severamente atacados pela ditadura militar. No mesmo programa, Boal afirma que os reacionários simplificaram o seu jogo, pois eles haviam desmistificado toda a aparência de democracia, “Sabe-se agora como é fácil para os opressores viverem na legalidade, defenderem a legalidade, já que são eles próprios os fabricantes da legalidade.”, afirma Boal. Na mesma anotação, Hilda expõe seu desejo: “*O novo sistema* não é a defesa do egoísmo individualista. É apenas um trabalho feito por alguém que tem medo da vaidade dos homens e que pretende alertar o homem do nosso tempo de maneira talvez exacerbada”<sup>88</sup> (HH II.III. 5.00002). Assim, de

---

<sup>88</sup> Numa carta escrita em 22 de Janeiro de 1968, Marilda Pedroso fala de *O novo sistema* elogiando a preocupação de Hilda com o tempo presente: “Hildinha, mais uma peça em? Você é mesmo maravilhosa. Acho uma ideia muito boa essa dos meninos serem ensinados

maneira um tanto exacerbada, Hilda Hilst com sua peça avança também contra as ditaduras, contra os estigmas antiéticos daqueles que impõem verdades únicas à força. No entanto, o seu jogo é um tanto perigoso. Bobbio (1998, p. 1073) diz que “os impulsos reacionários têm origem, em primeiro lugar, na hostilidade daqueles componentes sociais que, pelo progresso, são prejudicados em seus privilégios. A sua oposição é normalmente exibida como defesa de um sistema de valores que a tendência à igualdade destruiria.” Obviamente, o reacionarismo está mais ligado a questões políticas e sociais, no entanto Hilda mexe num vespeiro ao questionar a noção irrestrita de progresso e a noção de que o conhecimento científico é completamente benéfico e só nos traz a verdade. O aparente reacionarismo de Hilda Hilst nessa peça pode ser visto também como uma jogada ousada que propõe não o retorno de um homem místico, embebido nas delícias e delírios do pensamento religioso, mas um homem racional que abraça espaço em si para a dimensão poética e religiosa da vida e do mundo. A utopia negativa de *O novo sistema* propõe um avanço e não um retrocesso como pode parecer aos mais incautos, ou como pode parecer àqueles que leram a peça no calor das lutas sociais e políticas, fortemente apoiados que estavam no materialismo histórico. Além das anotações específicas sobre *O novo sistema*, há nos arquivos de Hilda Hilst um esboço de uma possível carta para Anatol Rosenfeld, onde ela faz a pergunta: “e se fosse possível a sacralização do marxismo”. Hilda levanta questões que tocam justamente nesse jogo complexo entre cristianismo e marxismo, muito em voga nos anos de 1960. Entre as anotações do rascunho há uma que propõe uma fusão entre arte e ciência, conforme segue numa transcrição diplomática:

Arte – Intuição?  
Ciência – Lógica?




---

através de certos postulados da física contemporânea. É mesmo bastante cruel, mas nosso mundo exige isso, pelo menos por enquanto, quando ainda existem guerras como a do Vietnã, neo-nazismo, políticos como Lyndon Johnson, etc. “Nada no esquema metafísico de um ser é tão importante quanto o sentido do presente. A verdade encontra-se primeiro no Gestalt, não nas abstrações da lógica.” Isso diz o nosso amigo “Maillet”, sobre um ensaio que ele fez da beleza. Do sentido do belo. O belo atualmente deve ser apreendido justamente através do nosso sentido do presente, ou seja, do “nojento” do nosso presente.” (HH II.VII.1.00031)

dois modos de compreensão humanos

intuitivo

lógico

| união

(HH

II.III.5.1.00003)

Essas reflexões permeiam aquele que se constitui no mais importante diálogo de *O novo sistema*. Depois que o pai e a mãe são “retirados” de cena, o Menino fica sozinho; há uma conversa com um escudeiro que troca os corpos amarrados nos postes pelo corpo de um padre e de um bispo. O Escudeiro também retoma a história contada pela mãe no começo da peça, dessa vez de forma mais completa, contanto a história das últimas mulheres que fazem asas para o que é denominado “a procissão”, um espetáculo que é uma espécie de corredor da morte público que os condenados à morte pelo Novo Sistema têm que percorrer, todos vestidos com asas. O diálogo serve mais como preparação para o que virá a seguir, o encontro decisivo da peça: o Menino encontrará a Menina, e visões distintas, antagônicas, se debaterão até o final trágico. As rubricas introdutórias desse encontro são simples:

*O menino fica um instante sozinho apenas. Olha para os corpos amarrados no poste depois senta-se no banco. Entra a Menina. Lentamente. Olha para os corpos só com um movimento rápido de cabeça. Vê o menino. Aproxima-se. A menina veste blusa verde e saia branca. Um cinto preto de couro, boné igual ao do Menino com o emblema da nota mais alta de física. (...) Há uma análise mútua. Na Menina, nenhuma expressão de simpatia, apenas análise cautelosa. Depois, ela olha para a praça mas não para o poste. O menino senta-se novamente. Está muito angustiado.* (HILST, 2008, p. 341)

O diálogo se inicia com algo aparentemente banal, sobre a limpeza da praça e das pedras, a menina fala então da última poesia do Novo Sistema:

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*) (HILST,  
 2008, p. 342)

O Menino também não compreende mais essa analogia com as leis da física que estabelece que se a massa específica de um corpo for maior do que a água ele, por certo, afundará, sendo que o contrário também acontece. Trata-se de uma relação de densidade muito comum em física que foi apropriada pelo Novo Sistema para estabelecer uma analogia aos membros daquela sociedade: uma explicação do que devem ser e de como devem se portar, tendo inclusive que mudar a sua massa, mudar a sua essência, para que consigam afundar no mar do Novo Sistema. No entanto, estamos diante de um personagem de Hilda Hilst, um personagem de advertência, que apesar da fragilidade, da inocência, ou justamente por causa delas, não sucumbe facilmente, permanece boiando sobre as duras acepções da Menina, que explica o poema de forma ainda mais mecânica:

MENINA: (*diz mecanicamente, mas muito grave. Está repetindo um trecho de um grande físico*): “Se jogarmos uma pedra n’água ela afundará, se jogarmos uma cortiça ela mergulhará”. Estas duas afirmativas aplicam-se não somente a pedras e cortiças que foram vistas mergulhar e flutuar na água, mas sim a todas as pedras e cortiças... Se nos derem uma pedra que nunca foi lançada a água, nem por isso deixamos de crer que se a lançarmos ela afundará. Que justificativas temos para supor essa nova e não experimentada pedra mergulhará na água? Sabemos que milhões de pedras têm sido até hoje lançadas n’água e nem uma sequer deixou de mergulhar. (*faz um parêntese*) A não ser as que pareciam pedra e eram cortiça. (*continua no tom anterior*) Concluimos que a Natureza trata todas as pedras de igual maneira quando jogadas n’água (*levanta a voz*) e assim sentimo-nos confiantes de que as novas e não experimentadas pedras mergulharão sempre que lançadas n’água. (*tom muito grave*)

Isso quer dizer que todas as pedras mergulharão no mar do Novo Sistema. (*repete o poema com encantamento e seriedade*) (HILST, 2008, p. 343)

Eis a impossibilidade de se descumprir leis básicas da física clássica transposta para o mundo conturbado e impreciso da vida social. A advertência de Hilda passa por chamar a atenção para a contínua negação da intuição, da misticidade, a negação ou a transformação em futilidade, loucura, idiotia, qualquer pensamento que não se submeta aos princípios fixos dos fenômenos naturais. Toda pedra, mesmo aquela que nunca foi lançada na água, afundará, por certo, mas nem todo homem sucumbirá a um processo de manipulação, nem todo homem se curvará frente ao determinismo dos sistemas ditatoriais. Ou seja, a falsa simetria imposta pelo Novo Sistema dificilmente deixará de ser falsa. Sempre haverá, tanto na literatura quanto na dita vida real, aqueles que olham os homens amarrados no poste fixamente, aqueles que, por uma firmeza ética, insistem em ver, apontar, trazer à tona, o que não pode ser visto ou apontado. No mundo dramaturgico de Hilda Hilst seus personagens são pedras que não afundam. Há um empoderamento do humano, do indivíduo que não se submete à ordem, sobretudo àquela ordem forjada e estabelecida pela repressão como natural. A crítica que Hilda Hilst propõe com sua peça não é um levante contra a razão, mas contra a ideia de que a razão, assim como as leis da física, é infalível, é também uma severa crítica à ideia massificadora e redutora de coletividade. Ao dizer que está completamente só, o Menino ouve:

MENINA: Você pensa que está só porque agora você não pode mais falar de si mesmo. Você não compreende? Nesse 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)

Além das críticas ao predomínio do racionalismo, a peça expõe a opção de Hilda pelo individualismo, não por aquele liberalismo tacanho e pouco solidário que sustenta muito de nossa política contemporânea, mas um individualismo que possa reforçar exatamente aquilo que pluraliza cada indivíduo, as suas diferenças, a profunda subjetividade que cada um carrega, e que em sociedades massificadas, controladas, planificadas pelo abuso de poder, tende a ser limado, a desaparecer. A advertência de Hilda também se direciona às ideias totalitárias presentes tanto em sistemas fascistas quanto socialistas. A premissa é de que qualquer forma de governo que iguale o pensamento dos indivíduos ou que torne a vida acachapante deve ser combatida. Nesse sentido, a peça de Hilda se irmana a algumas ideias do individualismo clássico, que considera básicos certos direitos individuais e que qualquer instituição que promova o corte, a suspensão, a morte desses direitos, tem que ser combatida.

“Quando o indivíduo sente, a comunidade vacila”, diz um dos personagens de *Admirável Mundo Novo*, de Huxley (1966, p. 121). Esse sentir proibido e proibitivo é o que move o protagonista da peça hilstiana. A fala da Menina, totalmente absorvida pela ideia de coletividade, tenta mais uma vez trazer o Menino para a sua estranha realidade, para o mundo reto e planificado do Novo Sistema. A analogia criada demonstra a força derruidora que esse tipo de totalitarismo coletivo tem sobre a individualidade:

MENINA: Você vai compreender. Aliás, é um dos exemplos mais fáceis para se fazer a 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? (...) Quando é que vemos o arco-íris?

MENINO (*lentamente*): Quando olhamos em direção oposta à do sol e quando...

MENINA (*interrompendo*): Não, não continue. Está perfeito. É só essa primeira parte que interessa. Você sabe fazer disso uma analogia com o Novo Sistema?

MENINO: Não. Eu me confundo. Minha mãe tenta me ajudar...

MENINA (*interrompendo*): Olha, presta atenção. Então nós vemos o arco-íris quando olhamos em direção oposta à do sol, não é?

MENINO: Sim.

MENINA: ... e isso quer dizer na nossa analogia política que só podemos ver a verdade quando olharmos em direção oposta à do sol, isto é, quando olharmos para dentro de nós. (*curva-se*) E olhando para dentro de nós, nós vemos o quê?

MENINO (*grave*): Um arco-íris ensanguentado.

MENINA: Não! O ser da coletividade! O ser da coletividade! O arco-íris é um símbolo, você não entende? Na verdade, o arco-íris real que interessa é o ser da coletividade que está dentro de nós. (HILST, 2008, p. 348)

Olhar para dentro de si e encontrar um arco-íris ensanguentado ou apenas o ser cego da coletividade? Esse é o impasse proposto por Hilda Hilst, que obviamente nos propõe sempre o sangue, o desespero, o encantamento de olharmos para nós mesmos e vermos além dos limites estabelecidos pelo coletivo, pela massa, pelos sistemas totalitários que insistem em equalizar o indivíduo, não por uma questão de justiça ou de equilíbrio social, mas por uma questão de manutenção de poder de uma determinada casta. Aquelas mesmas castas atingidas pela severa crítica que Huxley faz quando fala da sua utopia negativa, que também leva o epíteto de “novo”:

Quanto maior é o talento de um homem, tanto mais poder possui para desencaminhar os outros. É melhor o sofrimento de um do que a corrupção de muitos. Encare o caso friamente, Sr. Foster, e verá que não há delito mais odioso do que a falta de ortodoxia no comportamento. O assassino mata só o indivíduo – e, afinal, o que é um indivíduo?” Com um gesto amplo indicou as fileiras de microscópios, os tubos de ensaio, as incubadeiras. “Podemos fazer outros com a maior facilidade – quantos quisermos. A falta de ortodoxia, porém, ameaça mais do que a vida de um simples indivíduo; atinge a própria sociedade”. (HUXLEY, 1966, p. 180)

A cena prossegue com o Menino tentando se encaixar, ou se encaixotar, dentro desse mundo que ele não compreende, dentro das simbologias e analogias que lhe são impossíveis de decifrar. A ortodoxia exigida não lhe acontece facilmente, tanto que, na sequência, ele pede para que a menina lhe açaite com um cinto, porque talvez assim ele

expulse de si a agonia, ou a convulsão de ser um perguntante. Como é comum no teatro hilstiano, a cena toca o patético, pois ao ser surrado como “um bicho que só entende essa dor” (HILST, 2008, p. 349) ouve-se novamente a voz do Escudeiro-Mor ensinando às crianças a ortodoxia do Novo Sistema. Dessa vez, a analogia é com a caixa-preta de um avião, um mecanismo constituído de várias partes, vários fios, que se ligam entre si: “levante a tampa de uma caixa e dentro você verá um labirinto de fios coloridos. Você não compreende a finalidade de cada fio, mas sabe usar perfeitamente bem a caixa-preta” (HILST, 2008, p. 351), assim a física seria esse grande empreendimento dos seres do Novo Sistema: não há conhecimento total dela, mas há curiosidade em abrir as caixas e com o uso, a experimentação, todo mistério será resolvido, toda caixa-preta será entendida na sua totalidade. Por fim, ainda fala o Escudeiro-Mor:

No cérebro humano, a área chamada córtex visual, que recebe sinais do olho, é maior que a de todos os outros sentidos juntos. O olho, seres do Novo Sistema, é uma caixa preta que usamos com audácia e precisão. Mas num quarto escuro, o olho se torna inútil. O olho depende de sinais luminosos. E o sinal luminoso, o grande sinal do nosso tempo, é o Novo Sistema. (HILST, 2008, p. 352)

Não por acaso, George Orwell inseriu em sua utopia negativa as teletelas, aparelhos que permitiam a vigilância ininterrupta, ou seja, o olhar vigiador, que jamais dorme, é uma das ferramentas dos sistemas totalitários. No caso da utopia negativa de Hilda, ele não é apenas o olhar que vigia, mas sim o olhar que também ilumina, o olhar que abre a caixa-preta retirando-lhe qualquer tipo de imponderável, de mistério, de heterodoxia. Hannah Arendt afirma que

Os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados. Distinguem-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual. Essa exigência é feita pelos líderes dos movimentos totalitários mesmo antes de tomarem o poder. (ARENDR, 1989, p. 373)



Além disso, os movimentos totalitários também partem da premissa de que logo toda a raça humana estará abarcada pela ideologia dominante. Para que esse plano de dominação aconteça é preciso ideologizar completamente as massas, deixando-as devidamente presas à ideia de naturalização daquele estado e, sobretudo, de que não há alternativa outra que possa ser melhor. Os sistemas totalitários pensados por Huxley e por Orwell partem desse princípio, não é diferente com *O novo sistema*, de Hilda Hilst. A aula do Escudeiro-Mor encerra com essa atomização e esse isolamento que Hannah Arendt vê nos indivíduos submetidos a sistemas totalitários:

VOZ DO ESCUDEIRO: A coletividade compreendeu?

VOZES DAS CRIANÇAS: Sim. He! Ha!

VOZ DO ESCUDEIRO-MOR: A coletividade está contente?

VOZES DAS CRIANÇAS: Sim. He! Ha! He! Ha! He! Ha!

VOZ MASCULINA: Não somos uma estrutura rígida. Antes um sistema atômico. (*duas vezes*)

VOZ DO ESCUDEIRO-MOR: Como o quê? Como o quê?

VOZES DAS CRIANÇAS: Como o núcleo atômico. (*três vezes*)

*Aos poucos as exclamações “He! Ha!” vão se distanciando.* (HILST, 2008, p. 353)

Depois de ser açoitado pela Menina, a discussão volta-se para a fragilidade dos pais, quase todos muito antigos, incapazes de assimilar perfeitamente as novas regras. A Menina revela que é filha do Escudeiro-Mor e que a mãe também era “frágil, desfibrada” e “teve o destino de todos os incompetentes e o seu corpo foi preparado para ficar exposto durante muitos dias, para que todos soubessem que o meu pai cumpre com rigor as leis do Novo Sistema” (HILST, 2008, p. 354). A Menina revela também que já sabia de toda a situação do Menino e que seus pais não irão mais voltar: “Uma das minhas tarefas é essa, não permitir que as crianças iguais a você perturbem o trajeto de seus pais anêmicos para a morte”. A denúncia de Hilda Hilst é clara: os sistemas totalitários, a ideia de uma coletividade impessoal e insensível, incapaz de afetos, deve ser exposta como algo cruel e que não pode ganhar corpo. Na sequência, a violência explode e o Menino mata Menina justamente porque se sentiu profundamente traído, profundamente

enganado perante a manipulação que essa representante do Novo Sistema é capaz de fazer. Antes de morrer, a Menina ainda fala da inevitabilidade de tudo:

*(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. Para. Não adianta... (HILST, 2008, p. 355)*

O palco se esvazia, os corpos do Pai e da Mãe são trazidos, os corpos que estavam nos postes são trocados enquanto os escudeiros conversam sobre o casal morto e sobre a situação atual em que vivem. Um deles pronuncia uma frase bastante reveladora das advertências de Hilda Hilst em sua peça: “É que o negócio agora é meio complicado. É preciso ter olho e tutano.” (HILST, 2008, p. 356), no que o outro responde: “é meio difícil ter olho e tutano”. Nessa fala de dois personagens coadjuvantes percebe-se o discurso engajado de Hilda Hilst e o quanto ela estava comprometida em falar da necessidade não apenas da luta pela democracia, mas da luta pela liberdade mais plena, uma luta que permitisse a cada indivíduo ter olho e tutano sem que isso fosse uma dificuldade, um crime, um aacheque ao sistema que imperava politicamente.

Na sequência, os escudeiros acham o corpo da Menina e, em seguida, o Menino. A cena toda muda, pois esse é novamente um momento em que essas duas visões antagônicas de mundo se enfrentarão:

*Luzes violentas. O menino está no centro do palco. Num plano muito alto, está o Escudeiro-Mor, e num plano mais baixo estão os dois físicos. O Escudeiro-Mor está sentado numa grande cadeira de linhas sóbrias, em cujo braço está uma caixa preta com a tampa levantada. (HILST, 2008, p. 358)*

O Menino está frente a frente com o Escudeiro-Mor que pergunta:

ESCUDEIRO-MOR *(para o Menino)*: Minha

filha disse que o amava?

MENINO: Não. Ela disse que não sabia o que era o amor.

ESCUDEIRO-MOR: Eis minha filha.

MENINO: ... Mas que sabia o que era repulsão e atração.

ESCUDEIRO-MOR: Eis minha filha.

MENINO: e que se sentia atraída por mim porque eu sou a nota mais alta de física do meu bloco. *(pausa)* Mas era amor.

ESCUDEIRO-MOR: O quê? Você está mentindo. Minha filha nunca poderia ter sentido amor.

MENINO: Era amor. (HILST, 2008, p. 358)

Se em *A empresa* o embate dicotômico se dava entre fé e razão, aqui a fé é substituída pelo amor. Segundo Einstein e Infeld (s/d, p. 56), “a força mais elementar que podemos conceder é a da atração a da repulsa”, ou seja, um dos pontos basilares das leis da física, no Novo Sistema, é transformado em sentimento, limitando a vastidão de sentires possíveis a dois sentimentos básicos: atração e repulsa. O Escudeiro-Mor nega a possibilidade de amor pois a filha tinha a mesma formação e matéria do Menino, portanto, seguindo uma máxima da física, “objetos de igual material que foram eletrizados pelo mesmo processo sempre se repelem” (HILST, 2008, p. 358). Assim, para que a sua advertência tenha eco, outra vez Hilda derrota seu personagem. A última fala do Menino é “era amor”. Depois ele silencia e a cena se desenrola com um debate entre o Escudeiro-Mor e dois físicos que não concordam com a transformação das leis da física em legislação ditatorial.

Com essa ideia de repulsa, na qual os humanos se repelem sexualmente e afetivamente, Hilda Hilst se aproxima mais uma vez de *Admirável mundo novo* no qual já não havia mais reprodução natural, e sim uma fabricação industrial de pessoas, já todas predestinadas a pertencerem às suas castas. Assim, se eliminariam os afetos genuínos, pois os sentimentos seriam estimulados artificialmente. Se em *Admirável mundo novo* toda a natureza foi substituída por processos artificiais para se alcançar a “estabilidade”, pois “não há civilização sem estabilidade social e não há estabilidade social sem estabilidade individual” (HUXLEY, 1966, p. 67), em *O novo sistema* a atração sexual também seria monitorada para que acontecesse apenas aos 20 anos, e entre as notas mais altas de física. Todos os outros não procriariam. Nesse sistema eugênico, a busca por uma pureza que atenta contra a verdade, tida pelo Escudeiro-Mor como uma “enorme

sonolência”. Para ele, “A única verdade é a verdade do Novo Sistema: uma imensa matriz racional. A física nos dará, em breve, um cérebro no qual toda a memória científica do mundo estará guardada” (HILST, 2008, p. 360). Segundo Hannah Arendt (1989, p. 519), um governo totalitário perfeito é aquele no qual todos os homens se convertem em apenas um Homem, é aquele em que toda ação aponta um aceleração da Natureza e da História e também “onde cada ato é a execução de uma sentença de morte que a Natureza ou a História já pronunciou, isto é, em condições nas quais se pode ter plena certeza de que o terror manterá o movimento em constante atividade”. Hilda revela na fala final do Conselheiro-Mor essa conversão e esse aceleração da natureza e da história. Ao ser questionado por um dos físicos por que é que nasceu na sua cabeça a prática do Novo Sistema, o Conselheiro diz:

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 umas poucas práticas, executadas de maneira muito convincente. (HILST, 2008, p. 361)

Após essa fala, a rubrica de Hilda aponta para a última cena com o menino:

*Cena imóvel. Blackout total sobre o Escudeiro-Mor e os físicos. Luz sobre o Menino, o poste e o triângulo. Blackout total sobre os postes que devem ser retirados. Luz cada vez mais intensa sobre o Menino e o obelisco e simultaneamente as exclamações “He! Ha!” começando discretamente e aumentando com a luz. Luz muito clara, exclamação fortíssima, terminando com um “Ha!” muito enérgico.*

*Durante as exclamações de “He! Ha!”, o Menino lentamente curva-se sobre si mesmo até ficar ajoelhado, curvado e imóvel. As exclamações “He! Ha!” terminam com um “Ha!” valente e em seguida todo o elenco, não mais como personagens mas como atores vai surgindo no palco. (HILST, 2008, p. 361)*

A derrota do questionante, daquele que insiste em ver a barbárie, daquele inadequado, incapaz de assimilar as analogias do Novo Sistema, é uma clara advertência ao perigo da totalitarização do mundo. O menino curva-se sobre si mesmo, não para se encontrar como ser da coletividade, mas sim como o arco-íris ensanguentado que se forma dentro daqueles que insistem em não pertencer, em não escolher o mal menor, mas sim manter a firmeza ética de olhar as injustiças do mundo e, sobretudo, a ausência de amor.

A peça ainda tem mais um momento. Num lance brechtiano, o elenco diz um poema dirigido ao público:

TODOS (*dirigindo-se ao público*)  
 Nós temos medo, sim. Nós temos muito medo.  
 Esse nosso tempo de feridas abertas  
 Este Velho Sistema em que vivemos  
 (*apontando para o público*)  
 Tu, esse homem  
 que deseja agora ser o centro de todo o universo,  
 (*apontando para o público*)  
 Tu, esse homem que usa de si mesmo  
 com infinita torpeza,  
 Tu, que estás aí, e que nos viste  
 Pensa: o que fizemos não foi advertência?  
 Nós temos medo sim.  
 Nós temos medo de que o Velho Sistema, este  
 em que vivemos,  
 pelas chagas abertas, pela treva  
 nos atire  
 para um novo sistema de igual vileza.  
 Ah! Nosso tempo de fúria!  
 Ah! Nosso tempo de treva!  
 (*abrindo os braços para o público*)  
 Dá-me a tua mão. Dá-me a tua mão.  
 (*o elenco de mãos dadas*)  
 Que os nossos homens se deem as mãos.  
 Que a poesia, a filosofia e a ciência  
 Através de uma lúcida alquimia  
 Nos preparem uma transmutação:  
 asa de amor  
 asa de esperança  
 asa de espanto (*pequena pausa*)  
 do conhecimento. (HILST, 2008, p. 362)

Esse canto final é uma quebra da quarta parede, uma entrada, por assim dizer, da voz de Hilda sobre o mundo fechado da peça, e denota mais uma vez a força engajada de Hilda Hilst, sobretudo na sua busca por uma fusão entre poesia, ciência e religião. Retomamos aqui o que Eric Fromm disse sobre por que os escritores do século XX criaram tantas utopias negativas: a tentativa de explicar o paradoxo histórico de estarmos num tempo tão tecnologicamente desenvolvido, mas ao mesmo tempo tão cheio de desesperança. “Ah! Nosso tempo de fúria. Ah! Nosso tempo de treva!”, dizem os atores sobre o palco, para logo em seguida pedirem que todos se deem as mãos, que a negatividade da utopia desapareça e ela se torne realmente uma utopia, um espaço em que o indivíduo possa olhar e sentir amplamente sem as amarras do totalitarismo. Essa “lúcida alquimia”, desejada pelas suas peças de advertência, que em Hilda não era apenas um chamar a atenção para o presente marcado por injustiças e desigualdades, mas também uma advertência para que a luta não abra espaço para um “Novo Sistema de igual vileza”. Assim, *O novo sistema*, em suas alegorias políticas e poéticas, em sua acidez contra os discursos do poder, em sua crítica contra a preservação dos mesmos esquemas de dominação, é uma peça que não lamenta apenas o fim do futuro do homem, mas esbraveja, grita, insiste na poetização do homem, mesmo que ele continue sendo o animal ignorante, massificado, vazio e surdo. Com *O novo sistema*, Hilda Hilst resiste à ideia de um homem convertido cada vez mais rápido em produto, mercadoria, coisa e desconectado dos mistérios da existência. Ela busca por uma humanidade que possa se transmutar em asas de amor, de esperança, de espanto e de conhecimento.

### 4.3 – Lirismo e escatologia em *Auto da barca de Camiri*

*Auto da barca de Camiri* nos revela um mundo caricato, cujos personagens são arquétipos que vêm depor suas muitas visões do Homem<sup>89</sup>, que aqui, pela referência do título, pode nos remeter a Che

---

<sup>89</sup> Estamos usando como base a edição da Editora Globo intitulada *Teatro Completo*. Nesta edição, o vocábulo “Homem” por diversas vezes está escrito nos diálogos em letra minúscula, em outras como maiúscula. Não percebemos nenhuma diferença no uso entre uma e outra, portanto nas citações que serão feitas manteremos a grafia de acordo com a edição, sem nos determos nos porquês de tal escolha. É provável que a edição esteja

Guevara, pois Camiri é a localidade boliviana de onde partiam as operações para a sua captura e onde ocorreu o famoso caso do julgamento de Régis Debray, intelectual francês envolvido na revolução proposta por Guevara, além disso, tratava-se do lugar no qual eram expostos os guerrilheiros mortos pelo exército boliviano<sup>90</sup>. No entanto, o famoso revolucionário pode pairar sobre a peça, mas ela vai além, pois traz novamente a questão do desamor, da violência e da injustiça como atrasos à sociedade. Já na primeira cena, enquanto os juízes ainda estão de ceroulas, demonstrando a sua condição falha, destituídos das pompas e circunstâncias de seu cargo, um trapezista, fazendo as vezes de narrador, inicia a peça dizendo:

TRAPEZISTA (*no trapézio*):

Senhores:

No nosso tempo de desamor e  
lamentoso

É raro se bom prelado  
Ser passarinho  
ou trapezista.

*Escurecimento. Ruído de metralhadoras. Silêncio.*

UMA VOZ: (*tom de comando, em tensão*)

No coração!

No coração!

*Logo em seguida, estampido de um tiro de revólver. Luz.* (HILST, 2008, p. 187)

A cena inicial já nos situa frente ao que virá. Estamos em tempos de violência, de metralhadoras, de tiros no coração. Estamos em tempos de lamento e desamor, tempos em que ter fé, ter cuidados com a natureza ou ser um artista não é fácil, novamente estamos sob os tempos escuros e ausentes de liberdade. Logo após essa introdução, inicia-se o diálogo entre o Juiz Velho e o Juiz Novo. Os dois reclamam por estarem ali, naquela situação, e por faltar outro juiz que deveria estar ali também. As metralhadoras continuam sendo ouvidas e, pela primeira vez, fala-se no homem. O Juiz Jovem pergunta ao Velho se ele tinha visto o homem com o maná nas mãos, o homem estava com pássaros e cães ao redor. O Juiz Velho não viu nada, o que causa incredulidade no Juiz Jovem; há

---

obedecendo aos originais. Esta peça tem apenas uma cópia datilografada nos arquivos de Hilda Hilst. Assim como *A empresa* é uma peça que demorou anos para estreiar e também não se encontram muitas anotações de Hilda a respeito.

<sup>90</sup> Conforme informações do periódico chileno *Punto Final – Documentos*. Suplemento a la edición n°38 de Punto Final – 2° quinzena de septiembre de 1967. Santiago – Chile.

uma discussão prévia sobre escatologia, tema caro a Hilda Hilst, que o abordará novamente em suas narrativas, e que nessa peça ganha ares de deboche, pois o Juiz Jovem se volta para a plateia, mais uma vez quebrando a quarta parede, e atira sobre o público suas ideias filosóficas:

JUIZ JOVEM: Tem razão, tem razão. Os homens são seres escatológicos. Esse tema é ótimo para discorrer. Veja. (*vira-se para a plateia*) Escatologia, certamente os senhores saberão o que é: nossas duas ou três ou mais porções matinais expelidas quase sempre naquilo que convencionalmente chamamos de bacia. Enfim, (*curva a mão em direção à boca e estende em direção ao traseiro*) esse entra e sai. Para vencer o ócio dos senhores que dia a dia é mais frequente, não bastará falar sobre o poder, a conduta social, a memória abissal, o renascer. É preciso agora um outro prato para o vosso paladar tão delicado (*vira-se para o velho*) E se pensássemos num tratado de escatologia comparada? Nada mais atual e mais premente.

*Eskhatos* e *Skatos*<sup>91</sup>: dois termos que trabalham essencialmente com o fim, mas um resulta nos restos, no nojo, e o outro se junta à esperança de um tempo novo. Assim, existe a escatologia que, sob o ponto de vista cristão, é a expectativa real da chegada do reino de Deus, o momento em que os anseios da alma humana serão apaziguados e que traz em si um elemento que é a esperança de uma vida sem contradições nem angústias; e aquela escatologia que remete ao escatol, composto cristalino que dá o cheiro desagradável às fezes, que é também o dejetivo, o decrépito, as feridas, as coceiras, os escarros, as excreções que o corpo humano produz. Ao ser informado dessas duas possibilidades, o Juiz Jovem festeja:

Mas está perfeito! Uma surpreendente analogia!  
No fim do mundo, sobre nossas cabeças uma nova esfera!  
A coproesfera! Sobre nossas cabeças enfim

---

<sup>91</sup> “Escatologia: do gr. *Eskhatos* = último, extremo + *logos* = discurso, tratado. Parte da teologia que trata das últimas coisas. (morte temporal, ressurreição, juízo, céu, inferno, etc). Do gr. *Skor, skatos*, excremento, temos a mesma forma em port. (escatologia) no sentido de tratado sobre excrementos e no de coprologia (literatura imunda, obscena).” SHÜLLER, A. *Dicionário enciclopédico de teologia*. Canoas: ULBRA, 2002, p. 182.



o que os homens tanto desejam: a matéria! Você não se entusiasmaria? Sobre nossas cabeças como um novo céu, a merda! Escatologia pura. (HILST, 2008, p. 192)

Essa fala do Juiz, antes que as testemunhas cheguem, já revela o que carregará a barca de Camiri, que tipo de pensamentos terão os juízes, esses senhores que chegam de fora, que reclamam das condições, que se estabelecem ridiculamente poderosos e preconceituosos frente ao que vão julgar. Esses juízes escatológicos, não tanto dentro do sentido cristão, mas naquele sentido físico, aproximativo do nojo, do nojo de ter contato com a plebe, com os rudimentares arquétipos que virão atestar a existência do Homem, esse que não aparece em cena, mas permeia tudo, feito um fantasma, ou melhor, uma ideia, um desejo de mudança, um sopro dentro dos que estão sendo injustiçados, e que logo tomará proporções maiores do que pode aguentar a ironia escatológica dos juízes.

O primeiro depoimento vem do Trapezista, que entra em cena com os juízes ainda em ceroulas. O Trapezista assegura o caráter místico e misterioso do homem:

TRAPEZISTA: Se me permitirem, Excelências!  
 Que Maravilha!  
 O homem ficou suspenso!  
 Nada nas mãos que o prendesse  
 Ao chão! Assim no ar!  
 Como libélula!  
 Mas sem o estremecer daquela!  
 Tranquilo como em repouso!  
 Sem esforço!  
 E que luz abundante sobre a

roupa!

*(luz violenta sobre o trapézio)*

Excelências

O homem ficou suspenso

No ar! No Ar

Que vidências! (HILST, 2008, p.

192)

Com o ímpeto próprio dos artistas populares<sup>92</sup>, o trapezista apresenta o homem, não apenas aos juízes, mas a todo o público, que percebe estar num lugar em que as narrativas virão todas na tentativa de desenhar este homem. Antes de iniciar o processo de investigação, propriamente dito, Hilda insere três canções que deverão ser cantadas pelo povo que invade a cena. Essa tentativa de criar na peça um espaço para o canto popular pode ser vista como uma aproximação àquele modelo muito comum de espetáculo feito pelo Grupo Opinião<sup>93</sup>, que se aproximava da música e de artistas populares para fazer seu espetáculo engajado. Do espetáculo Opinião vinha a voz de Zé Kéti:

Podem me prender / Podem me bater / Podem até  
deixar-me sem comer / Que eu não mudo de  
opinião / Daqui do morro / Eu não saio, não / Se  
não tem água / Eu furo um poço / Se não tem  
carne / Eu compro um osso / E ponho na sopa / E  
deixa andar / Fale de mim quem quiser falar / Aqui  
eu não pago aluguel / Se eu morrer amanhã, seu

---

<sup>92</sup> Numa anotação na cópia datilografada da peça que está em seus arquivos na Unicamp, Hilda faz algumas solicitações a respeito do aspecto circense da peça: “Nesta pequena peça, devem ser escolhidos atores que tenham possibilidade de boa mímica. A música, a dança, devem ser enfatizadas. O texto deve ser dito entranhado de gestos”. Um ponto interessante nesta anotação é que Hilda, antes de escrever a palavra texto, escreveu a palavra “poema”, que aparece riscada. (HH.II.III.4.00001B)

<sup>93</sup> O Grupo Opinião surgiu em dezembro de 1964, no Rio de Janeiro. Com um formato de show, o espetáculo com o mesmo nome, era um musical roteirizado por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, tinha direção cênica de Augusto Boal e direção musical de Dori Caymmi. Alguns dos responsáveis pelo espetáculo vinham da atuação direta no CPC, além disso, tratava-se de uma coprodução com o Teatro de Arena. A ideia do show era intercalar vários gêneros musicais brasileiros com o relato pessoal dos três cantores provenientes de classes e lugares diferentes do Brasil. Dividiam o palco o sambista carioca Zé Kéti, o compositor maranhense João do Vale e a jovem cantora, ligada à Bossa Nova, Nara Leão. Segundo Maria Silvia Betti (2013, p. 195), o show alternava “depoimentos e canções e enunciava, por meio de alusões de estratégico duplo sentido, a convicção, compartilhada pelo público que a ele afluíu de inequívoco repúdio ao quadro político instaurado com a tomada do poder pelos militares”.

doutor / Estou pertinho do céu”. (KÉTI, 1964)

A letra *Opinião*, de Zé Kéti, era um hino cheio de atitude que, à primeira vista, parecia ser mais a voz de alguém defendendo seu espaço no morro, seu lugar de nascimento e morada, mas era também um grito de protesto contra a ditadura instaurada. Era, nesse começo da nova luta, um grito de esperança, de incentivo e de determinação para que não se desistisse frente ao cenário político inglório que se apresentava. Por outro lado, as três letras que Hilda insere na peça também revelam partes da luta e da visão que o povo tem dos poderosos. Na primeira delas, já ocorre a denúncia de que o que as pessoas veem naquele lugar afastado deve passar pela aprovação, pelo crivo do urbano, dos homens detentores da Lei e da Sabedoria:

#### LETRA DA PRIMEIRA MÚSICA

Ai, coisa complicada  
São os da cidade  
Os que vêm dizer  
Se o homem que a gente vê  
É de verdade ou não  
É de verdade ou não  
Se o homem que a gente diz que se movediço  
Ai, que se move ou não  
Ai, que se move ou não  
Se tudo é, ou se tudo é ilusão  
Se tudo é, ou se tudo é ilusão  
São os da cidade  
Os de compreensão  
Os que vêm dizer  
Se o que a gente vê  
É sabedoria  
Ou a danação  
Se o que a gente vê  
É coisa brilhosa  
Ou é escuridão (HILST, 2008, p. 194)

Retomamos aqui a discussão levantada no capítulo anterior sobre a questão do teatro e da política no teatro. A “síndrome de Che”, a que se referia Augusto Boal, talvez não esteja tão impregnada nessa peça de Hilda, até porque ela se afasta do ideário nacional-popular que movia o Grupo Opinião, por exemplo, para adentrar em outras esferas de discussão. Se no Opinião a voz firme vinha do próprio artista popular, que cantava seu lugar e a firmeza de sua opinião, aqui, neste auto da

barca, a voz popular também está imbuída de outra constatação, a de que eles só serão livres, ou detentores de conhecimento e de saberes, se forem avalizados pelos da cidade, que plenos da racionalidade, das verdades científicas, negam um conhecer primitivo, ou melhor, são eles que estabelecem o valor estético e ético daquilo que se dá nas lonjuras, nos interiores. Estamos em Camiri, esse epicentro de um acontecimento histórico, que foi a morte de Che Guevara, mas que também é uma distância, um mistério, um lugar envolto na ausência de clareza, pelo menos é assim que Hilda Hilst constrói a sua Camiri, constrói a sua barca-investigação para que os Juízes possam decidir a existência ou não do Homem, ou se o Homem é coisa brilhosa ou é escuridão. Mais uma vez estamos diante de uma dicotomia, ou dos dois lados da mesma moeda, do mesmo objeto que pode ser escuridão e brilho, dependendo de onde se olha, dependendo do quanto se jogam sombras ou luzes sobre ele.

Na segunda letra, o toque escatológico e irônico de Hilda que retira a constatação séria da primeira canção para dar voz a um sarcasmo, a uma corporalidade erótica que traz o tema da peça para junto do riso mais frouxo e cortante das comédias populares:

#### LETRA DA SEGUNDA MÚSICA

Homem que a gente vê

Mas que ninguém quer

que se veja

Ai, chupa o meu mindinho

e assim tu me distrai

e eu não vejo nada

além do meu mundinho. (HILST, 2008, p. 194)

Nessa pequena canção podemos observar que a voz da plebe também sabe ironizar e se auto ironizar, pois não ver “nada além do meu mundinho” é uma forma de esconder-se, fugir, esquecer que se faz necessária a visão para além dos limites escatológicos do corpo. O discurso hilstiano vai estabelecendo essa voz popular em sua peça, abrindo espaço para que chegue ao público a canção pública, exaltada da massa que invade o espaço reservado aos poderosos, são vozes que permeiam a luta, a esperança de dias melhores. Hilda não se atrela ao popular vigente e nem pensa esse momento de cantar do povo como pensavam os seus pares do Opinião e do Arena. Coerente com a sua ideia de um teatro engajado poeticamente, que propõe uma revolução

mais de ordem espiritual do que social, propriamente dita, Hilda traz à cena mais um petardo lírico que encerra a participação popular nesse quadro:

LETRA DA TERCEIRA MÚSICA (*para ser cantada de início pelo Trapezista e em seguida pelo povo*)

Um arco-íris pro homem lá no alto

Arco irisado feito um pedaço

do meu corpo alado.

Sobe no meu dorso

E vê se faz esforço

Pra chegar ao alto.

Ai, eu quero subir

e abrir minha asa

e te dar meu canto

que não é cantado

com palavras.

É um canto de dentro

que o que tem de alegria

não tem de lamento (HILST, 2008, p.195)

Novamente, em cena, a ideia de que é preciso resgatar e redimensionar a força lírica, poética, do homem. Trata-se de um canto que vai além das palavras, o canto mais dentro, mais profundo e que é trazido à tona justamente pela força da alegria, a força das asas libertadoras da união. Um canto que tentará abarcar não somente os juízes seguidores da Lei, esses visitantes que decidem o que existe ou não existe, quanto aqueles que, do outro lado, estão fazendo uma revolução, pois todas as cenas de *Auto da barca de Camiri* são cercadas por uma guerra. Ouve-se, o tempo todo, rajadas de metralhadora. Há um conflito acontecendo lá fora e aqui, nesse mundo onírico e fechado da peça, outros conflitos acontecerão. É deste contraste que é feito o *Auto* de Hilda, ou seja, o corpo alado da poesia que esse saber antigo do povo quer dar aos detentores do poder terá que enfrentar, justamente, essa força que já não está interessada no que os personagens viram ou deixaram de ver, sobretudo porque esses personagens, que vêm trazer seu testemunho, trazem um olhar que vai além da Lei. Trazem o olhar de um homem que procurou e propôs mudanças muito mais difíceis porque acentuadas pela poesia, pela espiritualização do homem feito tão inumano pelo tempo das grandes tecnologias e das grandes barbáries.

Na sequência, conforme apontamos no capítulo sobre o uso do

poético, Hilda lança mão, mais uma vez, desse instrumento, dessa vez colocando o foco narrativo sobre os juízes, que intercalam a sua fala, indo além do diálogo, chegando a fazer uma declamação de um poema, conjecturando sobre a existência ou não do homem visto pelos populares.

*Os juízes com suas respectivas togas mudam inteiramente o tom das falas. Formalísimos.*

JUIZ VELHO: Excelência. (*senta-se na cadeira*)

JUIZ JOVEM: Excelência (*senta-se na cadeira. Pausa*)

*Examinam papéis muito volumosos*

JUIZ VELHO: Pedem-nos o impossível

Saber de um homem  
Que bem poucos veem.

JUIZ JOVEM: Tão poucos o sabem

Que é o mesmo  
Que falar do invisível.

JUIZ VELHO: O que se vê já é tanto

E tão difícil.  
Se olhardes no mais fundo  
Um rosto se acrescenta.  
Mas se o olhardes muito  
Talvez desapareça.

JUIZ JOVEM: E apareça um outro rosto

Até então submerso  
Esquecido  
E quase sempre adverso  
Ao próprio dono.

JUIZ VELHO: Ou cúmplice inconfesso.

JUIZ JOVEM: Então é melhor julgarmos  
o que nos parece mais realidade  
não é?

JUIZ VELHO: Se é um ingênuo na aparências

mas construído em vileza  
Não nos engana...  
Contexto de aspereza!

JUIZ JOVEM: Ou às avessas?

É vil de parecença  
Mas de peito inocente?  
Por dentro uma criança

Que até com as palavras  
Se ressentente? (HILST, 2008, p. 197)

As conjecturas dos doutos da Lei seguem até que chegam ao ponto que Hilda já havia discutido na *A empresa* e em *O novo sistema*: a crença no imponderável. Ao ser questionado pelo Juiz Jovem se, quando criança, não seria o milagre a sua verdade, o Juiz Velho responde:

Não disse assim.  
Disse que ficava  
à espera do milagre.  
Mas o milagre pra mim  
era crescer em razão  
e em ciência. (HILST, 2008, p. 199)

De novo o embate que norteará mais essa peça: a razão, exigente que é de explicações científicas e tidas como verdadeiras, contra a voz poética, aqui travestida de popular, supersticiosa, inventiva, aumentativa dos imponderáveis e impossíveis. Na sequência da peça, virão as testemunhas falarem da existência do homem. A primeira delas é o Passarinheiro. O tom hipócrita da Lei é denunciado por Hilda na seguinte rubrica: “*A cada testemunha que entra, com exceção do Agente, os juízes dão demonstração de desagrado em relação ao cheiro. Talvez possam usar grandes lenços de renda.*” (HILST, 2008, p. 200). Os Juízes são os controladores da farsa jugamental que eles mesmos criaram. Se a farsa é “concebida como aquilo que apimenta e completa o alimento cultural e sério da alta literatura” (PAVIS, 2011, p. 164), pois ela é excluída do bom gosto, não se reduz nunca à ordem, aos padrões exigidos da sociedade e muito menos às regras da tragédia ou da comédia, aqui, nesse auto, a farsa é usada por Hilda Hilst para denunciar a hipocrisia renitente dos homens vindos de fora, daqueles que se arvoram no direito de julgar, não um crime, mas uma existência ou inexistência.

O Passarinheiro relata a sua visão do Homem e faz mais aproximações com a ideia de que esse personagem estranho, ausente, assemelha-se a Jesus Cristo. No relato, a história de que o homem ressuscitou um pássaro.

Então morreu.  
Pranteei de tal jeito  
Que se eu não me soubesse

Tão leal  
 Diria que passei  
 Todo amor que tinha  
 Para o pobre animal.  
 Mas aí vi o homem.  
 Excelência!  
 Foi como se a Divina Providência  
 De mim se apiedasse. Pedi:  
 Homem que não sei de onde vem,  
 Sossegai-me  
 E transformai o pássaro  
 No que era: Garganta de Luar  
 Peito de primavera.  
 O Homem abriu as mãos.  
 E nesse instante  
 Dessa tarde de águas  
 Fez-se o sol... tênue  
 A princípio  
 Mas o bastante  
 Para aclarar-me o rosto.  
 Excelência!  
 O sopro desse Homem  
 No pequenino corpo!  
 E um sol tão absurdo  
 Tão crescente  
 Nesta tarde de águas!  
 E súbito o que vejo?  
 Um esticar de asas!  
 Um espreguiçar-se de pássaro!  
 Como se voltasse de um sono  
 Simplesmente!  
 E que canto! Um canto  
 Sobre o ombro do Homem...  
 Um canto de alegria...  
 Comprido! E depois mais um  
 Mais dois... (HILST, 2008, p. 205-206)

Roger Caillois (s/d, p. 63) diz que o mito corresponde a um ato, enquanto Ernst Cassirer (*apud* ABBAGNANO, 1999, p. 674) dizia que o substrato do mito não é o pensamento, mas sim o sentimento; não se trata, por certo, de algo desprovido completamente de razão ou de senso, porém sua coerência é muito mais sentimental do que racional. Assim, o mito mesmo não sendo verificável, demonstrável, não se submete ao



conhecimento racional, não é secundário, mas uma forma de pensamento e de sentimento autônoma, que se diferencia do plano do intelecto para dotar-se de outras dignidades. O relato do Passarinheiro demonstra isso ao trazer para a cena a sua imagem do que seria esse homem e, sobretudo, porque em seguida ele se contradiz, afirmando que não viu o homem, mas apenas a sua obra:

PASSARINHEIRO: O Homem? Eu não vi.  
 Com aquela alegria  
 Dele me esqueci.  
 Veio gente, tanta gente!  
 Cheguei a dizer que o  
 Homem  
 Era Deus. Então alguém me  
 disse:  
 Nós queremos milagres  
 eficazes  
 E não Deus?  
 JUIZ JOVEM: Mas o Homem sumiu?  
 JUIZ VELHO: O Homem é o que importa  
 PASSARINHEIRO: Mas não é o suficiente  
 Dizer-vos que o Homem  
 Ressuscitou um pássaro?  
 Coisa que nunca se viu?  
 Se o pássaro ressuscitou  
 é porque o Homem existe.  
 Não é suficiente,  
 Excelência  
 o meu relato  
 para provar essa existência?  
 (HILST, 2008, p. 206-207)

Não são suficientes o relato e o sentimento do Passarinheiro para que se ateste a existência desse homem, afinal antes ele havia dito que tinha visto, para depois afirmar que só havia visto a consequência do ato do homem, o pássaro vivo novamente. Hilda, outra vez, coloca a razão na boca da vilania enquanto os olhares assombrados, inquietos, que acreditam para além das provas, sofrem as consequências de sentirem mais do que pensarem, de tratarem o mito como um ato acontecido que não precisa ser questionado, pois ele ainda apresenta suas provas no dia a dia. Tanto que o depoimento do Passarinheiro é interrompido pelo Agente, que se apresenta como agente funerário, porém, segundo a rubrica de Hilda, “*está vestido como um militar*.”

*Farda negra. Botas altas*”. O Agente interrompe a cena aos gritos dizendo que o Passarinheiro mente, pois a se considerar a ressurreição de pássaros e de homens ele perde o seu trabalho. Então, ele adentra a cena ameaçando os Juízes:

Se acreditardes no homem  
 Na sua tola existência  
 Tenho uma ordem, Excelência:  
 Que uma ordem, Excelência:  
 Que uma nova lei se faça:  
 É preciso declarar  
 Que os pássaros ressuscitados  
 Tem a mesma consistência  
 Dos mortos e enterrados. (HILST, 2008, p. 208)

Como era de se esperar, os Juízes simpatizam com o Agente, não acham que ele cheira mal como os outros. O Passarinheiro se contrapõe e é agredido pelo Agente, sobretudo porque propõe justamente o contrário: que os ressuscitados tenham a consistência dos vivos, pois se o que morreu parece estar vivo, age como um vivo, então é vivo. Trata-se de mais uma severa crítica que Hilda faz ao utilitarismo exacerbado dos detentores do meio de produção e daqueles que manipulam o poder. O Agente é um personagem agressor, destituído de qualquer bondade, pois impositor de suas vontades comerciais acima do bem-estar da comunidade. Aqui entram os primados da ética que, para Aranguren (1996, p. 19), é algo pessoal: “es *cada* hombre quien, desde dentro de la situación en que, en cada momento de su vida, se encuentre, ha de proyectar y decidir lo que va a hacer.” E a pessoalidade ética dessas testemunhas é o que interessa a Hilda Hilst nessa peça, porque é através de seus depoimentos que surgem as ideias de engajamento poético e a necessidade de propor uma reflexão ainda maior sobre os abusos do poder, os desmandos do sistema judiciário, que insensível às experiências pessoais, prende-se apenas à frieza da lei.

O próximo a depor é o Trapezista que também traz uma informação que para ele soava como cheia de vaidade e por isso hesitou em repetir: “o homem falou: eu sou irmão d'Aquele”. Os Juízes encastelados em seu racionalismo não captam quem seria Aquele:

JUIZ JOVEM: D'Aquele... de quem seria? (*pausa*)  
 JUIZ VELHO: De quem?  
 TRAPEZISTA: Do Cristo! E de quem mais, e de quem mais?  
 JUIZ VELHO: Do Cristo?!

Aquele... Aquele...  
 Aquele pode ser três:  
 Buda, Lênin, Hermes Trimegisto.  
 JUIZ JOVEM: Ulisses! Orfeu. (*pausa*) (HILST,  
 2008, p. 211)

Os Juízes ironizam a fé do Trapezista, ao colocar no mesmo patamar um título dado àquele que consegue atingir o grau máximo da filosofia budista, um revolucionário socialista que se tornou ditador, um deus egípcio e um semideus grego, além de um dos personagens literários mais clássicos de todos os tempos. Ou seja, na salada racionalista dos Juízes, todos podem ser Aquele, e com isso Hilda demonstra como agem os poderosos frente aos relatos de quem se diferencia, de quem acredita nessa imagem de um Homem capaz de provocar ressuscitamentos, e, com isso, ultrapassar as barreiras entre vida e morte, sobretudo, as barreiras do conhecimento legal e científico que move os Juízes. Toda a descrição do Trapezista se dá no paradoxo, naquele tipo de relato que afronta a verossimilhança e arranca somente incompreensão. Se nas peças anteriores os protagonistas afrontavam o poder instituído com a fé ou com a crença em algo que vai além da Lei estabelecida, aqui os relatos vão desmontando todas as tentativas de encaixar a existência desse homem, pois ele é muito mais uma força, uma aura percorrendo as palavras dessas testemunhas, do que necessariamente um homem físico, de carne e osso. O Trapezista também não economiza nos predicados: o Homem é belo, tem bons dentes, é singelo no vestir-se, pouco fala, tem gestos lentos e:

O olhar... é de quem sabe.  
 De quem viu muita coisa.  
 É claro e sombrio a um só tempo.  
 Como quem viu o sol muito de perto  
 e cegou por dentro.  
 (...)  
 Move-se com tanta liberdade  
 Com andar elástico, espaçado  
 Como um cavalo de Salto!  
 Mas se o procurardes  
 Não está onde deveria.  
 Pela direção do passo  
 Estaria em frente.  
 E de repente volteia  
 Como um compasso. (*pausa*)

(...)

É leve... É pesado

É flor e cajado. (HILST, 2008, p. 212-216)

A próxima testemunha é o Prelado. Pressupõe-se que ele viria com algum discurso de autoridade, no entanto, mantém o mesmo tom do Passarinheiro e do Trapezista: desafia os Juízes com um relato imagético e mítico do Homem:

Sim! Sim!

Vi-o lutando com uma sombra.

Era ágil e esquivo a todo golpe.

(...)

Mas era tão visível

Que a sombra o atacava!

Curvava-se, levantava-se

Com destreza

O gesto era dúplice

Pra lá, pra cá

E em tudo se mostrava tão forte

E tudo acontecia tão depressa

Como se tivesse dois braços

Unidos por uma corda espessa

E ao mesmo tempo

Dois braços tão divididos

Tão separados

Sem possível união

Assim... assim...

Achei! Como os olhos de um camaleão. (HILST, 2008, p. 217)

Roger Caillois (s/d, p.132) também diz que “existe no homem toda uma zona de sombra que estende o seu império noturno à maior parte das reações da sua afetividade assim como as diligências da sua imaginação, e com a qual o seu ser não pode deixar de contar de se debater”. Essa zona de sombra foi um dos temas diletos de Hilda Hilst, principalmente na prosa, na qual seus personagens se debatiam assiduamente. No teatro hilstiano, a zona de sombra é um pouco mais heroica, pois as lutas não são tanto com as dúvidas e incertezas que habitam cada personagem, mas com a desgraça de estar numa sociedade incapaz de permitir e respeitar a diferença. Na cena proposta por Hilda, não apenas o Homem visto é um camaleão, mas a própria narrativa das testemunhas também camaleona-se para dar conta do mistério, para

reduzir aquilo que viram, ou acreditam ter visto, em palavras capazes de serem compreendidas pelos senhores da lei. O Prelado pensa a sombra como o demônio, aquele que tentou Jesus três vezes com os sabores e prazeres da terra. Por outro lado, o Juiz Velho acredita que tal luta pode ter se dado com “a sombra do Divino”, pois “luta-se com a vida, com a morte, com o destino, e por que não com Deus?” (HILST, 2008, p. 218). São conjecturas, são desvios irônicos que Hilda faz na fala dos Juízes para atrasar um pouco mais o objetivo pelo qual eles estão ali: decretar a existência ou a inexistência do Homem. O tema do amor volta, dessa vez, aproximando-se do princípio cristão do venda tudo e “depois me siga”, proposto por Jesus a um jovem rico (Mt. 19: 21). O Prelado também atribui ao homem alguns predicados paradoxais como “denso” e “diáfano”, levando ainda mais a cena toda para o lado do absurdo, ou, como diria Alva Martínez Teixeira (2010, p. 114), fazendo a “demonstração última do nonsense kafkiano de uma vida e de uma sociedade comandadas até as últimas consequências pelo utilitarismo”. A violência não é apenas a dos Juízes, mas também aquela que está acontecendo ao redor desse espaço em que os personagens estão inseridos. Eventualmente, se ouvem metralhadoras, algo que vai ficando cada vez mais contundente e próximo.

O Juiz Velho diz: “a lei”, então “*ouve-se nova rajada vigorosa de metralhadoras. O Trapezista sai correndo da sala e o Prelado ajoelha-se e reza. Um tiro seco*” (HILST, 2008, p. 222). O Trapezista retorna dizendo que o homem está morto:

TRAPEZISTA (*em emoção*):

Morto. Mas não enterrado.

Crivaram-no de balas

Mas agora tem o rosto

À semelhança d'Aquele

Que dissemos. (HILST, 2008, p.

222)

Pela primeira vez, Hilda faz uma aproximação explícita entre o Homem, esse personagem cuja existência tem que ser provada, com Che Guevara. Em 1967, Guevara foi cercado e assassinado na Bolívia, foram feitas diversas fotografias do corpo morto do revolucionário, que estava magro, maltrapilho e barbado. Não demorou muito para que logo o associassem às diversas imagens de Jesus morto. Reginaldo Ustariz Arze, médico e jornalista boliviano, acompanhou esse momento e relata

em uma entrevista:

O Che com os olhos abertos era um rosto lindo, como os artistas nos mostram Jesus, com os olhos abertos, brilhantes, tranquilos, serenos, fez com que, desde o primeiro momento, ele fosse comparado com Jesus Cristo, talvez não só por este fato, mas também porque o povo de Vallegrande pôde compreender que morreu por uma causa justa, como morreu Jesus. Vou contar esta história: uma senhora, na manhã de terça-feira, quando foi permitido a todo o povo de Vallegrande se despedir de Che, vinha gritando e gesticulando “Onde está esse tal Che, aquele que matou os nossos soldadinhos?”. Na medida em que ia avançando, sua voz se fazia mais mansa, trêmula e começou a tartamudear: “ooonnddeee esstaaa esse taaall... Óóhh Meu Deus ele parece Jesus Cristo”, e persignou-se. (ARZE, 2007)

Hilda joga sobre a cena esse clima de cristandade que se apossou das imagens de Ernesto Guevara morto. Na sequência, ela faz uma aproximação com os famosos cristos pintados por Ticiano Vecellio, um dos principais pintores do Renascimento, considerado um poeta da luz e da cor, pintou o rosto e o corpo de cristo inúmeras vezes, dando-lhe uma profunda dramaticidade. Foi justamente essa poesia de cor e de luz que Hilda usou para fazer sua analogia com as fotografias do cadáver de Che Guevara:

TRAPEZISTA: Pelo meu Deus!

Não é o mesmo rosto? (*slides do rosto de um dos cristos de Ticiano*)

Vêde! Não é o mesmo corpo?

Não é o mesmo corpo?

*Slides com corpo de Cristo morto. Uma das posições parecida com a descida da cruz de Ticiano. Slides da descida da cruz. Rápidos, simultaneamente.* (HILST, 2008, p. 223)

É sabido que os camponeses bolivianos não encamparam a revolução proposta por Guevara e por seus companheiros na medida em que eles desejavam. O próprio Régis Debray, alguns anos depois da morte de Guevara, o descreve de forma quase mítica, lançando-o num

plano em que, apesar da humanidade, da doença, da fragilidade do corpo, fazia de Guevara um homem “que presentia su muerte y aceptaba su destino” e “que conocia los puntos flacos de las cosas y los analizaba. Pero en el intelectual la analisis tiende a producir desaliento o duda. El tenia en cambio la capacidad de caminar observando al mismo tiempo su sombra.” (DEBRAY, 1971, p. 8). Ora, o Homem, personagem de Hilda Hilst, havia lutado com a sua sombra, conforme o relato do Prelado, e também criou em torno de si uma ideia de intocável, de difícil acesso, como alguém que além de pressentir a morte também sabe a força transformadora de seu canto. O Homem, sendo tanto Cristo ou Guevara, era ainda um Poeta, como testemunha o Trapezista:

TRAPEZISTA: Mas dizem que o homem  
Chegou a isso por imposições!  
Que quem o viu falar  
Jamais o entendia.  
Que aqueles para quem  
Ele vivia  
Tinham rostos de pedra.  
Olhavam-no com espanto!

*Slides do Cristo sendo flagelado, entre as gentes, diante de Pilatos.*

JUIZ JOVEM: Pelos milagres que fazia?

TRAPEZISTA: Não! Pelo seu próprio canto!

JUIZ VELHO: Ele cantava?

TRAPEZISTA: Não como entendeis o canto. (*Os juízes entreolham-se sem entender*)

O canto era de dentro!  
Imenso, tão largo  
Que seria necessário muito tempo  
Para que os ouvidos entendessem!  
Muito espaço  
Para que o coração de todos  
Se alargasse.  
(...)  
O canto só se ouviria  
Se o coração de todos  
Com ele cantasse. (HILST, 2008, p.

224)

Eis as utopias, as vontades de mudança, as necessidades de alteração da ordem vigente, Guevara, Cristo, a aproximação do cristianismo com o socialismo. Eis o que Paulo de Tarso afirma em um livro presente na biblioteca de Hilda e que foi bastante sublinhado por ela: “a revolução social de inspiração cristã, conduzida com autenticidade e realismo, passa a ser a única maneira válida de aplicar o

cristianismo social em toda a sua plenitude, na luta de libertar o homem do jugo de outros homens” (TARSO, 1963, p. 118). Não por acaso, nas peças analisadas até agora, há essa miscelânea de cristandade, revolução, fé e justiça, que também permeará as demais peças. O engajamento nesta peça pode ser antevisto na defesa que *Auto da barca...* faz da destruição do mundo vigente para a instauração de um mundo potencialmente mais justo, mais igualitário, mais livre e também nessa defesa do canto que “era de dentro”. O fato é que no século XX, o século das guerras, a ideia de inimigo sempre foi, segundo Badiou (2007, p. 77), mais que um adversário, puro e simples, “uma espécie de abjeção neutra, um plasma, em hipótese alguma um pensamento.” E é justamente sob esse prisma que o poder instituído, tanto dos Juízes quanto dos assassinos do Homem, trabalha nessa peça. Os Juízes insistem na ideia de que a boa nova anunciada por esse Homem é uma abjeção, não é um pensamento carregado de verdade. Um dos Juízes sustenta racionalmente essa inexistência:

JUIZ VELHO: Estou muito cansado.  
 Dizer que esse homem existe  
 É o mesmo que afirmar  
 Que não estamos aqui  
 Sentados. Que nunca estivemos.  
 (...)  
 Pode-se tocá-lo? Não.  
 (...)  
 Em nós tudo é exato!  
 Assim como a Pátria  
 Deseja para seus filhos  
 Equidade... a lei. (HILST, 2008, p. 220-221)

Assim, na Camiri que Hilda Hilst inventou, os Juízes, em nome da decência, insistem em sentenciar a proibição de qualquer existência imersa na sutileza, no mistério do milagre:

JUIZES (*juntos*): Se tal Homem existiu  
 A lei nunca soube  
 Nem nunca o permitiu  
 JUIZ VELHO: E para evitar daqui por diante  
 A possibilidade do milagre  
 E existências sutis  
 Tumultuando a cidade  
 A lei... (*ouve-se uma rajada de metralhadoras*)  
 A lei...



(...)

(HILST, 2008, p. 220-221)

Podemos pensar aqui em Camus (2008, p. 274) que, ao falar sobre totalidade e julgamento, faz uma análise sobre como o homem deve se resumir ao ego social e racional, deve ser um objeto de cálculo. Sobre regimes totalitários, é preciso “escravizar não apenas a vida de cada um, mas também o acontecimento mais irracional e mais isolado, cuja expectativa acompanha o homem ao longo de sua vida”, assim, aquilo que Camus chama de Império, e que aqui na Camiri de Hilda Hilst podemos chamar de a Lei, costuma subjugar um homem vivo, reduzindo-o “à condição histórica de coisa”. Camus é bastante incisivo ao falar do processo de assimilação que sistemas totalitários fazem daqueles que se revoltam:

Mas, se [o homem] morre recusando, reafirma uma natureza humana que rejeita a ordem das coisas. É por isso que o acusado só é produzido e morto diante do mundo se consentir em dizer que sua morte será justa e de acordo com o Império das coisas. É preciso morrer desonrado ou não existir mais, nem na vida nem na morte. (CAMUS, 2008, p. 274)

Dessa forma, ao negar a existência do homem, os Juízes estão corroborando com a ideia de que não se morre, mas sim desaparece, o que para o sistema de poder é muito mais conveniente. No entanto, essa aparente legalidade imposta pelos Juízes já não tem mais espaço em Camiri, pois tanto a palavra hipócrita dos Juízes quanto os depoimentos das pessoas do povo são sumariamente interrompidos pelos assassinos que estão matando tudo pela frente: os cães, os pássaros, o Homem que havia trazido alguma estranheza e esperança. No meio do caos violento que se instala, a Lei, antiga e inútil, representada pelos Juízes, ainda tenta se estabelecer como paladino da moral e do que parece ser certo, mas que demonstra apenas cegueira institucional frente aos desmandos acontecidos. Nas palavras do Juiz Velho encontramos uma crítica bastante forte que Hilda faz não apenas ao judiciário, mas a toda instância de poder que se corrompe pela omissão, pela covardia, pelo reacionarismo diante do que realmente precisa ser enfrentado:

JUIZ VELHO: Pois é. *(olha ao redor e para a porta aberta. Voz baixa)* A lei... *(voz alta)* É

heroica. Pois afinal arriscamos a vida nessa toga. *(o Juiz jovem faz sinal para que o Juiz velho se apresse)* Bem, Bem... A nossa sentença é antes de tudo um conselho: Que cada um de vós, o passarinho *(olha ao redor)* não está mais? *(o Juiz Jovem faz sinal para que o velho se apresse)* Bem, bem, o prelado está? Ah, sim, e o trapezista, ah, está aí? Bem. Que todos os três, daqui por diante, vendo alguma coisa, por favor, não insistam, não insistam. E que o nosso agente continue a dar ao povo o que o povo merece, isto é, sempre, sempre, e cada vez mais, um envoltório decente, quero dizer, para ser bem claro, aliás, o que me falta sempre, dar ao povo um caixão, um envoltório, em outras palavras, colocá-lo num ardil, numa armadilha, num alçapão, resguardá-lo... Resguardá-lo de toda e qualquer visão. Se tudo isso não se cumprir... *(Voz alta por esquecimento)* A lei... (HILST, 2008, p. 226)

Os Juízes proferem sentenças pela metade, sempre com ameaças da “Lei...”, a lei que vem acompanhada das reticências, das ameaças implícitas, a lei que é indiferente ao assassinato do Passarinheiro, do Trapezista e do Prelado. Nesta peça, Hilda mostra que a opressão dos sistemas de poder advém de sujeitos desmascarados, sujeitos que se detêm no jogo assustador de conter a mudança, mas também de um outro poder ainda maior: o dos golpistas anônimos e assassinos que, numa evidente alusão ao sistema militar, impõem a execução sumária de qualquer um que apresente uma ideia nova, ou que proponha uma revolução, que, no caso da peça, surgia pela presença desse Homem que era como uma névoa, um misterioso rosto de sonhos e de esperança. Esse poder destruidor que vem sempre irrompendo a cena pelo barulho das metralhadoras, no final, toma conta de tudo. O Homem e aqueles que testemunharam a sua existência estão mortos. Restam apenas o agente funerário, desde sempre amigado com os donos do poder, e os juízes, que fogem, entre tiros e cadáveres, para continuarem suas indiferentes defesas da lei, a reticente lei incapaz de justiça e de liberdade.

#### 4.4 – As escolhas éticas de *O verdugo*

*Auto da barca de Camiri* e *O verdugo* são duas peças díspares que se complementam. Além de possuírem dois personagens que se repetem, tratam de um julgamento de um Homem que ousou provocar alterações na ordem. *O verdugo* é a peça mais conhecida de Hilda, ganhou um importante prêmio, foi publicada em 1971, sendo também a primeira peça encenada profissionalmente, ainda em 1973<sup>94</sup>. Renata Pallottini (2013, p. 215) afirma que *O verdugo*, entre as peças de Hilda Hilst, “é a que melhor estrutura dramaticamente o seu material”, pensando aqui dentro dos princípios mais aristotélicos de organização de uma história lógica e cronológica, “explicitando com bastante nitidez os seus caracteres, colocando e desenvolvendo conflitos até a sua eclosão e solução final.” Ou seja, dentro conjunto das peças, *O verdugo* é aquela que mais se assemelha ao texto dramático mais tradicional, pensado como diálogos, conflito, situação dramática e noção de personagem, todos muito bem definidos e claros. Dividida em dois atos, é um drama menos alegórico, mais centrado nos personagens, aqui pensados de acordo com Renata Pallottini (2013, p. 25) que os vê como seres de ficção, que reúnem em si “condições de existência; que tenham coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um *ser que é*” [grifo da autora].

No universo dramático de Hilda Hilst é possível perceber que seus personagens são imbuídos de uma certeza ética bastante contundente, com o Verdugo não é diferente. Edward Bullough diz que:

O elemento de exceção nas figuras trágicas (aquele que as torna tão completamente diferentes das personagens com que nos deparamos na nossa vida normal) consiste numa consistência na direção, um fervor de idealidade, uma persistência e uma fortaleza de desígnio que se encontram muito acima das capacidades dos homens vulgares. (BULLOUGH, 2009. p. 93)

Não que *O verdugo* seja uma tragédia nos moldes clássicos, porém esse “fervor de idealidade”, essa “persistência”, é que está presente no seu protagonista, pois ele se recusa a fazer o seu serviço. Desta vez, o condenado é um homem que não merece morrer, não por

---

<sup>94</sup> Abordaremos tais questões nos capítulos “As peças de Hilda Hilst encenadas entre 1968 e 1973 – um percurso pelas encenações”.

ser apenas inocente, mas por carregar a força da transformação. Na descrição do cenário, temos uma cena familiar num lugar modesto, novamente distanciado de qualquer urbanidade, um lugar perdido num tempo em que verdugos eram necessários. A rubrica de Hilda nos informa:

Casa modesta, mas decente. Sala pequena. Mesa rústica. Dois bancos compridos juntos 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. Moram numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo. Mesa posta. O Verdugo, a mulher, a filha e o filho estão sentados à mesa. A mulher deve estar servindo sopa ao marido. É noite. (HILST, 2008, p. 367)

Nesse lugar incerto e triste, um homem em torno de 50 anos, sua esposa sempre ríspida e amarga e seus dois filhos estão dentro de uma discussão que delimitará todo o conflito da peça. Na primeira fala da mulher, acontece a exposição do conflito ético que atravessa essa família:

MULHER (*ríspida. Para o Verdugo*): Come, come, durante a comida pelo menos você deve esquecer dessas coisas. Que te importa se o homem tem boa cara ou não? É apenas mais um para o repasto da terra. (*pausa*).

VERDUGO (*manso*): Você não compreende.

MULHER: Não compreendo, 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 a sopa*) (HILST, 2008, p. 368)

A partir desse conflito inicial, Hilda Hilst adentra a vida dessa família humilde e nos faz perceber que há uma rachadura, um espaço vazio entre a Mãe e a Filha, preocupadas com a vida presente, com o bem-estar material, com o dinheiro que o Verdugo ganhará para executar o serviço, e o Verdugo e o Filho, bastante idealistas, que compreendem a

injustiça da situação: o homem condenado não merecia morrer, não poderia morrer. A cena segue com os quatro personagens discutindo à mesa, e, nos mesmos moldes de *Auto da barca de Camiri*, a presença desse homem que anda provocando alterações na ordem é circunstancial, aparece no fascínio com que o Filho e o Verdugo falam dele: “o pai sabe que o homem dizia coisas certas. O homem é bom”, “O pai sabe que é imundície tocar naquele homem”, “o homem tem um olhar... um olhar... honesto”, “limpo, limpo. Limpo por dentro”, “Ele é diferente”, “Esse só falou”, “Ele falava de Deus, também”. Essas são algumas falas do Filho e do Verdugo que dão pistas de que esse homem é um líder perigoso, que anda incitando o povo à revolta. Não por acaso, dessa vez a aproximação é mais explícita com Jesus Cristo, sobretudo quando o Verdugo tenta explicar para a família como ele via esse homem:

VERDUGO (*manso*) (...) É muito difícil para mim. É assim como se eu tivesse que cortar uma árvore, você entende? Eu nunca derrubei uma árvore, eu não saberia, é difícil, não é o meu ofício.

MULHER: Uma árvore... Você cortou cabeças, enforca gente e fala de uma árvore. Parece que está louco.

VERDUGO: É diferente, mulher, é diferente. Esse homem é como se fosse uma árvore para mim. (*pausa*) (...) De perto, meu filho... ele parece o mar. Você olha e não sabe direito pra onde olhar. Ele parece que tem vários rostos. (...) De repente, ele olha firme, você sabe? Assim como se te atravessasse. É muito difícil olhar para ele quando ele olha assim. E depois... Ele também pode olhar de um jeito... (HILST, 2008, p. 374-375)

Alva Martinez Teixeira (2013, p. 36), num ensaio sobre a utopia no teatro de Hilda Hilst, afirma que os protagonistas hilstianos são “absolutamente morais, sobretudo porque a sua espiritualidade se alicerça numa estritíssima fidelidade ao Bem que fundamenta a sua razão”. Com o Verdugo não é diferente, ele e, por extensão, seu filho idealista foram cooptados pelas ideias de revolta anunciadas pelo homem, portanto diante de um ato legal, mas não justificável, esse profissional opta por não fazer o que se espera dele, opta por criar um

conflito no seio familiar, diante da premissa ética de que este homem, em especial, não pode ser culpado ou morto somente porque instaurou na comunidade um pensamento que provocou mudanças.

No andamento da cena, dois juízes chegam à casa do Verdugo para tentar um acordo: antecipar a morte do homem. Hilda Hilst não especifica quem são esses juízes, mas lhes dá os mesmos epítetos dos juízes caricatos de *Auto da barca de Camiri*: Juiz Velho e Juiz Jovem. No entanto, aqui nesse local eles não são tão absurdos ou ferinos como foram em Camiri. Aqui, são homens da lei e como tais querem colocar a ordem novamente no lugar, nem que para isso eles tenham que violar a própria lei e criar uma encenação. Esse é o conflito que move o primeiro ato da peça: a mulher do Verdugo, numa atitude racionalista e pragmática, se oferece para ir no lugar dele, afinal, para ela, “o homem já está morto”, bastando apenas que alguém fizesse o ritual necessário e oficial para que a morte fosse concluída. Obviamente, essa atitude prática e determinada da Mulher atinge diretamente o Verdugo, contaminado que está pelos ideais revoltosos do homem.

Michel Foucault, num texto escrito em 1979, intitulado “É inútil se rebelar?”, expõe a força e a necessidade da insurreição:

As insurreições pertencem à história. Mas, de certa forma, lhe escapam. O movimento com que um só homem, um grupo, uma minoria ou todo um povo diz: "Não obedeco mais", e joga na cara de um poder que ele considera injusto o risco de sua vida - esse movimento me parece irredutível. Porque nenhum poder é capaz de torná-lo absolutamente impossível: Varsóvia terá sempre seu gueto sublevado e seus esgotos povoados de insurrectos. E porque o homem que se rebela é em definitivo sem explicação, é preciso um dilaceramento que interrompa o fio da história e suas longas cadeias de razões, para que um homem possa, "realmente", preferir o risco da morte à certeza de ter de obedecer. (FOUCAULT, 2006, p. 77)

É com essa ideia de insurreição que *O verdugo* trabalha. Na discussão entre o Verdugo, o Filho e os juízes, Hilda traz à tona novamente a questão de uma revolta que se dá não pelas armas ou pela violência, mas pela palavra, pela benignidade do amor. O Verdugo desobedece, interrompe o fio da história porque está tomado pelas

palavras desse homem que veio propor justamente esse movimento irreduzível de que fala Foucault sobre o não se render, o não entrar no jogo categórico da Lei, do sistema manipulador das misérias humanas, como é o caso da mulher e da filha do Verdugo. São pessoas que veem nessa morte a possibilidade de mudarem de vida, e como se trata apenas de mais uma execução, apenas de mais um dia de trabalho daquele pai de família, não entram em conflito com o todo injusto da situação, mas com aquilo que elas consideram injusto: a negação do Verdugo em fazer seu trabalho. Num primeiro momento, ainda hesitante, o Verdugo diz: “(Tentando convencer os juízes) Excelências... é muito difícil pra 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). Ao ouvir essa tão gasta palavra, a Mulher e o Juiz Velho desprezam os argumentos do Verdugo. A sequência do diálogo revela o posicionamento revoltado que Hilda coloca não apenas em seu protagonista, mas nesse personagem ausente, motivador de todo o drama:

JUIZ JOVEM: As palavras do homem eram palavras de fogo.

FILHA: Foi o que eu disse. Ele pôs fogo nas gentes. (*pausa*)

JUIZ JOVEM: Amor... é comedimento.

JUIZ VELHO: Mansidão.

NOIVO<sup>95</sup>: Amor não é falar daquele jeito.

FILHA: Ele ficava rosado quando falava.

MULHER: Ele estava mas era cheio de ódio sempre.

FILHO (*voz alta*): Ele precisava falar daquele jeito para os outros entenderem.

FILHA: Pois eu não entendi o que ele falava.

FILHO: Não mente. Você sabe muito bem o que ele falava.

JUIZ VELHO: Amor... é respeitar o povo. Ele não respeitou vocês. Ele insultava vocês. (HILST, 2008, p. 394)

O discurso desse líder colocava fogo nas gentes, fazia com que eles percebessem as estruturas injustas do sistema a que estavam

---

<sup>95</sup> Trata-se do noivo da Filha, personagem patético que só está interessado no dinheiro. Ri o tempo todo e apoia a mulher e a filha do Verdugo. Na descrição do personagem, Hilda sentenciou: “Aspecto pusilânime, tem sempre um sorriso idiota”. (HILST, 2006, p. 365)

submetidos. Mais uma vez, Hilda Hilst coloca em cena a sua visão de mundo em que o amor é o sentimento capaz de mudar, de alterar, de realmente revolucionar as estruturas sociais. Mas não se trata daquele amor-comedimento, ou amor-mansidão, geralmente usado como instrumento de alienação e manutenção da ordem. Foucault (2006, p. 78) atribuía à insurgência o fato das sociedades não terem poderes “absolutamente absolutos”, pois mesmo com todas as aceitações e coerções, ameaças, violências e persuasões, “há a possibilidade desse momento em que nada mais se permuta na vida, em que os poderes nada mais podem e no qual, na presença dos patíbulos e das metralhadoras, os homens se insurgem.” É esse movimento que tange a peça de Hilda Hilst, sobretudo esse apelo religioso que permeia o discurso do Verdugo e de seu filho, e do próprio homem, quando usa para a população a metáfora, ou a parábola, dos coiotes, que são animais que não vivem amoitados, “que é preciso sair da moita”, conforme explica o filho à mãe incrédula do poder revoltoso do homem:

MULHER: e o que é que nós temos com os coiotes?

(...)

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 voo. (*objetivo*) Mas primeiro mostrar a cara de coiote. (HILST, 2008, p. 395)

Trata-se, por certo, de um enfrentamento que pressupõe também um pouco de força, apesar do amor envolvido nessa operação. Nesse momento da peça, o carcereiro chega e avisa da necessidade de se antecipar a execução, pois a prisão está sendo apedrejada e em breve pode ser que grupos revoltosos tentem libertar o homem. Na sequência, há uma intensa cena de violência, na qual o Verdugo, ao ver a sua mulher vestida com as suas roupas de trabalho, agride-a fisicamente. Os juízes, o noivo da filha e o carcereiro conseguem contê-lo e o amarram junto com o filho. Todos saem de casa e a cena prossegue com um momento de profunda tristeza e intimidade entre o filho idealista e o pai, que apesar do senso de responsabilidade com o trabalho, negou-se a ferir seus princípios éticos.

Podemos pensar aqui num outro texto importante sobre a revolta: *O homem revoltado*, de Albert Camus. O polêmico tratado sobre a revolta estabelece no começo o que seria um homem revoltado: “Um



homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento. Um escravo que recebeu ordens durante toda a sua vida julga subitamente inaceitável um novo comando.” (CAMUS, 2008, p. 25). Na pesquisa que efetuamos na biblioteca de Hilda Hilst, há a edição francesa, publicada pela Galimard em 1951. É um dos livros mais sublinhados que encontramos. Infelizmente, não temos como definir com precisão se os sublinhados eram de Hilda Hilst e tampouco o período em que eles foram feitos. No entanto, muitos dos conceitos apresentados nesse livro podem ser observados nas peças, sobretudo aquelas em que a revolta é um movimento inerente ao personagem. A descrição que fizemos acima cabe ao Verdugo, que relata ao filho a sua experiência quase religiosa com o homem:

FILHO: O senhor não tem culpa. O senhor fez o que pode. 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 (...) Eu não entendi o que ele quis dizer. (*repetindo as palavras do homem*): Nós somos um só. Eu e você somos um só.

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. (HILST, 2008, p. 401)

O Filho consola o pai traçando uma analogia em que o Homem também seria um verdugo, pois outros morrerão pelas coisas que ele falou, ou seja, ele e suas palavras seriam verdugos daqueles que tentassem colocá-las em prática. Retornemos a Camus, dessa vez na conclusão de seu estudo sobre a revolta. Camus (2008, p. 349) sentencia que a revolta ou é amor e fecundidade ou não é nada, fazendo uma crítica severa às revoltas que se tornaram tiranias: “então, quando a revolução, em nome do poder e da história, torna-se esta mecânica, assassina e desmedida, uma nova revolta é consagrada, em nome da moderação e da vida”, pois isso que a revolta, “sem pretender tudo

resolver, pode pelo menos tudo enfrentar” (CAMUS, 2008, p. 349).

É com esse espírito de tudo enfrentar, mesmo sabendo que pouco seria resolvido, que o Filho e o Verdugo conseguem escapar e partem para o segundo ato da peça, que se passa na praça em que o homem será executado. Hilda constrói da seguinte forma o segundo ato:

Pequena praça. Patíbulo. Forca. Semi-obscuridade. Sombras. Frases inaudíveis em tom crescente. Os juízes entram apressadamente. Sobem no patíbulo. Atrás dos juízes vem a mulher-verdugo, a Filha e o Noivo. Atrás da Filha e do Noivo, segurando o homem, o Carcereiro. Seis cidadãos agitados, atrás do homem e do Carcereiro. O Carcereiro ajuda o homem a subir no patíbulo. A Mulher sobe também. A Filha e o Noivo ficam separados dos cidadãos, num canto próximo ao patíbulo. O homem está com o rosto coberto pelo capuz branco. (HILST, 2008, p. 406)

No início do segundo ato, há uma sequência com os populares tentando entender por que a execução foi adiada e buscando alguma tentativa de salvar o Homem. Nessa sequência, percebe-se a crítica que Hilda faz à volubilidade da massa, num primeiro instante afeita às ideias revoltosas do Homem, para logo em seguida aceitar que o conforto dado pelo imediatismo das necessidades materiais vale mais do que uma mudança que demandará trabalho, conflito, alteração daquilo que já se estabeleceu como verdade, como lei. Obviamente, os juízes manobram a massa ao sabor de suas conveniências e, assim, com as interferências externas e aquele medo ancestral da mudança, os homens do povo vão alterando as suas certezas. Quando estavam quase convencendo a população da necessidade de se executar o homem, o Verdugo interrompe a cena numa desesperada tentativa de fazer com que a execução seja cancelada, se houver a revelação de que ele foi substituído pela mulher. Ao ter a verdade revelada, os juízes aumentam ainda mais o grau de manipulação das emoções da massa.

JUIZ VELHO (*tirando um papel do bolso da toga*): Nós vamos ler o que só teria de ser lido em caso de extrema necessidade. (*Desdobra o papel*) Senhores, este é um documento dirigido a nós, os juízes. (*começa a ler*) As autoridades esperam que o lúcido critério de Vossas Excelências torne

possível a execução do homem, dentro de um prazo mínimo. Como é nosso dever proteger o povo, zelar por suas vidas...

CIDADÃO 5: Olha aí, eles não querem a nossa morte.

JUIZ JOVEM: Esperem, vamos continuar.

JUIZ VELHO: Como é nosso dever proteger o povo, zelar por suas vidas, estender-lhe a mão...

(...) lutar contra toda espécie de ameaças, sejam elas sutis ou definidas...

CIDADÃO 1 (*interrompe*): Já começou a fala enrolada, o que quer dizer... como é? Como é?

CIDADÃO 5: Sutil.

CIDADÃO 3: O que é isso?

JUIZ VELHO: Ameaça é perigo.

CIDADÃO 4: E sutil?

JUIZ JOVEM: Um perigo que é difícil de explicar de onde vem.

JUIZ VELHO (*aponta o homem*): Esse homem é um perigo sutil. (HILST, 2008, p. 412)

O perigo sutil vindo das palavras transformadoras do Homem é combatido com as palavras nadas sutis dos homens da Lei. A sutileza aqui não é apenas a do viés religioso com o qual Hilda alegoriza esse seu personagem, mas é também a sutileza poética: o homem pode ser visto como a poesia, capaz de romper a ordem, de fazer revoltas e revoluções, a poesia capaz de engajar-se numa promessa de mudança, capaz de mexer com as subjetividades, com as certezas. Para evitar ainda mais dano, o Juiz Velho insiste:

... 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 o merecido castigo. (*levanta a cabeça*) E o merecido castigo é a morte. (HILST, 2008, p. 413)

Primeiro o discurso hipócrita da manutenção da ordem, com o argumento da autoridade divina, e depois a ameaça nada velada de que, se houver aceitação das ideias do homem, todos pagarão com a vida.

Hilda Hilst aumenta a tensão dramática ao colocar no patíbulo o drama familiar do Verdugo, pois sua filha aparece e o acusa de estar doente. A discussão ética que houve dentro de casa agora se estende para fora, na frente das pessoas da vila. A filha toma o centro da discussão e tenta convencer as pessoas da necessidade da morte do Homem. Os argumentos usados são fascistas e superficiais, pois apelam para o imediatismo e fazem com que as pessoas não vejam além do próprio estômago:

(*com raiva*) A gente deve matar aqueles que nos confundem,

(...)

Olhem (*refere-se ao homem*) ele queria era que a gente não prestasse atenção no problema de agora. Falando pra daqui a muito tempo, a gente pensar nesse tempo que importa.

(...)

(*aponta para os cidadãos*) Se a gente está morrendo, cheio de dor mesmo, e vem o padre.

(...)

O padre te alivia a dor?

(...)

E você deixa de morrer porque o padre veio, deixa?

(...)

Mas enquanto o padre está por perto você pensa que está aliviado, não é?

(...)

(*apontando o homem. Voz muito alta*): Esse homem é como o padre na hora da morte. Só isso. Mais nada. (HILST, 2008, p. 416)

A partir dessa fala exaltada da filha do Verdugo, os cidadãos confabulam entre si sobre a inocência ou a culpabilidade do Homem. Alguns alegam que ele falava a coisa certa, pois lhes falava que era necessário conhecer aquilo que lhes oprimia; outro alega que o Homem lhe trouxe alegria; outro ainda fala da esperança; um quarto diz que o Homem lhe deu vontade de matar; ou seja, nesse cenário criado por Hilda, o Homem veio de longe e propôs uma possibilidade de futuro diferente, análoga àquela proposta por Jesus no Novo Testamento. Não se tratava de imediatismo, de bens materiais, de uma mudança na realidade imediata, mas sim de um aprofundamento na esperança, essa

complexa virtude teologal, que perdeu os seus terrenos em tempos materiais e niilistas, mas que está viva nos heróis hilstianos. O impasse na cena aumenta pois há diversos pontos de vista se confrontando: de um lado, os Juízes, a Mulher, a Filha e o Noivo querendo a manutenção da sentença e a execução rápida, por outro, os cidadãos em dúvida sobre a necessidade real de se executar um homem que apenas falou, que lhes disse coisas sóbrias e benignas. E, por outro, o Verdugo, bastante assustado com a situação, mas o único certo de que todo esse teatro não condiz com seus princípios éticos, não se estabelece dentro do campo da justiça. Trazemos aqui o conceito de responsabilidade coletiva, bastante presente no Verdugo. Hannah Arendt (2004, p. 225) diz que a responsabilidade coletiva não pode sucumbir a nenhum padrão moral, individual e pessoal de conduta. Trata-se de uma responsabilidade “vicária por coisas que não fizemos, esse assumir as consequências por atos de que somos completamente inocentes” e que “é o preço que pagamos pelo fato de levarmos nossa vida não conosco mesmos, mas entre nossos semelhantes”. Essa responsabilidade coletiva no Verdugo é tão pulsante e na massa presente na cena bastante manipulável justamente porque os Juízes insistem no discurso da manutenção da ordem, ou na naturalização da ordem estabelecida, como o melhor para o povo. Assim, o Verdugo parte para um afrontamento inesperado: propõe que ele seja executado no lugar do Homem. Esse “doar a vida pelo irmão” causa ainda mais alvoroço, pois, além disso, o Verdugo confessa à população que receberia um suborno se matasse o Homem. No complexo jogo estabelecido por Hilda, a indignação da população não é pela injustiça que os homens da Lei perpetraram, mas por não terem sido chamados a participar. Chegamos a outro ponto nevrálgico da peça: os cidadãos são comprados e, imediatamente, adquirem a certeza: o Homem precisa morrer. Todo o arremedo de responsabilidade coletiva que poderia haver nessas pessoas é deixado de lado. A massa, manipulável e manipuladora, cede aos desmandos da Lei e do poder econômico. Num diálogo recheado de ironia e dor, Hilda Hilst expõe a corrupção humana de forma crua:

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 oferecerem dinheiro...

JUIZ JOVEM: Ofereceram dinheiro para que vocês se animem a nos ajudar.

JUIZ VELHO: Com dinheiro é mais fácil ajudar ao outro.

CIDADÃO 3: Sempre se oferece dinheiro pela cabeça de um louco.

VERDUGO: Mas esse homem não é louco. Ele quis ajudar.

JUIZ JOVEM: Com palavras?

JUIZ VELHO: A palavra é de pedra. Não ajuda ninguém.

VERDUGO: Mas gente! Ofereceram dinheiro foi pra mim, não pra vocês. Eles não queriam ajudar nada.

CIDADÃO 6: E você não quis por quê? A tua barriga tá mais cheia do que a nossa?

VERDUGO: Porque não era justo. Não era justo. (*tom suplicante*) Vocês não queriam. (HILST, 2008, p. 422)

O senso ético do Verdugo e, por extensão, de todo o teatro de Hilda Hilst, na sua denúncia contumaz das injustiças, sobretudo aquelas praticadas contra quem tem como arma a palavra, se firma como voz única frente a todo um corpo de posicionamentos contrários pois absorvidos pelo imediatismo materialista. O Verdugo tenta proteger o Homem com seu próprio corpo e pela primeira vez se dirige diretamente ao Homem pedindo para que ele se pronuncie, para que ele fale mais uma vez. O Homem, lentamente, apenas diz: “Eu não soube dizer. Eu não soube dizer como devia. Eu não me fiz entender. Eu não me fiz entender. (*para o Verdugo*) Faz o teu serviço.” (HILST, 2008, p. 424). Essa aparente resignação, ou nihilismo, do homem não demove o Verdugo de sua intenção. Mesmo não sabendo dizer por que o Homem não deve ser morto, o Verdugo tenta, ajoelhando-se frente às pessoas: “Pelo amor de Deus, não matem o homem. Olhem, eu posso explicar... ele apertou a minha mão... quando...” (HILST, 2008, p. 425). O riso da população se transforma em despotismo também, pois insistem em fazer com que o Verdugo faça o seu serviço. Nesse momento, Hilda Hilst traz à cena um elemento de estranheza, conforme indica a sua didascália:

*Os cidadãos aproximam-se perigosamente do patíbulo. Os juízes descem. Nesse instante entram na praça os dois homens-coiotes. Estão vestidos da seguinte maneira: calça e camisa comuns, cabeça e rosto de lobos, mãos para trás. Ficam de frente para o público, examinam o público*

*fixamente e depois voltam as cabeças em direção ao patíbulo. Tem-se a impressão de que não foram vistos por nenhum dos cidadãos, nem juízes, etc. Apenas o filho do Verdugo dá a impressão não só de que os conhece, mas de que os esperava. (HILST, 2008, p. 427)*

Esses homens-coiotes são lembrados por um momento nos diálogos anteriores, quando lembram que o Homem falava sobre os coiotes que não costumam viver eternamente nas sombras. Aqui, eles aparecem, rompem a quarta parede, se inserem como fantasmas ou como se fossem uma lembrança que Hilda insiste em trazer para o público: os tempos eram sombrios, os tempos exigiam que as pessoas fossem mais coiotes e sássem das sombras, assumissem as suas responsabilidades individuais e coletivas e partissem para uma transformação, tanto de suas próprias vidas quanto da vida da comunidade. A metáfora hilstiana se faz em silêncio, na observação das mortes que virão. A população, imbuída de ódio e cegueira, ataca o Homem e o Verdugo, a cena é toda grito e desespero. Já não cabem mais o diálogo, as argumentações e as tentativas de se resolver a situação dentro de alguns princípios civilizados. Chegamos à barbárie:

*CIDADÃO 5: O homem tem que morrer. Vamos, vai andando. (entra em luta com o Verdugo)  
Os cidadãos atacam em conjunto, o Filho tenta escapar das mãos do Carcereiro, mas não consegue. Frases: “Mata logo o homem” - “Mata do nosso jeito”.*

*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 do 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. (HILST, 2008, p. 427)*

A barbárie vence mais uma vez, e vence mais fortemente porque se ouve depois um cínico Juiz Velho dizendo: “Nós não queríamos que fosse assim”. O velho discurso de quem se exime e se apega a uma lei velha, falha, que não cumpre seus desígnios básicos,

pois alterada por interesses sórdidos. A crítica de Hilda Hilst feita em *Auto da barca de Camiri* se repete em *O verdugo*: os homens da lei saem de cena reclamando da roupa, indiferentes ao que acabaram de ver. Depois as pessoas se dispersam, a Mulher, a Filha e o Noivo arrastam o corpo do Verdugo, enquanto o Filho sai de cena acompanhado pelos homens-coiotes.

O Verdugo e sua obstinação pela justiça, pela certeza de que aquele homem não merecia morrer, entrega a própria vida por causa de sua força ética. Não renunciou sua responsabilidade, não se vendeu e nem trocou a sua revolta por um pouco de dinheiro. Mais uma vez, Hilda Hilst apresenta, com seu teatro, uma demanda por justiça, por valores mais humanizados e humanitários. Não se trata de uma peça com linguagem tão poética quanto as anteriores, mas fica em seu subtexto a necessidade de um olhar poético sobre as durezas da existência. Além disso, o Homem foi condenado porque era um perigo sutil, assim como se propõe ser o teatro de Hilda Hilst: uma sutileza em tempos escuros, e, por isso, um feixe de luz, ou para nos aproximarmos ainda mais de uma das metáforas apresentadas em *O verdugo*, um coiote que sai da moita para, quem sabe um dia, encontrar o seu “corpo de pássaro e levantar voo.” (HILST, 2008, p. 395)

#### 4.5 – *As aves da noite: a escuridão extrema da fome e da poesia*

Nos arquivos de Hilda Hilst, encontra-se o seguinte texto datilografado:

Anatol: De início quis fazer dessa peça uma advertência. Quando a escrevi há meses atrás, o NPD já estava a toda, mas ainda não havia conquistado uma boa vitória. Conquistou-a agora, recentemente. E não acredito que tenha sido pelas manifestações da esquerda, não<sup>96</sup>. As pessoas com

---

<sup>96</sup> Referência ao *Nationaldemokratische Partei Deutschlands*, Partido Nacional Democrata Alemão, de matiz neo-nazista, fundado em 1964. No ano de 1966, o NPD conseguiu algum sucesso nas eleições regionais da Alemanha, chegando a ter 2,1% na Baviera e no Slevig e 3,9% em Hamburgo (*Jornal O Estado de São Paulo*, 30/03/1966). Rocco Morabito, correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*, escreve em 23 de novembro de 1966 algumas impressões sobre a possibilidade de um surgimento do neo-nazismo. Segundo ele “A situação pode ser sintetizada da seguinte forma: o acontecimento foi superestimado no exterior e subestimado na Alemanha. Exageraram os que já



quem eu conversava, diziam-me que eu estava louca e que nada disso (o neo-nazismo) estava acontecendo na Alemanha. É claro que não surgirá necessariamente um novo Hitler (afinal a memória das gentes não é assim tão fraca), mas acredito no espírito revanchista e o neo-nazismo é mascarado mas para mim será sempre o espírito nazista. Bem, então a proposição da peça era uma advertência dirigida mas depois pensando bem entendi que não era necessário esse conjunto de slides no início da peça<sup>97</sup>, porque pela maneira com que tratei o assunto, acho que o meu trabalho é uma advertência a qualquer estrutura política de opressão. E depois não é somente o nazismo que ameaça o mundo. Meus personagens são homens diante de homens numa situação limite. Parti de um fato real: o padre Maximilean Kovel<sup>98</sup> existiu e foi condenado a morrer por fome e por sede numa cela porão de Auschwitz. Com ele, mais dez prisioneiros. Foram condenados porque um dos prisioneiros do campo evadiu-se. Claro que

---

imaginaram Thielen ou Von Thaden instalados na Chancelaria de Bonn em 1967, assim como exageraram os alemães que simplesmente desprezam o significado do êxito neonazista alcançando uma região agrícola e conservadora como é a Baviera, precedido pelo que foi obtido em Hesse, centro industrial eminentemente socialista”. Em 1967, há um racha no NPD e o seu líder Franz Theielen, considerado um moderado, cria outro partido. Adolf Von Thaden assume a liderança do NPD. Nas eleições da parlamentares regionais da Baixa Saxônia, realizada em junho de 1967, o NPD conseguiu 10 cadeiras no parlamento. (*Jornal O Estado de São Paulo*. 07/07/1967). Em 1968, o NPD conseguiu uma expressiva vitória, que foi atribuída aos violentos protestos de estudantes ocorridos entre março e abril de 1968. O estudante Rudi Dutschke liderou um amplo protesto contra a guerra do Vietnã, o protesto ganhou dimensão para além da guerra do Vietnã e se estendeu violentamente por toda a Alemanha, e aumentou ainda mais a sua força depois que Dutschke sofreu um atentado. Assim, segundo uma reportagem do *Jornal O Estado de São Paulo* de 30 de abril de 1968, “a reação violenta dos estudantes esquerdistas ao atentado sofrido por seu líder Rudi Dutschke é considerado um dos fatores determinantes da votação relativamente alta conseguida pelos candidatos direitistas. Até agora, o NPD, que é dirigido pelo nobre prussiano Adolf Von Thadden, conseguira representações nos parlamentos de seis outros estados alemães, mas a maior votação obtida não ultrapassara 8,8 por cento”. Nessas eleições, o NPD elegeu 12 deputados na assembleia de Baden-Württemberg.

<sup>97</sup> Não há, na versão final da peça, nenhuma menção a slides.

<sup>98</sup> Hilda Hilst datilografa o nome incorretamente. Trata-se do Pe. Maximilian Kolbe. De acordo com o site do Vaticano, o Pe. Kolbe foi beatificado em 17 de outubro de 1971. Em 10 de outubro de 1982, o Papa João Paulo II proclama a canonização de Maximilian Kolbe. Disponível em [http://www.vatican.va/news\\_services/liturg/saints/ns\\_lit\\_doc\\_19821010\\_massimiliano\\_kolbe\\_it.html](http://www.vatican.va/news_services/liturg/saints/ns_lit_doc_19821010_massimiliano_kolbe_it.html) Acesso 07 Jul. 2014

ninguém sabe o que se passou naquela cela porque todos morreram. Mas eu pretendi ouvir. E entendo que numa situação extrema o homem adquire uma nova dimensão. É justamente nas situações extremas (morte, amor) que a poesia se faz. Creio que para esse trabalho seria necessário bons atores, de grande maturidade cênica, para que eles criassem a volta de si mesmos, o que o texto exige. Deve haver pausas prolongadas, a tensão, afinal, também é feita de silêncio, ah, como eu queria conversar com você sobre tudo isso. A música que eles cantam é bem bonita, gostaria tanto de ver essa peça encenada, pelo espírito da coisa, você compreende? Mas não creio que exista a possibilidade. (HILST. HH.II.III. 6.1.0004)

Essa cópia de carta escrita para Anatol Rosenfeld apresenta algumas das preocupações de Hilda Hilst, sobretudo nessa reafirmação que ela faz da ideia de “advertência”. As peças seriam, assim, como um verter contínuo de avisos e observações para o público. A advertência em *As aves da noite* vai além da questão do nazismo, avança sobre a questão da ditadura, do estado totalitário pelo qual passava o Brasil naquele período. Não por acaso, a frase final da carta apresenta um certo desânimo: “gostaria tanto de ver essa peça encenada, pelo espírito da coisa, você compreende? Mas não creio que exista a possibilidade.” Berta Waldman num ensaio sobre *As aves da noite* inicia sua reflexão falando de como Hilda Hilst foi precursora nesse tema no teatro brasileiro, mas não se deteve somente a ele:

Em *As Aves da noite* (1968), texto que é objeto de minha análise, Hilda Hilst mostra-se precursora no que diz respeito à matéria escolhida. Sua peça passa-se em Auschwitz e se refere ao Holocausto, num momento em que poucos o tematizavam na literatura brasileira. A peça parece apontar para dois lados distintos, porém concomitantes: ao referir-se à grande ferida não cicatrizada da Segunda Guerra Mundial, a peça alude também, na minha leitura, à ditadura brasileira. (WALDMAN, 2007, p. 1)

*As aves da noite* é um exercício concentrado de tensão. A começar pela forma como o cenário foi concebido. Trata-se de um

cilindro de altura variável, que dependeria da altura do teatro. Dentro desse cilindro há a cela, com 1,90 de altura. O público fica em volta do cilindro, no entanto, Hilda pede que as cadeiras sejam isoladas por algum tipo de divisão. Em uma nota ela explica: “idealizei o cenário de *As aves da noite* de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela. Quis também que o espectador sentisse total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões” (HILST, 2008, p. 231). Na carta que citamos acima, Hilda reescreve algumas ideias que ela havia colocado em duas breves introduções feitas na peça. Na primeira, novamente a afirmação e afirmação pelo poético:

Com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em AUSCHWITZ. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia. (HILST, 2008, p. 233)

Na outra introdução, Hilda explica de onde vem a motivação da peça. Trata-se de uma história que ela decidiu recontar, abrindo os ouvidos ao silêncio desesperado que vinha desse lugar e deixando acontecer uma possibilidade de diálogo, de reflexão, de abertura para que não apenas seu texto chegasse ao fundo desse desespero, mas que também seu público pudesse entregar-se, pudesse também ter olhos e ouvidos engajados ao ser advertido de que tais barbáries não podem ser repetidas, em nenhum grau.

Do campo de concentração fugiu um prisioneiro. Em represália os SS, por sorteio, condenaram alguns homens a morrer no *Porão da Fome*. Figurava entre os sorteados o prisioneiro nº 5.659, que começou a chorar. O padre católico franciscano, Maximilian Kolbe, prisioneiro nº 16.670, se ofereceu para ocupar o lugar do nº 5.659. Foi aceito. Os prisioneiros foram jogados numa cela de concreto onde ficaram até a morte. O que se passou no chamado *Porão da Fome* ninguém jamais soube. A cela é hoje um monumento. Em 24 de maio de 1948, teve início, em Roma, o processo de

beatificação do Padre Maximilian Kolbe. (HILST, 2008, p. 237)

Entre essas duas breves introduções, Hilda Hilst coloca também uma citação bastante significativa, vinda de um livro que conta a história de Maximilian Kolbe, de autoria de Maria Winowska, que diz: “a tortura da fome faz descer o homem ao nível do animalesco, pois a resistência humana tem os seus limites... além dos quais só restam o desespero ou a santidade.” (WINOWSKA, *apud* HILST, 2008, p. 235). Dessa forma, Hilda pede para que haja uma “comoção intensa, desespero e delírio fundem-se frequentemente” (HILST, 2008, p. 239). Há também um quê de grotesco no Padre Kolbe que usa uma batina sem mangas. Novamente temos personagens que são reconhecidos por sua função ou por seu gênero. Estão na cela com Kolbe, um jovem Poeta de 17 anos com aspecto extremamente frágil, um Estudante de 20 anos, um Joalheiro, também frágil, com 50 anos. Além disso, há o Carcereiro, que no caso é um prisioneiro judeu, com 40 anos e aparentando mais vigor. Três outros personagens compõem a peça: uma Mulher de 30 anos, trazida à cena mais para o final; um Agente SS; e Hans, um ajudante do SS. Num primeiro momento, tudo é escuridão, ouve-se apenas as vozes de um agente da SS e do Padre Kolbe, que se oferece para ir no lugar do outro prisioneiro escolhido para o castigo imposto pelos nazistas. Depois do escuro e do silêncio, entra uma luz em resistência, que é um tipo de luz que entra ou sai lentamente da cena. Com essa luz, há um descortinamento lento e gradual daquelas pessoas presas na cela da fome. Assim, cada pessoa que assiste à peça, e que também estaria presa em seu isolamento, criaria um comprometimento, uma empatia maior com tais humanos injustiçados. A cena se inicia com um diálogo entre o Poeta, o Estudante e o Joalheiro. Os dois últimos pedem que o Poeta continue a dizer um poema. O Poeta, então, fala lentamente:

POETA (*fala o poema tocando-se, olhando-se. Tenso. Comovido*):

E deste morto me aproximo.

CARCEREIRO (*objetivo*) Você ainda não está morto.

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 o 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 inteiro 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.

CARCEREIRO *(objetivo)*: Você ainda não está morto.

POETA *(mantém o mesmo tom)*:

Depois a noite, corpo imenso...

E a palha do meu nome...

*(voz alta como um chamamento)*

Que verso te recompõe?

Que fibra te comove ainda?

*(voz baixa)*

O mundo, o mundo...

O corpo que se move

Na pretensa carcaça de um molusco.

Toca-o. Ele se encolhe mudo.

*(encolhendo-se)* (HILST, 2008, p. 243/244)

Eis o poeta ditando aos outros o seu estar no mundo, o seu curvar-se sempre sobre o próprio corpo e ver as mãos desmedidas, o exacerbado grito que foi o verso, o ventre infértil, o sempre olhar

suspensão. É um poeta, preso ao corpo, da mesma forma que está preso na cela da fome, e que traz aos outros prisioneiros aquela dualidade tão presente nos poemas de Hilda Hilst, conforme apontamos anteriormente: o duelo entre a necessidade de pertencer e contemplar “este todo de fora” e enovelar-se para dentro, buscar outras paragens menos sórdidas. Nesse momento, o Padre Kolbe ainda está isolado e ajoelhado fora do centro da cela. Ele é questionado pelo Poeta que exaltado lhe pergunta: “Por que? Por que? Por que você escolheu esta nossa morte quando podia ter a vida? Ainda que fosse aquela... era a vida. Que força te conduziu a isso? Por que? (*pausa*)”. Padre Kolbe não sabe, alega que lhe foi dada uma força, talvez Deus, talvez o Amor. Depois de uma interrupção sarcástica do Agente SS, “(...) o tempo não passa, não é?”, Maximilian, o Poeta e o Carcereiro estabelecem seus pontos de vista frente ao que estão sofrendo.

MAXIMILIAN (*lento*): Luz infinitamente poderosa.

POETA (*interrompendo*) Noite infinitamente escura.

CARCEREIRO (*interrompendo*): Noite podre!

MAXIMILIAN (*interrompendo com voz firme*): Luz infinitamente poderosa, dai-nos a Tua força, a Tua misericórdia, o Teu amor. (HILST, 2008, p. 247)

Maximilian traz a fé como força para suportar e, talvez, entender toda a situação extrema que eles estão vivendo. Kierkegaard (s/d, p.83) afirma que “a coragem da fé é o único ato de humildade” e o que tocará o Padre em toda a peça é a busca pelo entendimento de sua própria humildade e de seu irrestrito amor a Deus. Kolbe também se debate com o paradoxo que é o amor divino, que pode ser visto aqui sob a ótica de Simone Weil, ela mesma uma mulher cuja biografia é plena de atos radicais no exercício da fé e da humildade:

A necessidade inflexível, a miséria, a angústia, o peso esmagado da necessidade e do trabalho que esgota, a crueldade, as torturas, a morte violenta, a sujeição, o terror, as enfermidades: tudo isso é o amor divino. É Deus que por amor se retira de nós para que possamos amá-lo, pois se estivéssemos expostos à irradiação direta de seu amor, sem a proteção do espaço, do tempo e da matéria,

seríamos evaporados como a água no sol. (WEIL, 1986, p. 88)

Por outro lado, o Carcereiro é aquele que opta pelo pessimismo, ou por uma revolta niilista, que o atravanca e o coloca como um antagonista dentro da cela, pois, diante da fé de Kolbe, ele sempre se opõe com os limites do racionalismo. No entanto, é no Poeta que se encontra a voz mais complexa dessa peça. Ele é jovem, descrente no Deus de Kolbe, tem o corpo mais frágil dos prisioneiros, e se coloca na cela como aquele que tenta trazer alguma beleza, alguma poesia a esse emaranhado de crueldade e morte. Assim, nessa peça, é através do Poeta que podemos ver uma imagem do século XX, alquebrado pela barbárie. Alain Badiou (2007, p. 18) diz que o século XX inicia com uma “largada excepcional”. O período entre 1890 e 1914 foi como um “renascentismo”, período de criatividade polimorfa, tempo prodigioso de nascimentos e rupturas. Mallarmé, Freud, Schoenberg, Proust, James Joyce, Wittgenstein, Picasso, Braque, Husserl, Fernando Pessoa, Griffith, Chaplin são alguns exemplos de nomes que começaram ou desenvolveram suas ideias nesse período. A pergunta que segue é: o que aconteceu? Porque todo esse processo inovador se perdeu diante da primeira guerra, todo um período de ressecção, depois ainda outra grande guerra e, por fim, esse nosso tempo de agora com grandes avanços tecnológicos e científicos, porém cada vez mais dominado por sistemas invisíveis como o mercado e o lucro, além de inúmeras guerras que se não ganharam o epíteto de mundial conseguiram ser tão sangrentas quanto. Sobre essas questões e ao tentar entender como um século, que nasce aparentemente tão promissor, parte para um processo contínuo de conflitos, guerras, extermínios, exclusões de toda ordem, Badiou afirma:

Admitamos que nosso século seja aquele em que como dizia Malraux, a política tornou-se a tragédia. O que no começo do século, na largada dourada da *Belle Époque*, preparava essa visão das coisas? No fundo, a partir de certo momento, o século foi obcecado pela ideia de mudar o homem, de criar o homem novo. (...) Criar o homem novo equivale sempre a exigir que o homem seja destruído. (BADIOU, 2007, p. 21)

Dessa forma, tanto o fascismo quanto o comunismo, bem como

o atual desenvolvimento científico, querem criar o homem novo, e, claro, tudo passa pela destruição, pelo extermínio do homem velho<sup>99</sup>. A problemática do que é a vida é fundamental no século XX: “Vida e História são dois nomes para a mesma coisa: o movimento que arrebatada da morte, o devir da afirmação”, diz Badiou (2007, p. 31). A visão sobre o século mantém a ideia de que o coletivo é maior que o indivíduo. Trata-se de um século em que o animal humano, como “ser parcial transcendido pela Vida”, tem que lutar contra a ideia hegeliana de História. O homem do século deve confrontar-se com a História, “dominá-la politicamente”. Badiou (2007, p. 32-33) diz que esse enfrentamento é categórico, mesmo a História sendo “uma besta enorme e poderosa, ela nos supera e, entretanto, é preciso suportar seu olhar de chumbo, e forçá-la a nos servir”.

Há, portanto, uma disputa entre vida e vontade. E no século XX a vida só cumpriu seu destino e seu desígnio positivo através do terror. O problema do século-besta é a vida, porém uma vida que vomita sangue e morte. É um século obsessivo com seu próprio horror. Um século de grandes matanças e de grandes promessas – promessas que não foram cumpridas. Uma ideia que atravessou o século foi a de “que sua oportunidade já passara. Que ele só podia decidir realizar uma penosa reparação de sua impotência”. O século foi então marcado por duas perspectivas: a primeira é a de que ele confirmaria e cumpriria as promessas do século XIX; a segunda é a de que haveria uma ruptura com o século XIX, fazendo do século XX uma barbárie, um pesadelo. No primeiro caso, é preciso aceitar o horror do real. Alguns acreditam que todo o horror perpetrado no século XX foi feito em nome de uma promessa de um mundo melhor. Badiou (2007, p. 39) pensa o contrário: tudo passa pela fascinação do real nesse século. Não havia ingenuidade, mas aceitação da experiência do horror. Lacan viu que a experiência do real sempre é, em parte, a experiência do horror. Para Hilda, também não havia a possibilidade de vir a nascer um mundo melhor pelo horror. Em *As aves da noite*, Hilda usa um expediente comum às outras peças: seus personagens contam histórias ou “estórias” e é por elas que se inicia alguma reflexão. Em *As aves da noite*, não é diferente: logo no início o Estudante fala de pessoas que criam gatos num quarto completamente escuro e, em certo dia, soltam o bicho numa manhã de sol. Ao ouvir a história, Maximilian tenta encontrar uma justificativa e

---

<sup>99</sup> Note-se que esse pode ser um dos panos de fundo de todo o teatro hiltiano: um lamento pela destruição desse homem velho e uma advertência ao que estava sendo construído no lugar.



atribui ao medo das pessoas a existência de tais atos. Enquanto o carcereiro é irônico e não perdoa qualquer justificativa para o horror:

CARCEREIRO (*com ironia e alguma agressividade*): Muito bem, Maximilian. Muito bem. O medo então. O medo naqueles que enlouquecem o gato, no próprio gato, em todos. O medo sempre. Muito compreensível. Dá bem para entender. O medo para tudo em todos. Muito bom. (HILST, 2008, p. 245)

O Estudante também fala de uma experiência que se faz com os falcões:

Vocês sabem... fizeram um dia uma experiência com o falcão (*pausa*) (...) <sup>100</sup> Puseram carne dentro de uns tubos de metal e fizeram o falcão engolir. (...) Para investigar o processo digestivo. (...) (*olhando à volta da cela*) Os tubos eram fechados nos dois lados por umas telinhas de arame (...) para deixar passar qualquer suco do estômago (...) o falcão era obrigado a engolir esses tubos mas depois punha pra fora. (HILST, 2008, p. 248)

Berta Waldman (2007, p. 2) destaca que desse relato surge um eixo importante da peça “que impulsiona a discussão metafísica sobre o que é o ser humano e seu destino”. Novamente, é a partir de uma história contada por um personagem que se abre espaço para uma série de discussões contundentes. Ao se perceberem como a carne no estômago do falcão, a discussão é encaminhada para um problema por certo insolúvel: a existência da alma e a existência da alma naquele que promove e pratica o horror.

MAXIMILIAN (*com firmeza*) Mas “Nós” temos alma.

CARCEREIRO (*voz alta*): Alma, Maximilian, só você é que tem.

MAXIMILIAN (*em comoção*): Todos nós temos alma.

---

<sup>100</sup> Os parênteses são usados aqui para suprimir as falas ditas pelos outros personagens enquanto o Estudante conta a sua história. Tratam-se de perguntas ou observações que não interferem na história contada.

*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? O que é? Eu não posso ter nada que eles têm. (HILST, 2008, p. 249)

Esse é um dos embates colocados dentro da cela da fome por Hilda Hilst. Simone Weil (1986, p. 138) dizia que “o inocente que sofre sabe a verdade sobre seu verdugo, mas o verdugo não”, ou seja, “o inocente só pode conhecer o mal como sofrimento, é somente o inocente quem pode sentir o inferno”. Assim, mesmo sofrendo toda a violência dessa execução lenta, Maximilian ainda vê o nazista como um homem, alguém que tem em si alma, mas, se seguirmos a lógica de Simone Weil, não tem sensibilidade, não conhecerá a inocência e tampouco o sofrimento. Por outro lado, fica o Carcereiro com sua negativa peremptória de ter ou ser qualquer coisa semelhante a seus algozes, o que se revela também um paradoxo, pois aqueles que andam fora da cela, cheios de poder e violência, são humanos iguais a ele. É preciso, também, lidar com a ferida da violência nazista (ou de qualquer outro sistema totalitário, como vimos na carta que Hilda escreveu a Anatol Rosenfeld) e percebê-la como um processo feito e executado pela inteligência humana. A força de *As aves da noite* está também no fato de que os personagens estão presos no porão da fome e também presos às suas verdades, aos seus dogmas, e todos enfrentam aquilo que comumente se chama de inominável, de impensável, mas que, para Badiou, tem que ser visto como um pensamento articulado, muito racional:

Permitam-me fazer a pergunta hoje provocante, e mesmo proibida, que é a seguinte: qual era o pensamento dos nazistas. (...) Existe uma maneira de voltar sempre pesadamente ao que os nazistas fizeram (procuraram exterminar os judeus da Europa nas câmaras de gás) que impede totalmente qualquer acesso ao que eles pensavam ou imaginavam que pensavam ao fazer isso. (BADIOU, 2007, p. 14)

Badiou (2007, p. 14) é categórico ao afirmar que se não pensarmos no que “pensavam os nazistas impede igualmente de pensar o que faziam e, por via de consequência, impossibilita qualquer política real de banimento disso”. Por isso, pensar em toda a força nazista como algo impensável ou indizível é como inocentar o nazismo, que foi sim um pensamento articulado, planejado e executado com cuidado e zelo.

Afastar o nazismo ou qualquer outra política unitária da ideia de barbárie ou de Mal absoluto é uma forma de enfraquecer esse movimento. Seria preciso sempre trazer para o campo do pensamento esses movimentos, pois só assim se consegue os meios adequados para julgá-los. Ao lançar a barbárie para fora do pensamento, além de inocentar a barbárie, há também um discurso implícito de inocentamento da razão. Badiou explica:

Os que afirmam que o nazismo não é pensamento ou que não é (contrariamente à 'democracia' deles) política, querem apenas inocentar o pensamento ou a política. Isto é, camuflar a aliança secreta e profunda entre o real político do nazismo e o que entendem ser a inocência democrática. (BADIU, 2007, p. 15)

A discussão sobre a alma é interrompida pelo lamento do Poeta que diz que não aguentará, assim como o Joalheiro também grita o desespero da morte iminente. Maximilian Kolbe resolve então pedir para que todos falem uns com os outros, pois ele acredita nos afagos da palavra, da conversa, da oralidade: “*(para todos)* Escutem... se nós falarmos... um com o outro... assim... *(com vergonha de dizer a palavra)* tranquilamente, tudo será mais fácil.” Maximilian abre a sua história: quando entrou no seminário, acreditava que Deus se mostraria nas orações, que ele teria sensações só pelo ato de rezar, “quem sabe... se até visões eu teria” (HILST, 2008, p. 252), mas nada aconteceu ao coração da Maximilian, até que ele percebe a necessidade de não ter nenhum conforto, para quem sabe, neste caminho inverso, chegar a Deus:

MAXIMILIAN *(interrompe com grande comoção)*: Mas depois senti que era preciso que eu não tivesse nenhum conforto, que Deus queria que a minha oração fosse lúcida, clara, que era preciso rezar com olhos bem abertos, que dentro de mim tudo ficasse nítido, limpo. (HILST, 2008, p. 254)

Ao se afastar da vontade, do desejo, Maximilian encontra um caminho para se aproximar de Deus. Não por acaso, é o único entre os presentes que escolheu essa situação. A liberdade de escolher a morte, esse morrer pelo irmão, princípio utopicamente cristão, faz com que Maximilian não seja deveras compreendido. Há sempre uma aura de acusação, de indignação nos outros que não tiveram a escolha. Essa discussão também é interrompida pelo poeta que agora está passando por uma dificuldade intestinal. Ao ver-se envolto em dor e fezes se questiona: “O que é o corpo? O que é o corpo?”, mais adiante, o Poeta suplica: “Maximilian, eu não quero este meu corpo, eu não quero mais! Faz alguma coisa para que ele se acabe depressa, faz alguma coisa para que eu não saiba dele mais” (HILST, 2008, p. 256). Estamos diante não apenas de um adolescente fragilizado, mas da própria poesia, que diferente da fé de Maximilian Kolbe, ou da visão pessimista e descrente do Carcereiro, não tem onde se apoiar, está à deriva em tempos de horror. Para aumentar a tensão na cela da fome, os nazistas inserem uma mulher, forjando outros limites para a barbárie, dessa vez não apenas éticos, políticos e religiosos, mas que envolvem a presença de um corpo ainda mais fragilizado: o corpo feminino, que poderá ser vilipendiado também sexualmente. A longa fala que Hilda Hilst concede ao SS dá a dimensão de que o mal pode estar dentro da ótica de Simone Weil citada acima, na qual afirma a insensibilidade do verdugo. E, para aumentar a carga dramática desse sólido pedaço de inferno que é a cela da fome, Hilda Hilst coloca em cena um SS entre a suavidade e a malignidade contundente:

*A porta é aberta com suavidade. Demoram um pouco para entrar. Ouve-se o SS dizente: “Você já vai ver, entra, você vai gostar”. Uma voz de mulher: “Mas para quê?” Voz do SS empurrando a Mulher para dentro da cela! “Entra!”. Entram, também, o ajudante e o SS.*

SS (*delicado*): Boa noite, senhoras. (*para a Mulher*) Vamos, dê boa noite aos porcos. Vamos (*safanões*) diga: Boa noite, porcos.

MULHER (*timidamente*): Boa noite.

SS (*gritando*): Porcos! Diga (*acentua*) porcos.

MULHER: Boa noite (*safanão pesado*), porcos.

SS (*delicado, para os prisioneiros*): Já é noite, sabiam? E a noite é feita para que mesmo? (*risadas discretas de Hans*) Para quê? (*pausa*)

Para foder, porcos. (*risada alta. Muda o tom de voz para a Mulher*) Vai. Primeiro o que está cagado. (*empurra a Mulher mas simultaneamente puxa*) Não, não, primeiro nosso amigo de batina. (*ri*) De batina, Hans! O que escolheu a merda, a morte e agora (*delicadamente*) o amor. (*aproxima-se de Maximilian que o olha fixamente. Ameaçando, lentamente*) Abaixa os olhos, abaixa os olhos... (*delicado*) Então, uma cadela judia para passar a noite não é nada mau, hein? Será que Deus vai gostar? (*risadas discretas de Hans*) Vai sim... nós acreditamos em Deus também... O nosso Deus é o Deus dos justos. (*para a Mulher*) Vamos, pelo menos dá um beijinho nele para a gente ver. (*A Mulher hesita. O SS empurra violentamente a Mulher na direção de Maximilian*) Beija esse de batina, vamos! (*A Mulher beija Maximilian, que lhe sorri*) Ele está gostando, Hans! (*morre de rir*) Ele está gostando! Quer ver que os porcos são até capazes de foder! (*ainda rindo dirige-se à Mulher antes de sair*) Você fica. (*A mulher olha o SS como que interrogando*) Você fica. (*pausa longa. Tensão*) (HILST, 2008, p. 258)

A Mulher é deixada na cela. Começa uma longa cena, na qual o Carcereiro quer que a Mulher conte o que ela fazia lá fora. A cena prossegue e a mulher vai aos poucos contando como fazia a limpeza na câmara de gás. Apenas o Carcereiro de forma agressiva insiste em saber de tudo. Entramos em outra seara: o testemunho, a impossibilidade do testemunho e a vergonha.

MULHER: Mas eu tenho de contar? Por quê?

CARCEREIRO (*com ironia*): Para que a gente se lembre mesmo depois da morte, sempre, sempre, porque se morrerem todos, a tua palavra vai ficar viva no espaço, viva, você não entende?

ESTUDANTE: A palavra tem vida?

POETA (*tentando acreditar no que diz*): Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria... e tudo o que ela falar vai ficar assim... imagem... viva, isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos... e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós... (*para o Carcereiro*) Não é

isso? (HILST, 2008, p. 260)

Muito se fala e se pensa a respeito dos sobreviventes das guerras e, mais especificamente, dos sobreviventes dos campos de concentração, sobretudo o mais letal deles: Auschwitz. Trata-se de um enfrentamento difícil, complexo, que muitas vezes ultrapassa a própria capacidade de reduzir à palavra o terror vivido. Primo Levi fala que as verdadeiras testemunhas do que aconteceu não são os sobreviventes, mas os “mulçumanos”<sup>101</sup>: “quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los «musulmanes», los hundidos, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción.” (LEVI, 2000, p. 36). Essas pessoas, segundo Levi, semanas antes da morte corporal já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, refletir, expressar-se, assim os sobreviventes falariam por eles por delegação. No pequeno microcosmo criado por Hilda Hilst, ainda não existem os *Muselmann*, de uma forma ou de outra, eles ainda se apegam a alguma esperança, no caso a esperança de que a palavra possa ficar no ar, possa um dia se materializar e possa trazê-los de volta à vida. A cena prossegue com a Mulher narrando suas atividades. Diferente das outras narrativas que constituem *As aves da noite*, esta é uma narrativa que invoca um lugar e um cenário conhecidos. Eles não podem fugir, não podem ir para o passado mítico proposto pelo Poeta, ficam presos à narrativa da Mulher que limpa os fornos e testemunha o que acontece lá dentro, tendo em vista aqui a ideia de Agamben sobre o testemunho ser constituído como um corpo de contrários: “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer, e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar”, dessa forma, o testemunho seria uma “indivisível intimidade”(AGAMBEN, 2008, p. 147). É sob esses paradoxos que se constitui o testemunho da Mulher, ela que ainda não é uma “muçulmana” pois não corre em seu corpo nenhuma indiferença. Todo o ato a que se sujeita é sofrido nos extremos. A Mulher narra para os prisioneiros:

---

<sup>101</sup> “A todos los Lager era común el término *Muselmann* “*musulmán*” atribuido al prisionero irreversiblemente exhausto, extenuado, próximo a la muerte. Se han propuesto dos explicaciones, ambas poco convincentes: el fatalismo, y los vendajes de la cabeza que podían asemejarse a un turbante. Tiene su reflejo exacto, incluso con su cínica ironía, en el término ruso literalmente «llegado a su fin», «concluido.» (LEVI, 2000, p. 42)

MULHER (*lentamente, a princípio em tensão, depois adquirindo firmeza durante o relato*): Nós usamos botas de borracha... e máscaras contra gás... mangueiras. (...) Eis o sinal para que lancem os cristais pelos respiradouros. (...) Depois as aberturas são seladas. (Eu... e outros... entramos depois de uns trinta minutos... *(pausa)* Primeiro a gente ... limpa o sangue... as fezes. (...) *(agoniada)* Depois separamos os corpos. *(pausa)* (...) Difícil de separar... mas com cordas... com ganchos. *(agoniada)* Como uma pirâmide, é assim que eles estão juntos à porta de metal, como uma pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro. (HILST, 2008, p. 262-266)

Esse testemunho é interrompido diversas vezes pelo Estudante, que tenta cortar o relato com uma história qualquer de infância, pelo Poeta, que diz, nervosamente, um poema, cantando o dia claro que jamais existirá de novo, e por Maximilian, que quer que a Mulher pare de falar. Quem exige o depoimento é o Carcereiro, que é, deste conjunto de personagens, aquele que mais recusa o infortúnio; pode-se pensar nele como o mais distante da ideia de “mulçumano”, apesar de seu pessimismo e da crueldade de sua fala. O Carcereiro faz uma pergunta ética à Mulher: “e você vive e come... depois disso?”. A Mulher responde com a intensidade que lhe cabe e faz uma opção radical pela vida a todo custo: “Eu quero viver, eu quero viver... é mais forte do que tudo. (*o carcereiro cospe na mulher*) Mas eu sou como vocês, eu sou como vocês. (*para o carcereiro*) Eu sou igual a você!”

A Mulher pode ser aproximada dos *Sonderkommandos*, os judeus que eram selecionados pelos nazistas para fazerem a limpeza dos fornos e que tinham apenas um privilégio: alguns meses comiam o que queriam. Eram chamados pelos nazistas de “Esquadra Especial”, segundo Primo Levi (2000, p. 21), “las *Escuadras Especiales* no escapaba al destino común; por el contrario, las SS realizaban todas las diligencias oportunas para que ninguno de los hombres que habían formado parte de ellas pudiese sobrevivir y contarlo.” Essas pessoas eram escolhidas por sua compleição física ou por um estudo cuidadoso de suas fisionomias e, em raros casos, por castigo.

O Carcereiro não aceita se igualar à Mulher, e quem pode lhe julgar o fato de preservar em si, em seus gestos violentos, alguma dignidade que o mantém vivo também? Por outro lado, Maximilian, nos seus pendores de se autoanular, de trazer para si a completa humilhação

e também, nesses gestos exíguos, encontrar alguma força, acolhe a Mulher, que está desesperada, dizendo-se igual a ela, dizendo que é possível que todos ali fizessem o mesmo.

A discussão se encaminha para a inocência de Deus. Ao receber do Carcereiro a pergunta “Deus é inocente?”, o Padre apenas movimentava a cabeça afirmativamente e fala: “as coisas divinas... as coisas divinas são uma noite infinita para a nossa razão”. Atordoados pela fome e pela morte próxima as falas exíguas vão tentando estabelecer seus parâmetros de Deus; para o Joalheiro, é algo complicado; para o Poeta, “as coisas de Deus são rendilhadas, muitos caminhos”; para o Padre Kolbe, trata-se de apenas um caminho, sem chegarem a nenhuma conclusão a não ser o terror de estarem circunscritos na cela da fome. A tensão cresce, não apenas pelos contínuos contrapontos que o Carcereiro faz às ideias de Kolbe sobre Deus e o amor, mas também pela aproximação da morte do Poeta. Apesar de Maximilian Kolbe ser o protagonista e sua história biográfica ser o estopim para *As aves da noite*, é o Poeta que concentra mais dramaticidade, pois está envolto não apenas pela fragilidade do corpo, mas por toda a fragilidade da poesia. Não por acaso, é da fala do Poeta que vem o título da peça, numa discussão sobre a possibilidade de amar os algozes nazistas, o poeta fala: “(*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.” (HILST, 2008, p. 269). O Poeta também é aquele que tem mais medo de morrer, ao ver sua juventude interrompida pelo acaso de ter sido um dos escolhidos para o porão da fome, tudo o que o poeta, e, por extensão, a poesia, deseja quando está prestes a morrer é desistir dos ideais do amor, seja romântico, platônico ou cristão, e entregar-se ao ódio, o mesmo ódio responsável por sua morte: “POETA (*desesperado*): Então eu não quero, Maximilian, eu não quero morrer em amor, eu quero que o meu ódio cresça a cada dia, que o ódio venha depressa, depressa, eu estou cheio de ódio. (*grita escondendo a boca nas mãos*)” (HILST, 2008, p. 270).

Podemos pensar novamente no livro de Alain Badiou que, ao lançar seu olhar sobre o século, traz outra questão que foi uma das obsessões do século XX: “Qual é a função da arte? Que medida comum há entre a arte e o século”? Esta era uma das questões que já afligia o século XIX, porém uma das marcas do século XIX foi substituída no século XX: o poeta-guia, cujos arquétipos foram poetas como Victor Hugo ou Walter Whitman. Tal poeta era uma figura de vanguarda, ia à frente com a função de ser uma espécie de despertar dos povos, do



progresso, da liberdade. No final do século, esse modelo já estava obsoleto, encontrando a sua ruína no século XX. De acordo com Badiou,

Esse século, na linhagem de Mallarmé, funda outra figura, a do poeta como exceção secreta atuante, como reserva do pensamento perdido. O poeta é o protetor, na língua, de uma abertura esquecida; é, como diz Heidegger, o 'Guardião do Aberto'. O poeta, ignorado, monta guarda contra o extravio. E continuamos na obsessão pelo real, já que o poeta garante que a língua conserva o poder de nomeá-lo. (BADIOU, 2007, p. 41)

Dessa forma, o poeta muda a sua função, de poeta-guia passa a ser um poeta-vigia, poeta que monta guarda contra o extravio, poeta capaz de fazer com que a língua mantivesse o poder de nomear o real, posto que está no umbral, está naquele espaço de espera: “esse século foi o de uma poética da espera, de uma poética do umbral. O umbral não será transposto, mas mantê-lo terá valido o poder do poema” (BADIOU, 2007, p. 42). Esse poder do poema nos preserva, segundo Badiou, de três dramas: a liberdade do poema nos livra da prisão do século; a alegria e a unidade do poema nos afastam da tristeza e da passividade; e o poema nos livra da traição que é a ferida da espreita, o veneno. O século é a tentação do pecado absoluto. Contra tudo isso, “existe apenas a flauta da arte”, para Badiou (2007, p. 41). Assim, o empreendimento de pensamento mais corajoso é “ser de seu tempo, mediante maneira inaudita de não o ser. Para falar como Nietzsche, ter coragem de ser intempestivo. Todo verdadeiro poema é consideração intempestiva” (BADIOU, 2007, p. 41).

Em que medida essa peça de Hilda (e podemos estender a discussão aqui também para outras peças) aproxima-se dessas ideias? Primeiramente, sobre essas duas perspectivas, a de que o século cumpriria as promessas do século XIX ou de que ele romperia completamente com os ideais capitaneados pelo idealismo do século anterior, o fato é que a obra de Hilda foi permeada por algo que pode se assemelhar a um tardo-romantismo, por uma sensação de perda do ideal. Na escrita de Hilda, o poeta está no umbral, como o “guardião do Aberto”, mas ao mesmo tempo é um poeta de luto, pois o século lhe retirou o lugar de poeta-guia. Falta-lhe segurança das verdades universais e sobra-lhe o luto, a dor de ter que cantar um tempo descentrado, relativo. Retomando as duas opções sobre o século, a escrita de Hilda trata o século como ruptura com o ideal e a instauração

da barbárie. No entanto, o fantasma da promessa não cumprida permanece presentificado, estratificado, nessa escrita que é órfã do ideal, do Deus morto. Sloterdijk (2002, p. 66) diz que “declarar muerto a Dios implica, en una cultura condicionada por el monoteísmo, una dislocación de todos los nexos y el anuncio de una nueva forma del mundo.” Assim, com a morte de Deus, já não há mais pertencimento comum de todos os homens na unidade de um gênero criado. Podemos pensar que é sobre essa orfandade que esses personagens estão. Uma orfandade trágica, por certo. Assim, é o jovem Poeta de “17 anos, aspecto extremamente frágil” (HILST, 2008, p. 239) que, entre todos os personagens, é o único que morre durante a peça. E é justamente a voz desse poeta adolescente, frágil, que enfrenta a força descomunal do século. “Ah, tempo extenso, grande tempo sem fim onde me estendo, não para contemplar este todo de fora, olhar enevolado respirando a hora... Antes o olhar suspenso como um arco.” O poeta é o que traz alguma beleza, no sentido mais clássico, àquele ambiente destituído de luz. O poeta dessa peça é ainda um resquício do poeta-guia, o poeta detentor do ideal, mas que foi atropelado pela máquina pensante de um sistema gigantesco e se percebe ínfimo, nem sequer guardião da linguagem que nomeará o real: “Depois a noite, corpo imenso.../ e a palha do meu nome... / Que verso te recompõe? / Que fibra te comove ainda?” (HILST, 2008, p. 244). O fato é que esse poeta preso a uma “noite infinitamente escura” é o mais frágil dos arquétipos frente à barbárie. O Padre e sua fé, o Estudante e sua razão e o Carcereiro e seu pessimismo quase ateu permanecem, na medida do possível, firmes, no entanto o poeta, aquele que é apenas um corpo, frágil corpo desejante de um novo corpo, corpo que é um “envoltório da vontade”, sucumbe. O século voluntarista, vitalista e nostálgico é excessivo para o poeta, que se esvai. Uma canção, a derradeira canção, é cantada pelos outros personagens quando o poeta morre:

Que dia tão claro  
sobre o meu coração  
que dia tão claro  
quantas flores  
quanto amor sobre o meu coração  
que dia tão claro  
vou andando, vou cantando  
abraçado  
com minha namorada  
(*mais rapidamente*)  
vou andando

vou cantando  
abraçado, abraçado  
com a minha namorada (HILST, 2008, p. 271)

O dia tão claro que não virá, que talvez não se estabeleça mais sobre o século da besta. Na análise que Badiou (2007, p 47) faz de um poema de Mandelstam, o filósofo nos diz que subjetivamente o poeta russo fala que estamos todos com um sorriso insensato. O sorriso advém do fato de estarmos no umbral, e o insensato é porque o umbral, sendo intransponível, é impossível de sorrir nele. “Vai-se da vida, da esperança (sorriso) à ausência de sentido do real (insensato). Não seria isso a máxima subjetiva do século? Em *As aves da noite*, o poeta e a poesia morrem antecipadamente, mas morrem ouvindo um canto insensato, um canto que une todos os arquétipos estabelecidos na peça. Insensatez que faz o SS, ao retirar o corpo do Poeta da cena, vilipendiar um poema de Goethe:

SS (*empurrando com pé o Padre Maximilian ajoelhado, junto ao Poeta. Como o Padre não se move, agarra-o pela batina e afasta-o*): Sai, corvo, sai. Vamos ver, vamos ver. (*com a ponta da bota sacode o corpo do Poeta várias vezes*) Vamos, levante-se porco.

MAXIMILIAN (*com voz firme*): Ele é um poeta.

SS: Um poeta? Muito bonito... Hans, leva pra fora, leva pra 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 cimos

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 descansarás.

(*vão saindo, o SS dá risadas discretas e Hans só*

*sorri*) Muito bonito... muito bonito... (*pausa longa*). (HILST, 2008, p. 272)

Eis a “Wanderers Nachtlied”, a “Canção noturna do viandante”, de Goethe, tida por Emil Staiger (1974, p 19) como “um dos exemplos mais puros do estilo lírico”, usada pelos nazistas justamente para aniquilar qualquer lirismo da cena, para dizer que não adianta nada se escudar atrás do predicado de poeta, porque eles também tem seus poetas, também sabem o que é a beleza, o lirismo, também sabem que a canção noturna do viandante será colocada à prova e será interrompida pela força desproporcional de quem detém o poder. Com a retirada do corpo do poeta da cena, o que temos são os outros espectros ltuosos agarrados aos seus fios de esperança e revolta, debatendo-se cada vez mais, não apenas com a fome e o desespero que carregam, mas com as ideias dos outros: o Carcereiro insiste na ideia de que Deus não é inocente e não tem nada a ver com eles. A Mulher diz que põe a mão nos corpos, mas é inocente. O Padre insiste na ideia de que Deus é inocente e que o Carcereiro o encontrará pelo martírio que está vivendo. O Joalheiro fala de seu trabalho, de como colocava pedras menores próximas das raras e aquelas ganhavam brilho. A cena prossegue em sua tensão máxima, muito devido ao Carcereiro, que a movimentava, sempre questionando, exigindo uma resposta dos “planos de Deus”. Os outros estão resignados pela fé, menos ele, que não se conforma e entra em conflito físico com o Padre:

CARCEREIRO (*com ironia*): O Padre Maximilian acha que tem, não é? Ele vai nos dizer agora o motivo 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?

*A mulher intervém*

MULHER (*para o Carcereiro*): Você parece o demônio. Afaste-se dele.

CARCEREIRO: Qual é a resposta? Fala! (*sacode Maximilian várias vezes*) (HILST, 2008, p. 276)

Sem respostas, sem motivos, sem sentido algum, o Carcereiro se torna o personagem mais desamparado porque lhe foi retirada qualquer base, qualquer esperança, ele só não se torna um muçulmano porque ainda tem em si a chama da revolta, ainda tem o grito contra o

deus de Maximilian que se ofereceu em sacrifício para a salvação da humanidade. Hannah Arendt (1994, p. 47) diz que “não há dúvida de que é possível criar condições sob as quais os homens são desumanizados – tais como os campos de concentração, a tortura, a fome -, mas isso não significa que eles se tornem animais”, assim, ainda que existindo o ódio, a vítima da violência não se desumaniza, pois o ódio não seria uma reação à miséria ou ao sofrimento: “o ódio aparece apenas onde há razão para supor que as condições poderiam ser mudadas, mas não são. Reagimos com ódio apenas quando nosso senso de justiça é ofendido” (ARENDR, 1994, p. 47). O Carcereiro em sua contínua necessidade de entender e de expor seu ódio e o Poeta que desejou não morrer em amor, mas sim que o ódio crescesse nele, agem de acordo com aquilo que Hannah Arendt (1994, p. 48) diz quando, em certos momentos, “a violência – o agir sem argumentar, sem o discurso ou sem contar com as consequências – é o único modo de reequilibrar as balanças da justiça.” Enquanto para o Padre toda a situação que estão passando é uma prova de amor, para o Carcereiro isso seria a ausência de limites desse deus paradoxal que move a fé de seus companheiros de cela, por isso seu ódio:

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. 277)

O Carcereiro se desespera ainda mais, raspa o chão. Os outros conseguem acalmá-lo. A cena toda prossegue, cada vez mais intensa e, paradoxalmente, cada vez mais vazia, pois essas pessoas estão se tornando apenas restos. Talvez apenas Maximilian mantenha-se de alguma forma mais firme porque é o único que escolheu estar ali, é o que lhe diferencia dos demais: a escolha. Escolha que não foi entendida pelo Poeta e que também não é entendida pelas outras vítimas do acaso. A peça amalgama-se entre as vozes desses detentos e voz de Hitler, vinda dos alto-falantes em um de seus enérgicos discursos. A mulher

tem uma longa fala sobre a alegria de estar viva, mesmo em momentos terríveis como o de ter que limpar a câmara de gás. Agredido por aquela voz, o Carcereiro agride a Mulher, pois ela insiste na alegria de estar viva, ou seja, essa personagem defende a vida individual como valor máximo, como valor ético que suplanta a todos os outros, algo que o revoltado Carcereiro não admite. Nessa discussão, ausenta-se completamente a poesia, morta há algum tempo, restando apenas a barbárie desses corpos entregues a conflitos éticos que extrapolam o próprio motivo pelo qual estão ali: a insistência na alegria, na fé, na resignação ou na revolta gera o delírio final de *As aves da noite*. O estudante começa a entrar num torpor por perceber que poderá ser esquecido pela História. A Mulher pede que o Carcereiro a toque, pois só assim poderá se salvar do nojo que sente de si mesma. O Padre entra num transe e fica falando seu texto como se estivesse orando. O Carcereiro começa a se contorcer de dor. Pede ao Padre que sofra com ele. O Padre e a Mulher gritam junto com o carcereiro. De fora, ouvem-se outros gritos de mulheres sendo estupradas. Toda a cena cresce em desespero e delírio contínuos, entre imprecações, orações, memórias, pedaços de fala que se arremessam no porão da fome, ora atingindo, ora afagando os personagens. Por fim, Hilda opta por uma premissa que toca o absurdo e cria um contraponto entre o aparente realismo com que vinha tratando a cena até então. Os SS trazem uma coroa de arame farpado. Uma das mais conhecidas representações do martírio de Cristo agora se repete na cena final de *As aves da noite*:

SS (*aproximando-se de Maximilian, que o encara*): Ainda consegue levantar os olhos, Padre Maximilian? Escute... ainda podemos trocar o 5.659 por você. Quer? (*pausa*) Não quer? (*pausa*) Eu já sabia. Bem. (*mostra um pacote a Maximilian*) Sabe o que é isso, Maximilian? É um presente para você. Vamos, abra, não tenha medo. (*pausa*)

*Lentamente Maximilian começa a desembulhar o pacote.*

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 estariam gravados 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, vai andando.

ESTUDANTE (*para a Mulher, urrando*):  
 Voltaaaa!! (*continua gritando “volta” enquanto o SS agride-o várias vezes, tentando fazê-lo calar*)  
 Durante a agressão do SS, Maximilian tenta interferir mas recebe golpes violentos. A mulher segura com rapidez e desespero as mãos de todos, o Estudante tenta segurar a mulher mas Hans afasta-a violentamente, derrubando-a. A Mulher abraça as pernas de Maximilian, mas é arrastada para fora da cela.

SS: Elas se acostumam com tudo, essas porcas. Com tudo. (*pausa. Detém-se junto à porta. Fala suavemente*) Daqui por diante, senhores, (*lentamente*) uma santa madrugada, um santo dia, uma santa madrugada, um santo dia, como uma roda, senhores, uma roda perfeita (*faz com uma só mão um movimento circular cada vez mais rápido*) Perfeita, infinita, infinita. (*riso discreto. Sai abruptamente*) (HILST, 2008, p. 295-297)

Se, conforme disse Badiou, o nazismo foi um movimento racional, pensado, articulado, em *As aves de noite*, ele se apresenta mais como um exercício concentrado de tortura, de manipulação dos ideais e

das crenças, que vão se tornando sumamente violentas até que esse final surja. Acontece, ao final da peça de Hilda Hilst, aquilo que Primo Levi denominou como “violência inútil”, ou seja, aquele tipo de violência que exacerbava qualquer necessidade de controle ou de manejo dos prisioneiros, era uma violência quase que endêmica: “todo induce a pensar que, bajo el Tercer Reich, la mejor elección, la elección impuesta desde arriba, era la que llevaba consigo la mayor aflicción, la máxima carga de sufrimiento físico y moral. El «enemigo» no sólo debía morir sino morir em el tormento.” (LEVI, 2000, p. 51). Dessa forma, fazer sofrer o “inimigo” era o ofício de cada dia dos agentes, não havia outro fim, o fim seria esse, impor a degradação, algo que, para Levi (2000, p. 53), é a única utilidade da violência inútil: “antes de morir, la víctima debe ser degradada, para que el matador sienta menos el peso de la culpa.” Em *As aves da noite*, todos são degradados pela coroa de arame farpado, o Carcereiro, o Joalheiro, o Estudante, não tanto por questões religiosas, mas sim porque foram vítimas do acaso, vítimas da violência inútil dos nazistas e agora estão num ritual religioso que não lhes pertence e são sacrificados feito cordeiros. E atinge diretamente a Maximilian Kolbe, um padre cuja fé é colocada à prova ao se pedir dele um sacrifício tão alto quanto o que foi imposto a Jesus. Nessa peça, mais uma vez, Hilda propõe uma advertência, agora denunciando não apenas os sistemas totalitários e violentos, mas também dizendo que não basta ter fé, amor ou ódio sem que haja poesia. O jovem poeta morreu antes de ser sacrificado, e sem ele o ritual é ainda mais violento, ainda mais desproporcional, e sem sentido. *As aves da noite* sempre vencerão caso não deixemos a poesia vencer.

#### 4.6 – *O rato no muro e os corpos dóceis*

*O rato no muro* tem em comum com *As aves da noite* a ideia de se passarem num lugar claustrofóbico. Nessa, que foi uma das primeiras peças encenadas, acompanhamos nove freiras lideradas e subjugadas por uma Irmã Superiora. As freiras são denominadas apenas como Irmã A, Irmã B, Irmã C, Irmã D, Irmã E, Irmã F, Irmã G, Irmã H e Irmã I. Hilda dá poucos detalhes físicos a respeito das personagens: a Irmã A tem olhos arregalados, a Irmã C tem manchas de sangue na roupa, a Irmã G é muito velha e come o tempo inteiro e a Irmã I é irmã de sangue da H.

A peça tem apenas um ato e o cenário é estabelecido por Hilda da seguinte forma:



Interior de uma capela. Paredes brancas com algumas manchas negras, como as de um incêndio. Ao fundo, uma cruz enorme, negra. No chão, a sombra de uma cruz luminosa onde as mulheres se movem. Um vitral, ou uma grande escultura representando a figura de um anjo, talvez semelhante ao *Anjo velho* de Odilon Redon, ou um anjo que dê a impressão do que nos fala Marcel Brion: “Que reste-t-il à un ange qui perdu jeunesse et beauté, attributs de son angelisme? Ses ailes sont incapables de le soulever et de le ramener vers le ciel, l’ange déchû est déjà envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité”.

O cenário deve ter dois planos. É preciso que se veja o interior da capela e, ao mesmo tempo, em certos momentos, uma cerca que estaria a alguns metros de um muro que jamais se vê.

Na capela, alguns castiçais, um banco e uma pequena janela.

As freiras estão em círculo, ajoelhadas e, ao lado de cada uma, um pequeno chicote de três cordas.

A Superiora está de pé, afastada das outras. (HILST, 2008, p. 103)

*O rato no muro* é mais uma peça em que Hilda Hilst se aproxima das ideias simbolistas, que preconizavam um teatro etéreo, calcado na palavra. Aqui, conforme podemos perceber nessa indicação inicial, o Simbolismo não seria apenas textual, mas também visual, pois, para o cenário, Hilda aponta a necessidade de se ter uma obra de Odilon Redon, um dos expoentes da pintura simbolista do final do século XIX e começo do século XX. A citação de Marcel Brion também revela essa decadência no que seria, a princípio, etéreo, imutável. Se Redon pintou um anjo velho, decaído, isso entra em consonância com a descrição que Brion faz justamente desses que perderam seus brilhos, suas juventudes, e agora se fecham em conventos, claustros, lugares cinza-escuros, que cercam todo desejo de suplantar os muros invisíveis que cerceiam qualquer individualismo. A primeira fala da peça é um coro uníssono que imediatamente nos coloca diante da força do coletivo sobre o individual: “AS NOVE FREIRAS JUNTAS: Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um. (*pausa*)” (HILST, 2008, p. 105). Estamos novamente num jogo em que a coletividade tentará apagar aquela que, entre as freiras, se destacar. Não por acaso, a heroína da vez será a Irmã

H. Será dela que virão os questionamentos, as desordens, a possibilidade de ver além do muro. Em toda a sequência inicial, a Irmã Superiora exige que cada uma das freiras confesse a sua culpa. Nesta confissão, revela-se um pouco dessas personagens fragmentadas que formam um só corpo. Assim, em cada culpa revelada na fala de cada uma das freiras temos um sentimento ou uma sensação que se sobressai: alegria, tristeza, introspecção, maldade, desespero, carência, angústia existencial, bondade e, naquela que movimentará a peça, a Irmã H, a ausência de culpa:

IRMÃ H (*grave*): Hoje não tenho queixa de mim.  
 AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*cansada*): Oh novamente! Oh novamente!  
 SUPERIORA: Cht. Pense. Pense.  
 IRMÃ H: Já pensei tanto. Não consigo encontrar.  
 (HILST, 2008, p. 108)

Na sequência, após essa negação da Irmã H em confessar-se culpada, a Irmã Superiora ordena que as freiras se flagelem enquanto oram pedindo perdão. Irmã H afasta-se da cena e aproxima-se do anjo. Após todas as outras freiras saírem do palco, a revoltosa Irmã H monologa diante da imagem desse anjo velho e triste. Conforme já colocamos anteriormente, essa fala da Irmã H é um poema do livro *Sete cantos do poeta para o anjo*, que repetimos aqui:

IRMÃ H: Mas tu serás assim tão velho? E tão triste? E eu poderia ainda te cantar como um dia te cantei? Ah, se algum irmão de sangue, de poesia, mago de duplas cores no meu manto, testemunhou seu anjo em muitos cantos, eu, de alma tão sofrida de inocências, o meu não cantaria? E antes deste amor, que passeio entre sombras! Tantas luas ausentes e veladas fontes! Que asperezas de tato descobri nas coisas de contexto delicado. Andei em direção oposta aos grandes ventos. Nos pássaros mais altos meu olhar de novo incandescia. Ah! Fui sempre a das visões tardias! Desde sempre caminho entre dois mundos, mas a tua face é aquela onde me via... Mas tu serás assim tão velho e tão triste? (*entra a Irma I. Abraçam-se*) (HILST, 2008, p. 108-109)

Nesse poema, podemos verificar o tom libertário que Hilda dará

a sua personagem mais questionadora. “Fui sempre a das visões tardias!”, diz a Irmã H ao anjo, que compõe esse cenário monacal, e ela será, durante toda a peça, a única que terá a visão da prisão na qual se encontram todas aquelas mulheres, presas e perdidas num cenário cheio de marcas e violência. *O rato no muro* talvez seja a peça em que Hilda mais se utiliza da ideia de névoa, de clima, jamais explicitando exatamente do que as freiras estão falando. O diálogo seguinte se dá entre a Irmã H e a Irmã I, e há toda uma vaguidão nas referências que aproxima, em certo sentido, *O rato no muro* de *Esperando Godot*, de Beckett, sobretudo nesse estar preso em um lugar sem possibilidade de saída, apenas sabendo que lá fora há o inalcançável. O diálogo entre as irmãs é repleto dessa sensação de vazio, de espera e de impossibilidade que também atravessa muito de um tipo de teatro feito no período, sobretudo aquele conhecido como “teatro do absurdo”:

IRMÃ I: Mas você não poderá jamais sair daqui. Nem eu. Há o muro. (...) Mas o muro é altíssimo. E nem tem porta.

IRMÃ H: (...) Nenhum muro pode ser tão alto, nenhum poço tão pouco profundo. (*pausa*)

IRMÃ I (*aproximando-se da pequena janela*): Demorou tanto tempo, tanto tempo! E daqui, você pode ver as enormes feridas que ficaram nas montanhas de pedra. Venha. Olhe. O muro é tão alto, e as pedras são tão lisas. (*ouvem a porta abrir-se lentamente*) Olha, vem alguém. Não seria ela?

IRMÃ H: Não. É a nossa Irmãzinha G. (HILST, 2008, p. 112-113)

Aos poucos, as outras irmãs vão chegando à conversa, acrescentando suas agruras, seus medos, suas carências. De acordo com Renata Pallottini, os diálogos de *O rato no muro* são “sem evolução real”, seriam diálogos circulares, que vão apenas girando em torno do mesmo tema. Seguindo nessa mesma linha de raciocínio, Júlia Fernandes Lacerda (2011, p. 87) diz que “as falas dos personagens constroem por si mesmas a ação da peça. O que movimenta a narrativa são as ações dadas pelas próprias falas dos personagens: aqui a fala é ação, e é através dela que o enredo se desenvolve”. Dessa forma, seria possível ver a peça para além do drama, ou como um longo poema, em que a ação não seria movimento, não seria a construção de confrontos e conflitos para se chegar a um desfecho, mas um grande fixar-se sobre a

própria palavra, sobre o próprio estar preso naquele convento. A fixidez das personagens se reflete na própria estrutura da peça, sobretudo na grande simbologia que se estabelece nesses diálogos aparentemente banais: são falas sobre um gato morto, um pássaro que pousa na janela, um rato que tentaria escalar o muro, a necessidade de se plantar girassóis para encobrir o muro, os conluios da Irmã Superiora com uma das irmãs. Entremeadas nessas queixas, nesses relatos, há sempre a sensação de que as freiras estão presas e, sobretudo, vigiadas por quem Hilda denominou de “eles”.

IRMÃ I: Está cansada.

IRMÃ G: De tanto pensar (*olha para os lados, cautelosos*) neles, não é?

IRMÃ H: É verdade, não deixo de pensar neles, nunca.

IRMÃ G: Eu também os vi...

(...)

IRMÃ G: Mas você quer sempre o sol, não é?

IRMÃ A: A senhora me compreende bem. Não sei se é a memória que nos confunde, mas havia tanta luz onde eu nasci. Não sei se era tanta, tanta luz, porque depois... (*olha cautelosa para os lados*) deles, o que nós vemos ainda é luz?

(...)

IRMÃ B: Mas é tão claro! Antes... quando (*olha para os lados*) eles ainda não tinham vindo, a gente quase encostava no muro, na hora da meditação e da leitura. Agora, se você vai só até a cerca, ela pede que se afaste.

(HILST, 2008, p.115-116)

Não há referências diretas a quem seriam esses “eles”, o que permite a abertura de uma série de alusões, interpretações, representações que remetem mais facilmente, claro, à questão da ditadura militar recém-instalada no Brasil, mas também podemos levar para um campo mais místico, em que esse “eles” poderia ser a morte, a finitude do homem, que incapaz de olhar o que tem além do muro, fica apenas preso a esse cotidiano. Por outro lado, poderíamos pensar no que Deleuze diz de *Bartleby*, de Herman Melville:

*Bartleby* não é uma metáfora do escritor, nem o símbolo de coisa alguma. É um texto violentamente cômico e cômico sempre é literal.

É como uma novela de Kleist, de Dostoievski, de Kafka ou Beckett, com os quais forma uma linhagem subterrânea e prestigiosa. Só quer dizer aquilo que diz, literalmente. (DELEUZE, 1997, p. 80)

Esta peça de Hilda Hilst não tem pendores cômicos, mas é possível também pensá-la nessa linhagem de histórias que são lidas como alegorias e metáforas de outros temas e que, no entanto, podem ser trazidas também para o campo do literal. O que acontece é o que acontece literalmente. Talvez advenha daí uma das dificuldades de se ler *O rato no muro*, pois seus diálogos circulares, sua ação que não é propriamente uma ação, fazem da peça um jogo linguístico sem chão, que se evolva a cada tentativa de leitura captadora de seus sentidos.

No entanto, se seguirmos adentrando e escutando essas vozes fragmentadas, aos poucos, o discurso das irmãs vai se adensando, sobretudo ao perceberem a constante vigilância da Irmã Superiora, que funciona quase como um panóptico, fazendo com que as freiras jamais se desconectem da ideia de estarem sendo vistas, não apenas por aqueles que nunca aparecem na cena e que são denominados de “eles”, mas também pela Irmã Superiora, esse olho que tudo vê e tudo sabe, que exige das Irmãs que esqueçam o muro. Aos poucos, a Irmã H vai se afastando das demais, muito porque insiste em fugir: “IRMÃ H: (...) Não perco jamais a esperança, já disse... se houvesse cordas” (HILST, 2008, p. 123). Essa insistência de H em não se submeter aos padrões organizados e vigilantes do convento, faz com que essa Irmã seja a voz questionadora tão cara ao teatro de Hilda: “Por que a senhora fala assim? Não vê que eu soffro? Que desejo tanto ir além do que me prende?” (HILST, 2008, p. 123). O que subjaz em *O rato no muro* é um desejo de liberdade, não apenas físico ou imediato, mas também, como bem definiu Elza da Cunha Vicenzo (1992, p. 44), “o desejo de liberdade do espírito, o impulso do voo na direção da transcendência.”. Se pensarmos aqui, novamente, dentro da lógica de Landsberg (1968, p. 25) quando diz que a liberdade “não é nunca um estado”, mas que “sempre em ato, ela vem a ser”, fazendo com que o homem nunca seja realmente livre, mas também nunca se torne indiferente à ideia de ser livre, o que temos nessa peça é esse conjunto de falas que vão aos poucos se revelando e se desdobrando num conflito que opõe a Irmã H não somente à Irmã Superiora, mas a todas as outras freiras. No entanto, se pensarmos a freira como um só corpo, de acordo com o estabelecido no começo da peça, pode-se entender como um conflito ainda mais

subjetivo que se coloca dentro desse corpo fragmentado: os medos de mudança, de alteração da ordem, de enfrentamento tanto do poder instituído quanto do próprio medo de se lançar além do muro, além do conhecimento ou das certezas, fazem com que as cordas da vida sejam puxadas para lados distintos. Assim, a Irmã H seria aquela parte de nós que tende ao risco, ao questionamento insistente e à curiosidade sobre os limites da liberdade, da vida e da morte.

A discussão na peça prossegue sempre de maneira fragmentada. Hilda usa também a inserção de outro plano para dar voz aos conluios da Irmã Superiora com a Irmã D, a freira que matou um gato e que causa medo nas outras, que acreditam na possibilidade dela envenenar a comida. Conforme já colocamos na nossa análise de como Hilda se utiliza dos poemas em sua peça, parte dos diálogos entre a irmã D e a Madre Superiora é como se fosse um jogral em que se expõe o pensamento do opressor. O primeiro deles é estabelecido da seguinte forma: as Irmãs A, B, C, G, H e I estão na capela e observam a Irmã Superiora com a Irmã D junto à cerca. Esses dois planos se alternam pela luz que se apaga e se acende indicando os espaços diferentes. Assim, Hilda constrói uma distância que também é parte da estranheza que reverbera em *O rato no muro*:

*Todas voltam à janela, menos a Irmã G. Luz violenta junto à cerca e sobre a Superiora e a Irmã D.*

SUPERIORA: Ainda que elas consigam tocar o muro, não adianta.

IRMÃ D: Ainda que existam ótimas fotografias... deles.

SUPERIORA: E relatórios.

IRMÃ D: E monografias.

SUPERIORA: E estatísticas convincentes.

IRMÃ D: Auditórios repletos.

SUPERIORA: Conferências.

IRMÃ D: Pesquisas.

SUPERIORA: Trocas.

IRMÃ D: De órgãos vitais.

SUPERIORA: Substanciosas.

IRMÃ D: (*Apontando a cabeça*) O tálamo, o hipotálamo.

SUPERIORA: Devassado.

IRMÃ D: Compreendido.

SUPERIORA (*Aponta a cabeça*): A zona do silêncio.

IRMÃ D: Distendida, dissecada.

SUPERIORA: Aproveitada.

IRMÃ D: Em mil tarefas exatas...

SUPERIORA: Ainda assim.

IRMÃ D: Não adiantaria...

SUPERIORA: Um outro muro maior se ergueria.

(*Somem*) (HILST, 2008, p. 131)

Para além da forma, o que nos interessa aqui é o conteúdo desse quase diálogo, ou desse monólogo em duas vozes. Estamos novamente no campo da imposição de valores, da impossibilidade de se escapar das ordens determinadas, sejam políticas, religiosas ou culturais, seja a própria ordem do corpo que se degrada até a morte. No entanto, apesar da inexorabilidade das palavras vindas da Irmã Superiora e da Irmã D, a discussão prossegue entre as outras irmãs, porque chegamos a um dos pontos cruciais da peça: aquele que dá título a ela. A Irmã G vê um rato e a discussão das freiras gira em torno da tonalidade do roedor. A Irmã G diz que o rato teria dois tons: “Um sobre a pele, escuro e modulado, conforme suas heranças e seu patriarcado” e o outro “mais fundo: uma ânsia de ser vertical e agudo” (HILST, 2008, p. 132). Esse rato poderia chegar sobre o muro, porém continuaria sendo rato, conforme explicita a Irmã G: “seria um rato sobre o muro. Olhando para o alto, pode ver o mais fundo”. Eis a dualidade humana que abarca a dramaturgia de Hilda Hilst: o homem envolto nas agruras do dia a dia, na sua mortalidade, sendo um rato, mas também sendo um rato no muro, podendo chegar e enxergar além e mais fundo e encher-se de esperança, não aquela religiosa que vimos nas outras peças, mas uma esperança que transcende a própria ideia de salvação e que se torna ideia de não desistência: “Ser escuro e modulado conforme suas heranças e seu patriarcado, mas tentar subir, subir sempre. (*sorrindo*) Imaginar que é homem e nunca desistir” (HILST, 2008, p. 133), conforme nos diz H, a que está aqui para inquirir as demais, para colocar nelas um vento qualquer que lhes leve além do muro, nem que seja apenas em pensamento. Por um momento muito breve, cheias de concordância, as freiras congregam em torno da cruz, não como sofrimento, mas como possibilidade de deixar algum testemunho de suas existências de pessoas presas que encontraram, no exemplo do cristo, uma possibilidade de liberdade. No entanto, uma tragédia acontece, trazendo à cena outra tensão: a Irmã E, aquela que carregava a culpa por não ter conseguido dar a ninguém seu pão e seu leite, suicidou-se. A Irmã Superiora e a Irmã D trazem à cena um caixão de criança, dizendo que “ela era uma mulher-criança. E as mulheres-

crianças ficam deste tamanho quando morrem” (HILST, 2008, p. 135). O choque, o absurdo, a estranheza, se instauram novamente na cena. O poder dominador e seus asseclas, mais uma vez, instauram no centro do palco a sua fúria, o seu desrespeito às individualidades, o seu caráter persecutório a qualquer questionamento. As freiras entram em desespero. H tenta, ainda uma vez, se apegar à esperança e à possibilidade de fuga:

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 na montanha de pedra... Tudo isso não deve ser em vão. Ninguém arranca as vísceras de uma montanha por nada. (...) Nós queremos chegar até o muro.

SUPERIORA: Vocês sabem que é impossível.

IRMÃ D: É inútil, é inútil.

TODAS (*menos a Irmã G e a Irmã D*): Por quê?

SUPERIORA: Porque sempre foi assim. (HILST, 2008, p. 136)

Na sequência final temos, então, sob o ponto de vista do drama, um conflito mais definido, pois as freiras ensaiam uma revolta, uma tentativa de sair desse lugar cujas forças repressivas estão se tornando cada vez mais fortes. Em contrapartida, a Superiora diz que joga sobre esse corpo fragmentado, esse corpo que é todo sentimento, o temor da morte. As freiras tentam ainda e mais uma vez alguma resistência capitaneada pela Irmã H, as falas fragmentadas tentam alguma revolta, alguma mudança desse estado de prisão em que elas se encontram:

IRMÃ B, C e F: Nós não temos medo. (*tocam o caixão*). Pronto.

(...)

SUPERIORA: Cada uma de vocês pensará sempre nessa possibilidade.

IRMÃ H: Que possibilidade?

SUPERIORA: De chegar até o muro.

IRMÃ A: De subi-lo

IRMÃ B: Transpô-lo.

IRMÃ C: Ver mais adiante.

IRMÃ D: É inútil. É inútil.

IRMÃ F: (*vibra as mãos como se fossem asas, cada vez mais alto*): Como um pássaro... como um



pássaro!

IRMÃ H: É preciso que nós façamos tudo na noite. A noite é sempre melhor para essas empresas. (...) (*indo rapidamente até a janela*): Apenas uma névoa. Vamos.

SUPERIORA: Se eu disser a vocês que isso é impossível.

IRMÃ B: Nós temos força. Somos em maior número.

IRMÃ A: Todos esses ritos, todos os dias... sempre na sombra.

IRMÃ C: E eu estou cansada de sangrar.

IRMÃ F: Como um pássaro... como um pássaro.

IRMÃ G: Eu não me canso de comer. É uma coisa do ventre. É doença. (HILST, 2008, p. 139)

Essa pequena esperança revoltosa é contida pelo poder da Superiora pronunciando apenas uma sentença: “é culpa”. O corpo fragmentado das freiras se contorce e se transforma novamente em um corpo dócil, para usarmos uma imagem de Foucault (1999, p. 118), que diz que a disciplina, mais do que punir, produz corpos dóceis, corpos que podem ser submetidos, manipulados, aperfeiçoados de acordo com as premissas do poder dominante. A palavra da Superiora é o que basta para desestruturar a revolta do corpo fragmentado, que novamente se une em uma só voz e passa a obedecer aos comandos da Superiora. A exceção fica por conta da Irmã H, a parte do corpo que era a poeta, a questionadora, a que advertia, a que sabia que além do muro há outros espaços, outros encantamentos, outras liberdades que podem ser vividas. No entanto, o tempo é de voz una, de canto exato e sem individualidades, canto coordenado por forças poderosas que admoestam qualquer tentativa de sair da linha reta da normalidade, mesmo que essa normalidade seja absurda, estranha e terrífica. Irmã H tenta, como é comum nos personagens questionadores e avisadores de Hilda Hilst, um último grito que venha a conscientizar aquele corpo dominado e dócil:

IRMÃ H: Parem! Parem! Vocês não veem que ela está tentando nos deixar sem resposta? Que quando ela fala na culpa nós pensamos no tempo? E que diante delas nós nos comportamos como um brinquedo de corda? Que estamos fartas de ficar diante da morte e da renúncia? (HILST, 2008, p. 139)

Essa pálida tentativa de ser ouvida remete Irmã H ao Verdugo, à América, ao Menino, às testemunhas de *Auto da barca de Camiri*, personagens que insistem em ser ouvidos, em trazer à cena outra possibilidade de visão, em não serem corpos dóceis sob o jugo do sistema. Mantendo a coerência das outras peças, Hilda Hilst faz da Irmã H uma derrotada, uma voz solitária que clama num deserto em que impera a negação, a impossibilidade de ir além do muro. Num jogo dual e poético, a voz repressora vem também pelo mesmo tom usado pelas irmãs nas suas esperanças e medos:

SUPERIORA (*para a Irmã H. Severa*): O rato é você. (*tom crescente, procurando tensão*) Que deseja subir e ver.

IRMÃ D: No entanto, no entanto.

SUPERIORA: Ainda que tu subisses...

IRMÃ D: Aquela pedra lisa...

SUPERIORA: E assistisses...

IRMÃ D: Ao mais fundo, ao mais alegre.

SUPERIORA: O mais triste...

IRMÃ D: Ainda que tocasses...

SUPERIORA: Aquela pedra rara...

IRMÃ D: E deixasses o vestígio...

SUPERIORA: De uma mancha...

IRMÃ D: Escura ou clara...

SUPERIORA E IRMÃ D: Ainda... Ainda.

SUPERIORA: Não seria suficiente.

IRMÃ D: Para o teu desejo de ser mais. (HILST, 2008, p. 140)

A peça termina abruptamente com a Irmã H implorando que as outras irmãs não respondam às ordens dominadoras da Superiora. Mas não é ouvida, pois as outras freiras, ou as outras partes desse corpo de linguagem, estão entregues ao flagelo, ao medo, à necessidade de expiação das culpas, apenas Irmã H é uma voz negativa, performática, que se rola no chão e se contrapõe ao terror imposto por quem desacredita na possibilidade de ultrapassar o muro.

Odilon Redon (1922, p. 27) dizia que “l’art suggestif est comme une irradiation des choses pour le rêve où s’achemine aussi la pensée.” Assim, também seria esta peça de Hilda Hilst, com seu alto teor sugestivo, alegórico, mas que, conforme dissemos, também pode ser lida de forma bem literal, pois paira sobre cada linha dessas falas a força da

pergunta, do questionar-se profundamente e, sobretudo, a força poeticamente engajada que irradia ideias de liberdade e do conhecer-se plenamente.

#### **4.7 – O irônico fim dos ideais *A morte do patriarca***

Eis a última peça escrita por Hilda Hilst, segundo anotações em seus cadernos, escrita no ano de 1969. É também uma das peças que mais demorou a chegar aos palcos, sendo pela primeira vez encenada em 1991, sob a direção de Adolfo Mazzarini Filho, numa montagem da Oficina de Estudos Teatrais em Campinas. Trata-se de mais uma peça aos moldes de *O rato no muro*, em que a ação dramática praticamente inexistente. Renata Pallottini (2013, p. 215) diz que se trata de “um diálogo de caráter filosófico, metafísico, que confronta personagens como o Papa, um Cardeal, um Monsenhor, o Demônio e Anjos”. Estamos novamente num lugar fechado, em que essas personagens se encontram e passam a discutir questões religiosas, políticas e doutrinárias, remetendo-se, sobretudo, a Marx, Mao, Lênin, Ulisses e Jesus, colocados no palco em forma de estátuas. A peça acontece enquanto uma revolução se aproxima, expediente usado por Hilda também em *Auto da barca de Camiri*.

Diferente dos lugares monásticos e severos das outras peças, aqui o cenário pensado por Hilda é bastante carregado de elementos que se abrem às inúmeras possibilidades cênicas. Somos levados a uma sala com estantes vazias, um piso de mármore branco e preto parecendo um tabuleiro de xadrez. Há também uma mesa de xadrez com duas cadeiras altas e negras. Ao fundo do palco, existe uma janela-porta dando para uma sacada. No lado direito, mais à frente, Hilda pede “um grande pássaro, ou melhor, o esqueleto de um grande pássaro feito de armações que deem a impressão de que o pássaro é construído de ferro” (HILST, 2008, p. 435). A descrição do pássaro também é especificada por Hilda Hilst: “Sobre a cabeça do pássaro uma coroa de aspecto burlesco. O rabo do pássaro é feito de plumas ou penas de metal dourado. O pássaro deve ter aspecto agressivo (garras enormes, bico acentuado) (HILST, 2008, p. 435). Além disso, ao lado do pássaro devem constar duas asas sem penas, somente a armação. Durante toda a peça, o pássaro servirá de afazer para algum personagem que tentará sempre encaixar as asas ou montar nele.

As orientações seguem também pedindo uma sala escura,

apenas com a luz sinistra sobre o pássaro. Ao começar a peça, o Papa e o Cardeal estão sentados nas cadeiras negras em semiobscuridade. O Monsenhor tentaria colocar as asas no pássaro. Sobre a estante estariam dois anjos e o Demônio. Hilda especifica também a roupa desses três personagens: os anjos estariam vestidos “calça e camisa azul clarinha e asas diminutas”, enquanto o Demônio vestiria “calça e pulôver pretos” (HILST, 2008, p. 435). O Demônio também teria um rabo discreto e elegante. Apesar do tom irrealista da peça e dos personagens, as roupas dos anjos e do Demônio devem ser de uso constante, o que denota parte das provocações de Hilda com essa peça, ao dar tintas cotidianas a seres celestiais e vastamente representados nas artes. Outra dessas provocações é o fato de que as estátuas devem ser todas esverdeadas, com exceção da estátua de Jesus, que deve ser branca.

Somos colocados diante desse cenário e desses personagens para ouvirmos, dessa vez, não aquele combate das outras peças, sobretudo o combate ao autoritarismo ou à ideia de que a poesia não tinha mais lugar, mas sim para vermos ideias e ideais que permearam o século XX manipulados, criticados, expostos em suas fraquezas, em suas contradições. De acordo com Elza da Cunha Vicenzo (1992 p. 75), é em *A morte do patriarca* que Hilda trabalha com ceticismo em relação às várias correntes do pensamento, “entre as que propõem soluções para os problemas das sociedades e do homem, incluindo a Igreja como instituição.” Outro ponto sempre destacado pelos estudiosos a respeito dessa peça é o uso do humor, da ironia bastante arguta, algo não tão presente nas peças anteriores, bastante carregadas de gravidade e tragicidade. O que temos aqui é uma visão mais desalentada a respeito da perda dos ideais. Não se trata ainda daquele exercício francamente satírico e derruidor que Hilda viria a praticar na prosa, pois, mesmo olhando seus personagens e seu tema de forma irônica, ela ainda guarda espaço para expor, mais uma vez, a força da poesia, a crença de que se o homem se reencontrar, se reorganizar, se remontar, poderá evoluir de forma menos violenta.

A peça se inicia com um diálogo que demonstra que a seriedade vista nas peças anteriores, sobretudo no tom lutuoso perante as utopias perdidas, não se fará tão presente. Aqui, o tom é jocoso, um tom que agrega ironia e cinismo, principalmente na figura do Demônio, o inventor, o que tentará modificar de alguma maneira o mundo massificado:

ANJO 1 (*fechando um livro com ruído. Para o Demônio*): O senhor acha que está na hora de

intervir?

DEMÔNIO: Perfeitamente.

ANJO 2: Por quê?

DEMÔNIO: Cansaram-se.

ANJO 1: De quê?

DEMÔNIO: De tudo. (*pausa*)

ANJO 2 (*consultando um livro*): Os que podiam falar já falaram?

DEMÔNIO: Há muito tempo. E falaram tudo que sabiam.

ANJO 1: Não há mais nada?

DEMÔNIO: Nada. (*pausa*) (HILST, 2008, p. 437)

Logo após esse diálogo, são trazidas à cena as estátuas de Mao, Marx e Lênin e colocadas ao lado da estátua de Jesus. A partir daí, inicia-se uma conversa entre o Demônio e os anjos sobre essas vozes que tanto disseram mas que, agora, pouco interferem na situação extrema em que vive este mundo criado por Hilda Hilst. O engajamento aqui já não é mais tão poético, já não estabelece mais aqueles seres de exceção que lutam eticamente pelos seus ideais, que questionam o tempo todo as estruturas de opressão. Aqui, nesse cenário, as falas revolucionárias, utópicas, os grandes discursos de transformação, arrefeceram, transformaram-se em mais um discurso qualquer na ordem do dia, ou “ficaram à sombra”, como diz o Demônio, antes da sua tentativa de intervenção no caos estabelecido.

Podemos pensar aqui nas promessas não cumpridas do século XIX, ou no senso mais geral do humanismo que, segundo Heidegger (2009, p. 36), seria “o esforço tendente a tornar o homem livre para a sua humanidade e a levá-lo a encontrar nessa liberdade sua dignidade.” Ou seja, aquele humanismo que permaneceria sempre metafísico e que foi criticado por Heidegger, na sua famosa “Carta sobre o humanismo”, justamente porque esse tipo de humanismo cuja essência metafísica “não só não coloca a questão sobre a Verdade do Ser mas a obstrui, enquanto persiste no esquecimento do Ser” (HEIDEGGER, 2009, p. 72). Além disso, podemos pensar aqui também na questão da utopia, ou desse tempo em que as utopias já não faziam mais sentido, no entanto ainda eram espectros assombrando, sobretudo quem se propôs a fazer um trabalho tão arraigado à esperança, a uma tentativa de mudança, como o teatro de Hilda Hilst. Emil Cioran (2014, p. 42) diz que

Desde o princípio se distingue o papel (fecundo ou funesto, não importa) que desempenha, na

origem dos acontecimentos, não a felicidade, mas a ideia de felicidade, ideia que explica por que tendo a idade de ferro a mesma extensão da história, cada época dedica-se a divagar sobre a idade de ouro. Se se pusesse fim a tais divagações, ocorreria uma estagnação total. Só agimos sob a fascinação do impossível: isto significa que uma sociedade incapaz de gerar uma utopia e de consagrar-se a ela está ameaçada de esclerose e de ruína. A sensatez, à qual nada fascina, recomenda a felicidade dada, existente; o homem recusa esta felicidade, e essa simples recusa faz dele um animal histórico, isto é, um amante da felicidade imaginada. (CIORAN, 2011, p. 90)

Essa fascinação do impossível que move as utopias também se presentificou muito nas peças anteriores de Hilda. Obviamente, não se trata de uma obra utópica, dentro dos moldes tradicionais, mas sim daquilo que já apontamos anteriormente, uma utopia negativa, ou conforme diz Alva Martinez Teixeira (2013, p. 29), “se o modelo da sociedade justa e fraterna e, principalmente, o empreendimento urbanístico que, segundo as convenções genéricas, este implica não são compatíveis com o modelo de sociedade perversa que invade esta dramaturgia, ainda há um espaço mínimo disponível para o ideal.” No entanto, n’*A morte do patriarca* esse espaço concedido ao ideal é trabalhado em outros termos. Não são mais daqueles heróis questionadores, enfrentadores e humanos, mas sim uma carga mais ácida, em que o Demônio, com toda a sua simbologia milenar associada ao mal, sobretudo depois do advento do cristianismo, torna-se o protagonista da peça, torna-se o personagem que intervirá, que irá se compadecer dos homens que perderam o poder, seja o religioso ou o político, e tentará, de uma forma ou outra, restaurar o que foi perdido, destruído. Antes que o Demônio faça a sua interferência, há um longo diálogo entre o Papa, o Cardeal e o Monsenhor, que estão cercados pela revolução que acontece lá fora. O diálogo trata do jogo de xadrez que o Cardeal e o Papa estão jogando, da impossibilidade deles saírem dali, e chegam até fatos pitorescos sobre a vida pessoal de Marx:

MONSENHOR (*caminhando até Marx. Com certa ingenuidade*): A mulher dele falou certa vez que seria agradável usar novamente guardanapos de damasco. (*olhar de interrogação do Cardeal e*

*do Papa. Tentando explicar*) Ela possuía uns guardanapos de damasco muito bonitos mas eles iam sempre do armário para o penhor, do penhor para o armário, e ela não podia usá-los. (*comovido*) Nesse período a vida deles era muito modesta. (HILST, 2008, p. 448)

Por fim, os três religiosos chegam, inevitavelmente, àquele assunto que tanto os atemoriza: não há como conter a revolta lá fora. “Estão cansados de ouvir essas coisas que já foram ditas”, diz o Monsenhor atestando que parece não haver mais saída, a voz dos grandes líderes, de cunho mais político como Lênin ou Marx, ou mais religioso como Jesus, não servia mais como guia, como estabelecimento da ordem ou como base para uma real transformação do mundo. Seriam por demais utópicas. Cioran (2011, p. 98) afirma que a utopia abole o irracional e o irreparável, além disso, se contrapõe à tragédia, ao paroxismo, e à “quintessência da história”. Vontades seriam estranguladas, a unidade reinaria sem a presença do acaso e da contradição. Cioran também atesta:

Estamos afogados no mal. Não é que todos os nossos atos sejam maus, mas quando cometemos alguns bons, sofremos por haver contrariado nossos movimentos espontâneos: a prática da virtude se reduz a um exercício de penitência, à aprendizagem da mortificação. Satã, anjo decaído transformado em demiurgo, encarregado da Criação, insurge-se contra Deus e revela-se, neste mundo, mais à vontade e até mais poderoso do que Ele; longe de ser um usurpador, é nosso mestre, soberano legítimo que sobrepujaria o Altíssimo se o universo estivesse reduzido ao homem. Tenhamos, pois, a coragem de reconhecer de quem dependemos. (CIORAN, 2014, p. 45)

Na peça, o Demônio assume não tanto a sua condição de insurgente, mas de intermediador, e se coloca em cena com os religiosos justamente para tentar resolver a situação complexa em que se encontram. Ao descer do plano onde estão os anjos, chegando ao plano, por assim dizer, terreno, ele se apresenta com todos os rótulos e títulos que o vêm marcando pelos tempos: “Lúcifer, príncipe das trevas, governador dos tristes impérios do profundo Aqueronte, rei do inferno e

reitor da geena”. Recebido com indiferença pelo Papa e com admiração pelo Cardeal e pelo Monsenhor, nesse ponto da peça, notamos que o encontro não é inédito e nem assustador, que, nesse cenário criado por Hilda, o Demônio é também o maestro dos homens, aquele que intermediará o caos no qual a humanidade se instaurou<sup>102</sup>.

A cena prossegue com a ausência de ação dramática que Hilda colocou nessa peça, ou seja, o foco aqui é muito mais a sequência de diálogos entre os personagens do que necessariamente as suas ações. Entre banalidades e ironias, o Demônio vai revelando pedaços de sua relação com Jesus, revelando-o humano, falho, menos altivo do que a imagem vendida posteriormente: “DEMÔNIO (*grave*): Não, Santo Padre, não foi o que disseram. Não orava. Andava de um lado a outro, debatia-se, jogava-se no chão e falava em voz alta. (...) Falava... o rosto abrasado... as mãos fechadas... (*Estende os braços para o alto, com violência. Voz possante*) 'Eu não quero! Eu sou igual a qualquer outro homem, eu amo a vida! Não quero!’”<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Durante toda a peça os personagens falam de “antigos tratados de demonologia” para se referirem a algumas características do Demônio bem como para darem exemplos de histórias específicas de alguns demônios. Recorremos aqui a dois recentes tratados de demonologia para entendermos melhor o que seria um demônio: de acordo com a *Encyclopédia of Demons & Demonology*, de autoria de Rosemary Elen Guiley (2009, p. xiii), “Demons, the lower agents of evil, have many guises and operate under many names and with many purposes. In the pagan view, they are a part of the natural order, entities of moral ambivalence who mostly deceive and interfere. In the Christian view, they are evil—fallen angels who, as Lucifer did, chose pride over obedience to God and were cast out of heaven. They are doomed to eternal hell and serve the Devil, making unending assaults on human beings in an attempt to subvert souls to the Devil’s domain.”. Sob o ponto de vista mais cristão, ou especificamente católico, o padre, escritor e exorcista, José Antonio Fortea (2004, p. 13), define o Demônio como “un ser espiritual de naturaleza angélica condenado eternamente. No tiene cuerpo, no existe en su ser nignun tipo de materia sutil, ni nada semejante a la materia. Sino que se trata de una existencia de caracter integramente espiritual.” Hilda se afasta desse conceito do demônio sem corpo, comum ao catolicismo, e se aproxima daquelas antigas imagens mais comuns do demônio: um humanoide monstruoso com chifres, carranca, pés de bode, rabo, e que na peça foi reestilizado como um homem comum, mas que possui um rabo discreto e elegante, afastando-se por completo das imagens chavões do demônio e também desse conceito de entidade sem corpo visto na Suma Demoníaca do padre Fortea.

<sup>103</sup> Essa imagem de um Cristo atordoado ou humanizado remete ao romance *A última tentação de Cristo*, de Nikos Kazantzakis, obra que revela um Jesus tentado a ser humano, apenas humano. No prefácio, Kazantzakis revela a natureza humana e divina de seu personagem e, por consequência, de todos os homens. “Todo hombre participa de la divina naturaleza, tanto en su carne como en su espíritu. Por ello el misterio de Cristo no es sólo el misterio de un culto particular, sino que alcanza a todos los hombres. En cada hombre estalla la lucha entre Dios y el hombre, inseparable del deseo de reconciliación. Casi siempre esta lucha es inconsciente y dura poco, pues un alma débil carece de fuerzas para resistir por largo tiempo a la carne; el alma pierde entonces levedad, acaba por transformarse en carne y la lucha toca a su fin. Pero en los hombres responsables, que



Esse olhar amenizado sobre Jesus é uma constante na peça. Trata-se de um olhar que não vem apenas do Demônio, sempre respeitoso quando revela detalhes de sua longa relação com Cristo, mas também dos humanos presentes na cena que, de uma forma ou de outra, ainda veem em Jesus uma possibilidade de reconciliação, de reestruturação da ordem coletiva. No entanto, essa sutileza não diminui a carga corrosiva da peça, ainda mais nas tentativas de solução experimentadas pelo mediador. De acordo com Alva Martínez Teixeira (2013, p. 37), trata-se de uma “procura desesperada de um dogma que acalme novamente a coletividade”, mas que ao mesmo tempo “revela as contradições, obscuridades e ambiguidades dos diferentes sistemas doutrinários da contemporaneidade, religiosos e políticos.” E, nessa procura, num primeiro momento, o Demônio tenta fazer com que o Papa se desfaça de sua roupa pomposa:

DEMÔNIO: Santo Padre, eles não falam mais. Entende-se o que querem apenas pelas inflexões. (*ruidos muito agressivos*) Escutai. Estão descontentes agora.

PAPA (*perturbado*): Mas é preciso tentar alguma coisa. *Ruído mais intenso*.

DEMÔNIO: Talvez se o Santo Padre se desfizesse dessa roupa... um pouco assim... (*estendendo o peito para frente, dando a entender que são roupas de muita pompa*) e ficasse com outra mais simplizinha, quem sabe... se sentiriam mais próximos de Vossa Santidade. (HILST, 2008, p. 458)

O Papa retira também a coroa de sua cabeça. O Demônio pede então que o Cardeal mostre tanto a coroa quanto a roupa do Papa aos

---

mantienen día y noche los ojos fijos en el Deber supremo, tal lucha entre la carne y el espíritu estalla sin misericordia y puede perdurar hasta la muerte. Cuanto más potentes son el alma y la carne, más fecunda es la lucha y más rica la armonía final. Dios no ama las almas débiles ni los cuerpos sin consistencia. El espíritu ansia luchar con una carne potente, llena de resistencia. Es un ave carnívora que nunca deja de tener hambre, que devora la carne y la hace desaparecer asimilándosela. Lucha entre la carne y el espíritu, rebelión y resistencia, reconciliación y sumisión, y, en suma, lo que constituye el fin supremo de la lucha, es decir, la unión con Dios; tal es la ascensión seguida por Cristo, el cual nos invita a seguirle marchando tras las huellas sangrientas de sus pasos.” (KAZANTZAKIS, 2001, p. 5). Essa aproximação é melhor desenvolvida por Carlos Eduardo dos Santos Zago na dissertação *Assombros e escombros da modernidade no teatro de Hilda Hilst*, defendida em 2012, Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista.

revoltosos:

CARDEAL (*hesitante, vai caminhando até a janela, interrompe a caminhada*): Não poderíamos mostrá-las através das vidraças?

*O Papa faz um gesto de desespero. O Cardeal resolve obedecer, abre lentamente a janela. Ruídos intensificam-se. O Cardeal hesita ainda mais, vai até a sacada, mostra ao povo a túnica e a coroa mas os ruídos ficam cada vez mais agressivos. O Cardeal não sabe bem o que fazer, vira-se discretamente para o interior da sala e, como os ruídos parecem absurdos de tanta intensidade, o Demônio resolve intervir.* (HILST, 2008, p. 459)

Convém notar que alguns anos antes a igreja católica havia passado por uma reforma grandiosa advinda do Concílio Vaticano II que, sob as ordens do Papa João XXIII, buscou fazer com que a igreja católica se abrisse e assumisse uma postura mais humilde, que retomasse certos aspectos perdidos do cristianismo. De acordo com Bobbio (1998, p. 10), o “pontificado de João XXIII e o Concílio Vaticano II marcam, no que concerne às linhas do discurso pastoral, um decisivo momento de mudança.” Entre tais mudanças estaria a renovação eclesiológica que permitiu à igreja abrir novos caminhos de diálogo com o mundo, sobretudo em relação aos movimentos políticos e sociais que estavam bastante prementes na década de 1960. Na peça de Hilda, essa tentativa de passar uma imagem mais humilde, ou de dialogar de maneira mais aberta com os que estão lá fora, é falha. Tal artimanha do Demônio não convence mais. A sua próxima tentativa de interferência é usar Marx, pois, apesar do risco de também não ser ouvido, “ele tem certos trechos muito convincentes. E se o colocaram aqui, nesta sala, talvez tenham, digamos, insólitas mas... fecundas intenções.” (HILST, 2008, p. 460), diz o Demônio.

O plano parece simples: leva-se a estátua de Marx até a Janela, o Monsenhor fica atrás da estátua repetindo as palavras sopradas pelo Demônio. O discurso agora não é apenas uma mostragem de boas intenções como foi anteriormente ao se mostrar o desapego da igreja a respeito de roupas, pompas e circunstâncias. Agora, a voz é do Monsenhor, o mais baixo na escala hierárquica da igreja, presente na

cena, e ele repetirá as palavras revolucionárias e indignadas do jovem revolucionário Karl Marx escritas no último número do *Neue Rheinische Zeitung*, um diário alemão que circulou entre 1º de junho de 1848 até 19 de maio de 1849, publicado na cidade de Colônia pelo próprio Karl Marx. Eram tempos de revolução contínua na vida de Marx e, ao ser obrigado a fechar seu jornal, ele escreve um contundente texto de ameaça e louvor à violência e ao terror. Algumas passagens desse artigo<sup>104</sup> são usadas por Hilda na peça:

*O Demônio fica perto da janela movendo os lábios.*

MONSENHOR (*para o povo, um pouco atrás de Marx. Voz possante mas com alguma hesitação*): “para que servem vossas mentiras e vossas frases oficiais? Nós não pedimos...” (*para o Demônio. Virando-se com descrição*) O quê? Mas isso eu não posso dizer, é perigoso.

DEMÔNIO (*com impaciência*): Repete, repete.

MONSENHOR (*com hesitação*): “... nós não pedimos piedade. Quando chegar a nossa vez nós não empregaremos o terrorismo.” (*Para o Demônio*) Mas o homem disse isso?

(...)

DEMÔNIO: Repete, vamos, repete.

MONSENHOR: “Os terroristas reais, os terroristas em nome de Deus e do Direito sois vós mesmos. Na prática desse terrorismo sois brutais, provocantes, grosseiros e na teoria sois covardes, dissimulados, sem palavra. Nos dois casos não tendes honra.”

*Ruído agressivo ensurdecidor. O Monsenhor fica hesitante, não sabe se entra ou se é para continuar na sacada. O Demônio faz sinais para que ele entre. Ele entra, esquecendo-se da estátua de Marx e o Demônio pede que ele volte a buscá-la. A atmosfera na sala é tensa porque os ruídos não param. O Monsenhor pega apressadamente a estátua de Marx e o Demônio fecha a janela com rapidez. Ruídos abafados.* (HILST, 2008, p. 464)

---

<sup>104</sup> Os artigos publicados no *Jornal Neue Rheinische Zeitung* podem ser encontrados no site <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1840/neue-rz/index.htm>, em inglês. Acesso em 15 Ago. 2014.

Poderíamos ver nessa segunda tentativa de interferência do Demônio uma espécie de alegorização da Teologia da Libertação<sup>105</sup>, na qual uma parte do clero latino-americano faz uma aproximação entre cristianismo e marxismo<sup>106</sup>, sobretudo nas denúncias contumazes das misérias sociais, das perseguições políticas, do colonialismo a que a América Latina ainda estava submetida. No entanto, apesar dessa corrente teológica estar em alta na década de 1960, no mundo criado por Hilda Hilst para a peça, tal configuração transgressora entre religião e política não também não funcionou. Pouco importa para os novos rebeldes as falas de um ícone da revolução. Nas instâncias em que se encontra o mundo, já não cabem mais discursos fortes ou antigos. O Demônio tenta ainda a mesma estratégia com a estátua de Mao e depois com a de Lênin, sempre usando o Monsenhor como voz e o discurso desses líderes comunistas como tentativa de apaziguar a revolta popular. Como diz Alva Martinez Teixeira (2013, p. 38), “os redentores já não têm público, mas também os falsos profetas perdem o auditório, e, por isso, o povo passa de massa alienada a massa niilista.”

A voz dos grandes guias não chega mais nas massas. Hannah Arendt diz que esse niilismo inerente à época, essa desvalorização de todos os valores, essa “espécie de crepúsculo dos deuses e catástrofe da ordem mundial moral”, vem justamente da

impossibilidade de se julgar o que aconteceu e acontece de novo todos os dias, segundo critérios fixos e reconhecidos por todos, de subordiná-lo como caso de um esquema geral bem conhecido, assim como a dificuldade, estreitamente ligada a isso, de indicar princípios de ação para o que irá

---

<sup>105</sup> De acordo com Battista Mondin (1980, p. 30), “O primeiro impulso para a elaboração de uma teologia da libertação foi dado pela célebre conferência do episcopado latino-americano realizada em Medellín em 1968. Naquelas circunstâncias, a Igreja da América do Sul lançou as bases da teologia da libertação, efetuando uma corajosa análise crítica da situação em que jazem as populações deste continente, uma situação de grande miséria, profunda ignorância e penosa sujeição política e econômica.”

<sup>106</sup> De acordo com Francisco Catão (1985, p. 10), “Despertados pela necessidade de denunciar a injustiça e a opressão como causa da miséria e sustentados pela Bíblia, os teólogos foram buscar nas ciências modernas, especialmente na economia, os elementos para melhor analisar os mecanismos de dominação. O marxismo teve aqui seu peso e seu, indiscutivelmente, sua contribuição. Estávamos na década de sessenta, e o diálogo entre cristãos e marxistas se fazia em todo mundo. Na América Latina, porém, ou porque a miséria era mais gritante e generalizada, ou porque a realidade cultural era mais nova, mais flexível, esse diálogo foi mais longe. A teologia da libertação, que se formulou nesse contexto, pode ser considerada, hoje, uma resposta cristã madura à interpretação marxista”.

acontecer. (ARENDDT, 2002, p. 32)

*A morte do patriarca* seria esse momento na dramaturgia de Hilda Hilst, em que ela resolve questionar os ideais que permearam suas peças anteriores. No entanto, mesmo sendo uma peça bastante desiludida em relação às ideologias, aos discursos de salvação vindos tanto da igreja quanto do marxismo, permanece ainda, feito um espectro, uma sombra sobre esses personagens perdidos, vagos na sua ausência de sentido, uma espécie de niilismo heroico de cunho kazantzakiano. De acordo com Carolina Donega Bernardes (2008), o termo “niilismo heroico” seria uma substituição do “niilismo ativo” nietzschiano quando se pensa a obra de Kazantzakis. Assim, “a substituição do termo “ativo” por “heroico” se deve à presença da força dionísia na descrença em relação aos valores do mundo”. Seria uma jornada de autossuperação e de encontro com outros valores conseguidos por essa jornada. No niilismo heroico, “o herói irrompe da própria natureza e concentra em si tudo que é vital e instintivo. Diante do abismo e pisando nos degraus do nada, o herói ainda combate e não esmorece” (BERNARDES, 2008). Em relação à obra de Hilda Hilst, esse conceito foi primeiramente usado por Nelly Novaes Coelho (1999, p. 77) para falar da poesia hilstiana como um campo textual em que esse niilismo heroico reverberaria. Num estudo mais aprofundado, Rosane Bezerra de Araújo (2009) investiga, em sua tese de doutorado, o niilismo histórico em Beckett e nas narrativas de Hilda Hilst. Rosane (2009, p. 13) afirma que o niilismo heroico seria ver deus e o homem como faces da mesma moeda. “Não há mais mistério. Não havendo mais mistério, o homem passa a contar com ele mesmo e o universo a sua volta, mas sem idealizações. (...) É saber que o mistério não existe, e, ciente disso, seguir persistindo na afirmação da vida com toda a vontade e desejo de viver.” Esse conceito se presentifica de forma mais evidente nas narrativas, mas, nesta última peça de Hilda Hilst, é possível antever sob toda a estranheza desses personagens justamente o enfrentamento irônico desse fim do mistério. Se nas outras peças o mistério foi encampado por América, pelo Menino, por Maximilian Kolbe, pelos Homens condenados de *O verdugo* e *Auto da barca de Camiri* (lembrando que muitos morreram porque assumiram essa “desordem”, essa “proibição”), em *A morte do patriarca* o mistério não seduz mais, tudo se irmana, se iguala. E isso se dá tanto no tratamento que Hilda dá ao Demônio e os religiosos em cena quanto no uso das estátuas.

Assim, depois de tentar convencer o povo com as estátuas de Marx, Lênin e Mao, a estratégia do Demônio muda. O Papa, cansado

demais, resolve ir descansar. Ficam em cena apenas o Demônio, o Cardeal e o Monsenhor. Os diálogos prosseguem com o Demônio tomando um ar professoral e trazendo à baila seus métodos e também assuntos dispersos, como o flagelo de Joana D'arc, ou o apreço que o povo tinha pelo evento estético do nazismo, que, sub-repticiamente, o Demônio compara à igreja:

DEMÔNIO: Há certos rituais que o povo não esquece. Alguma palavra-chave... e o povo se lembrará da cadência... do ritmo de certas situações. Não sei bem por que, acredito ainda que o povo, sem saber, tem certa nostalgia... digamos de uma visão sumamente estética? (*aproximando-se muito dos dois*) Aliás...

MONSENHOR (*interrompendo*): E é estético morrer queimado?

DEMÔNIO: ... aliás... em pompa... e aparato... somente um se igualou aos senhores.

*O Cardeal e o Monsenhor olham para o Demônio sem compreender. O Demônio elucida fazendo a saudação nazista.* (HILST, 2008, p. 469)

O diálogo prossegue com o Demônio trazendo mais algumas intimidades suas com Jesus e revelando que a finalidade de sua existência é “de me integrar (*referindo-se a Jesus*) n'Aquele. (...) Esta é a confissão que eu nunca fiz para ninguém. Poucos estão preparados para ouvi-la” (HILST, 2008, p. 471). Assim, o Demônio seria um paradoxo: quanto mais investe em cobiça, poder, ambição, mais se afasta de Jesus e mais sofre. A solução seria humanizar novamente o Homem. “É preciso humanizá-los, humanizá-los, Eminência”, diz o Demônio, refletindo em sua fala o nihilismo heroico e também uma profunda ambiguidade que, segundo Zago (2012, p. 130), “se reflete nas microestruturas da peça, ou seja, em seus elementos de composição, feito jogo de luz e sombra que mostra e esconde, ao mesmo tempo, sentidos construídos nas entrelinhas.” Toda essa sequência do diálogo entre o Demônio, o Monsenhor e o Cardeal, até a solução encontrada pelo Demônio, se mostra sempre entrecortada: são pedaços de diálogo, interrupções que se dão tanto no plano do texto quanto na estrutura da peça, como também destaca Zago (2012, p. 130), “são pedaços de corpos; carcaça de pássaro impossibilitada de voo; luzes sinistras, que por si sós, já trazem a ambiguidade como processo constitutivo”, além disso ocorrem “planos que são iluminados, apagando-se outro; e

elementos escondidos e aludidos, que não se mostram, de fato, em cena, como o povo e algumas citações ocultas.” A peça entra num tom ainda mais irônico, pois o Demônio resolve se expor e expor seus motivos, transformando a cena numa aula, em que o Monsenhor e o Cardeal tomam nota, como se fossem alunos, e o Demônio começa a citar velhos tratados de demonologia, como forma de se estabelecer uma saída para essa intermediação bastante complicada que está por vir. No discurso do Demônio, existe a insistência em manter alguma base de conhecimento, de cultura, de poder, apesar de saber-se da necessidade de mudança:

DEMÔNIO (*tomando atitudes professorais*): Eminência, Monsenhor, vou unicamente repetir o que sei desde sempre: todo mestre que deseja comunicar uma verdade aos espíritos humanos deve, de alguma maneira, adaptar essa verdade às ideias geralmente aceitas, às vezes são verdades, outras vezes meias-verdades ou preconceitos populares. Certo?

CARDEAL E MONSENHOR: Certo

DEMÔNIO: Bem. Nenhum educador razoável começa seus ensinamentos tentando esvaziar o espírito de seus discípulos daquilo que ele considera verdades imperfeitas, antes de lhe comunicar a verdade superior. De acordo?

(...)

DEMÔNIO: Continuemos. O mestre procurará estabelecer (*o Demônio procura ilustrar o que está contando*) um ponto de contato entre os antigos conhecimentos e o novo, assim poderá modificar gradualmente as ideias inexatas ou falsas para encaminhar, em seguida, o seu aluno ao perfeito conhecimento. (HILST, 2008, p. 476)

(...)

DEMÔNIO: (*interrompendo. Um pouco aborrecido*): Primeiramente devo lhe dizer que não estou inventando tudo isso, apenas endossando trechos dos melhores tratados de demonologia. (*o Monsenhor toma notas*) É, segundo esses tratados, o que eu afirmo é a verdade de todo educador e também é a verdade (*referindo-se a Jesus*) d'Aquele. (*o Monsenhor fica muito satisfeito*) Sim, porque Ele se adaptava às crenças populares. Quando encontrava espíritos obcecados pela ideia de que nós existíamos. Ele se

adaptava àquela crença popular e agia como se aquela crença fosse verdade, ainda que a sua consciência profunda conhecesse o verdadeiro estado das coisas, ainda que Ele soubesse que nós não éramos nada mais do que estados patológicos da alma ou do corpo. (HILST, 2008, p. 477)

O Demônio, a princípio, não quer rupturas, cortes. Ele aceita alterações, mas pensa a história como um contínuo evoluir, ou seja, não admite mudanças radicais no *status quo*. A experiência, para ele, aparenta ser importante, pelo menos nesse jogo que ele faz com os religiosos. Em certo sentido, a mediação que o Demônio tenta fazer é para impedir aquela barbárie positiva de que fala Walter Benjamin (s/d, p. 116), ao considerar que a falta daquela experiência vinda dos antigos poderia impelir “a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”. Ao analisar o desenvolvimento da massa como sujeito no processo da modernidade, Peter Sloterdijk afirma que:

Não há como não ver que a história dos tempos modernos apresenta uma sequência de revoltas de grupos antes aparentemente desinteressantes contra o desprezo ou não-atenção. A história social mais recente tem sua substância – melhor dizendo, seu roteiro – numa série de campanhas para a elevação da dignidade, na qual sempre novos coletivos ousam tomar a dianteira, com suas reivindicações de reconhecimento. Violência e idealismo são as línguas universais nas quais os novos grupos forcem os novos interesses. (SLOTERDIJK, 2002, p. 57)

Na cena criada por Hilda Hilst, o que ouvimos vindo de fora são apenas gritos, urros, metralhadoras, nada sabemos dos ideais dessa massa distante e revoltosa. O que sabemos é que discursos idealistas e idealizados, discursos que já conseguiram controlar, de alguma forma, as massas, não cabem mais aqui, são palavras vazias, jogadas fora, que só recebem das massas ainda mais revolta e ainda mais violência. Nesse mundo apocalíptico desenhado por Hilda Hilst, há um ultrapassamento, inclusive, daquelas formas de deformações que acometem as massas, e que, segundo Sloterdijk (2002, p 64), baseado em Marx, são a política, ou seja, “em ordens de dominação em processo de deformação, cujo



resultado é o homem oprimido, servil”; e a deformação de cunho social “cujo resultado é a psique proletária”. Essas duas deformações “confluem, numa necessidade insaciável, para a compensação e vingança”. Surgiria, assim, ainda segundo Sloterdijk, “a terceira forma de desprezo do homem, sua exposição no sistema de comunicações vulgarizantes, prostituíntes e flexibilizantes”. Ou seja, a cultura de massa provocaria a “crescente fixação do homem no rebaixamento por meio de comunicações triviais” (SLOTERDIJK, 2002, p. 64), algo que foi antevisto por artistas como Baudelaire e Mallarmé.

No mundo em que se passa *A morte do patriarca*, as massas já não são dominadas pelos discursos utópicos ou religiosos, são apenas um coro de ruídos e violência avançando, impiedosas, sobre antigos donos do discurso e do poder. Hilda não estabelece claramente quem é esse povo, essa massa que está lá fora, pois ela lança luz sobre aqueles que não possuem mais saídas, que não conseguem mais se estabelecer num mundo cada vez menos sólido, cada vez mais incerto e maleável. O Demônio, intermeador que é, resolve alçar o Cardeal à condição de Papa, que num primeiro momento resiste, mas logo se deixa levar pela vaidade. Com o novo Papa instituído, o Demônio resolve então a jogada decisiva: se individualmente as vozes de Marx, Lênin e Mao não conseguiram acalmar as massas, então seria a hora de chamar um outro tipo de discurso, para efetuar mais uma tentativa. É hora de colocar Ulisses em cena:

MONSENHOR (*olhando para o pássaro*): Porque não existe mais solução.

DEMÔNIO (*com determinação*): Existe. (*vai rapidamente até as estátuas de Mao, Marx, Lênin e as conduz para a frente da cena, uma por uma e coloca-as bem próximas uma da outra. O Cardeal tenta falar, o Demônio interrompe com um gesto e coloca, com euforia, na frente das três estátuas, a estátua de Ulisses.*)

CARDEAL (*surpreso*): Ulisses?

MONSENHOR (*encantado*): Ulisses?

DEMÔNIO (*encantado*): Uma dimensão de heroicidade. Uma visão estética. (HILST, 2008, p. 483)

Entra em cena o herói que vence o poder dos mitos pela lógica, pelas artimanhas do raciocínio, do pensar maneiras outras de se enfrentar e vencer os perigos. Ulisses traz também a possibilidade de

uma “odisseia doméstica”, como afirma o Cardeal depois que descobre os planos do Papa. O plano do Demônio é encontrar uma síntese entre todas essas estátuas e seus respectivos discursos:

DEMÔNIO (*entusiasmado, pegando a lousa e pendurando-a na estátua de Ulisses*): Inventamos uma sigla. (*vai escrevendo enquanto fala*) Lênin, Ulisses, Marx, Mao, igual a êxito. Ficaria assim: Ele de Lênin, U de Ulisses, Eme de Marx, Eme de Mao, E de êxito. (*escreve letras grandes*) LUMME. LUMME. Quer dizer luz. (*pausa. Espera o efeito*) (HILST, 2008, p. 484)

Assim, o Demônio faz uma síntese entre as ideias políticas que pretenderam uma grande mudança social no século XIX e XX, quanto da grande tradição cultural e estética vinda dos gregos e que ainda hoje impera no Ocidente. Talvez assim, nessa junção de contrários, nessa ação que não define nenhum fim, apenas age, o mundo permaneça possível dentro das ordens hierárquicas que a tradição manteve por séculos. Na peça o futuro se apresenta como caos, como ausência de qualquer centro, de qualquer ordem que se faça entender. Assim, enquanto o novo Papa se encaminha para a sacada para enfrentar a fúria das massas, acreditando no LUMME, acreditando que essa síntese demoníaca será capaz de reestabelecer a ordem, a Lei, o Demônio, aproximando-se da estátua de Jesus, revela suas intenções, numa fala longa, demonstrando que, nessa peça, não há heróis, não há mártires possíveis em nome da liberdade. O que há é um discurso demoníaco, mas nada, por assim dizer, *daimoniaco*, porque não há mais almas para serem guiadas<sup>107</sup>, apenas o vazio deixado pelas esperanças mortas:

DEMÔNIO (*Para Jesus*): Meu Senhor, sempre me colocas em boas enrascadas. (*Caminha até a janela, olha através das vidraças para o povo*) O tédio... o tédio... e o tédio consome mais do que a fome e as batalhas. (*Aproxima - se novamente de Jesus*) Cuspiram em Ti, não Te conhecem mais. E não querem mais palavras. (*Aproxima - se de Mao, Marx e Lênin*) E esses três cheios de soberba, são suas fórmulas mecanicistas... também foram esquecidos. (*Alisando o rabo*) É preciso revivê-

<sup>107</sup> O conceito de *Daimon* como guia das almas vem do Livro X, da República de Platão.

los. (*Volta-se para Jesus, como se o ouvisse falar*) Por quê? Por quê? Pra, meu Senhor, para que tudo se inicie novamente. Para que a luta continue. Convenhamos, dei-lhes uma esplêndida proposição. (*Encantado*) Lume... lume. (*Ainda como se estivesse ouvindo uma fala de Jesus*) O nosso contrato? (*Comovido, aproximando - se de Jesus*) Foi inútil... foi tudo em vão, em vão. Vê, senhor, a carne dos humanos está flácida, o ventre arredondado e volumoso. Pediram para comer. Está certo, está certo, mas bem que eu lhes dizia há tantos anos atrás: está bem, a comida está bem, mas depois da comida o quê? (*Sorrindo*) Diziam que depois da comida, depois do ventre saciado, começaria um novo tempo. (*Aproxima-se da janela, espia*) Aqueles dois senhores ainda não chegaram. É difícil chegar até lá. Bem... começaria um novo tempo, diziam. (*Olhando através da vidraça fixamente*) Um tempo de nada, um tempo de nada. (*Voz forte, repetindo palavras de outros*) É preciso encher as barrigas! (*Ameno*) E como ficaram furiosos comigo... quando... (*Resolve não continuar o pensamento*) Chamavam-me de... (*como se dissesse um palavrão*) prematuro. Prematuro! (*Imitando um humano*) Tudo o que você fala é prematuro, sai, sai, primeiro a barriga e depois o resto. (*Como se estivesse ouvindo Mao*) Não, não, não, não, eu não acho que a necessidade (*sorri*) é necessária. Não, não me interprete burramente. Apenas ousado dizer... ousado? (*Olha em redor. Sorrindo*) Bem, em nome da necessidade se batiam... e às vezes nessa luta eu tinha a esperança de que chegariam a se conhecer. Mas não foi mesmo uma ingênua esperança? (*O Papa entra lentamente, olha ao redor. Algum tempo*) (HILST, 2008, p. 487-488)

Esse questionamento tão aterrador sobre a ingenuidade da esperança, justamente essa característica tão presente no teatro hilstiano, sobretudo na sua insistência em denunciar a falta de esperança e a ideia de que não haveria mais saída para os entraves nos quais a humanidade se colocou, ganha força aqui, na derradeira peça, pois Demônio resolve trazer e fazer uma destruição completa. Todos os religiosos são assassinados pela turba. A violência vence:

Súbito silêncio. Algum tempo. Em seguida, uma metralhadora é lançada para dentro da sala, pela sacada. O Demônio examina a metralhadora, começa a sorrir, sorrio.

DEMÔNIO: Este é novamente o meu tempo.

*Ouve-se na praça uma voz vigorosa.*

VOZ VIGOROSA: Vamos começar por onde?

DEMÔNIO (*muito contente, apontando a metralhadora para todos os lados, dando voltas no palco e atirando. Metralhadora na praça atirando logo depois do Demônio*) Pelo começo! Pelo começo! Pelo começo! (HILST, 2008, p. 489)

Alva Martinez Teixeira (2013, p.38) vê nesse desfecho da peça duas leituras contraditórias. Por um lado, diante da lógica profética do teatro de Hilda Hilst, pensaríamos numa conclusão apocalíptica, em que as advertências e o didatismo das outras peças, sobretudo a respeito do engajamento poético demonstrado anteriormente, perderam espaço, ficando apenas a violência orquestrada pelo Demônio e sua vontade de começar novamente, “pelo começo”, ou seja, não haveria mais futuro, esperança, vontades de transformação, tão caras ao pensamento de Hilda Hilst nesse período. Olhando por esse viés, Teixeira (2013, p. 38) afirma que “a tese definitiva do teatro hilstiano consistiria, assim, numa demonstração última de que a maior tragédia do homem não é existir, mas viver sem causas transcendentais numa espiral histórica descendente.” Porém, há também um outro lado, mais pormenorizado, visto por Ana Martinez Teixeira – e com o qual concordamos: “a influência do Demônio não tem de ser, necessariamente, manipulação, pois, lembremos, o povo é niilista, mas a escrita da autora, entendida como um todo, não: é radical, abissal, extremada, mas não niilista”. O niilismo na dramaturgia de Hilda Hilst seria um mal a ser combatido, e não aquela vinda e começo a ser celebrado, como vimos em Nietzsche. Teixeira (2013, p. 38) também vê que “a presença do Demônio pode ser um alerta para a suspeita atitude contemporânea de silêncio a respeito do diabo, num mundo aletargado pelo cinismo dos falsos bons sentimentos e dos ideais absolutos de caridade civilizadora.” Assim, o tom irônico usado na peça seria outra vertente de seu engajamento poético, no qual se optaria por uma utopia ainda maior, pois viria de uma completa e definitiva revolução social. Novamente aqui concordamos com a leitura que Alva Martinez Teixeira (2013, p.39) faz ao afirmar que esse

messianismo apocalíptico no final da peça talvez seja “a única utopia legítima”, algo que deveria

gerar o homem e a mulher novos, os novos Eva e Adão, através de uma das estratégias utópicas mais convencionais: o poder do cataclismo, do desastre já não divino como o dilúvio universal, mas demoníaco e humano como um recomeço purificador – provavelmente condenado já à partida – a partir do zero. (TEIXEIRO, 2013, p. 39)



## Capítulo 5 - As tentativas de montagem e as encenações que chegaram ao palco: um percurso

Paulo Leminski (1990, p. 53), com seu habitual poder de ironia, publicou no livro *Distraídos venceremos* o poema intitulado “Rimas da Moda”

1930	1960	1980
amor	homem	ama
dor	come	cama
	fome	

Como se pode ler no poema de Leminski, a rima da moda nos anos de 1960 trazia o predomínio de uma preocupação com a questão social. Era um período em que as gritantes injustiças políticas, históricas e sociais já não prevaleciam sem a presença de um grito contrário, sobretudo dos artistas e intelectuais. Nesse tempo fomentou-se muito a ideia de uma arte engajada, uma arte que estivesse a serviço de uma sociedade mais democrática, mais igualitária, que permitisse que uma parte da população, sempre deixada de lado, tivesse acesso a bens culturais e materiais. Mas antes era preciso sair da miséria, era preciso que a arte rimasse muitas vezes o “homem”, a “fome” e o “come”. De acordo com Ingrid Dormien Koudela:

Uma educação política que pratique a educação estética e uma educação estética que leve a sério a formação política terão de esforçar-se para alcançar uma consciência capaz de superar a diferença entre a esfera do estético e a do político no seu conceito de cultura. Ou seja: ambas as esferas não podem ser submetidas a um denominador comum, pois tal redução significaria o fim da arte; por outro lado,

não há como separar tais domínios um do outro, posto que se inter-relacionam continuamente, através de um processo de oscilações. O político deve ser constantemente resguardado de modo a não se tornar unidimensional e cabe-lhe trazer ao estético a consciência de que ele se acha sob o signo do “como se”. (KOUDELA, 2008, p. 32)

Walter Benjamin (s/d, p. 121) também dizia que a obra só seria correta do ponto de vista político se também o fosse do ponto de vista literário, assim, a relação entre o político e o estético seria uma dubiedade, um entrelaçamento que evitaria que um elemento se sobrepusesse ao outro, haveria uma espécie de equanimidade. Essa é uma discussão antiga, aprofundada pelas revoluções estéticas preconizadas pelos românticos, bem como por todos os manifestos de vanguarda tão comuns no século XX, em que arte e vida ora se dissolviam ora se separavam novamente. Nos anos de 1950/1960 uma das discussões mais prementes no mundo era sobre a função da arte como elemento didático numa busca conscientizadora das massas. Brecht é um dos principais nomes do teatro que chamava para sua obra a responsabilidade de transformação política da sociedade. No Brasil, isso se agravou pela situação política imposta pelo golpe militar que exigia dos artistas uma tomada de posição efetiva, clara, sem manchas de dúvida<sup>108</sup>. Hilda Hilst escreveu seu teatro

---

<sup>108</sup> Era quase imperiosa a necessidade de tomada de posição, de se ter um posicionamento político e ideológico claro, o mais preciso possível. Na clássica peça *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, há um trecho que impõe isso. A fala vinha de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, ele próprio um dos mais combativos nomes do teatro brasileiro do período e dizia:

*(Bem sério, mas neutro, autoritário)* – E aqui, antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um. Neste momento achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. Sem que cada um tome uma posição definida, não é possível continuarmos. É fundamental que cada um tome uma posição, seja para a esquerda, seja para a direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada sua posição, fique nela! Porque senão,



entre 1967 e 1969, período em que a repressão ganhou a força da lei, pelo *Ato Institucional nº 5*, em que militares, censores, jovens reacionários do CCC – Comando de Caça aos Comunistas, agiam impunemente, em nome da ordem e da preservação da “democracia” brasileira. Esse também foi um período em que as dicotomias predominavam, em que um pensamento efetivamente político no teatro era fator não apenas de estilo, mas de resistência. E o teatro não se eximiu da luta, inclusive foi particularmente combativo. Nesse período se estabeleciam grupos de teatro fundamentais para a dramaturgia brasileira: o Arena, o Opinião, o Oficina, capitaneados por alguns dos mais criativos e corajosos dramaturgos e diretores do teatro brasileiro. Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, José Celso Martinez Corrêa, são nomes que levaram o teatro à política, ou trouxeram a política ao teatro. Suas peças e suas ideias revolucionárias serviram para que as rimas, detectadas por Leminski, se tornassem, mais do que moda, um grito necessário e urgente que estabeleceu novas fronteiras, novos espaços de atuação e de representação a toda uma classe severamente emudecida pelo sistema ditatorial vigente.

Mesmo que os anos de 1960 tenham sido um tempo de inúmeras experimentações teatrais que vieram à tona trazendo essa desestruturação do clássico, houve um predomínio do realismo, justamente pela premência das questões político-ideológicas vigentes. Sob o aspecto formal ou estrutural, Hilda Hilst subverteu as fórmulas mais realistas, inscrevendo seu teatro num mundo de severa subjetividade poética e propondo uma recusa à explicação científica do mundo como fim de todo o

---

companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada. (FERNANDES. M; RANGEL, F; 2009, p. 31)

Conta-se que esse discurso foi inserido para solucionar o barulho causado pela movimentação das cadeiras na plateia. O fato é que atrás dessa ironia há todo um retrato de uma exigência bastante efetiva na época: a tomada de posição política, militante, engajada, seja o que fosse, era necessário ter um posicionamento efetivo. O silêncio seria um posicionamento? Como vimos, para Millôr Fernandes e Flavio Rangel, sim: a posição neutra, de braços cruzados era uma posição válida, talvez não politicamente de acordo com o que se esperava, mas era uma posição.

conhecimento, como já expomos nas análises de *A empresa* e *O novo sistema*. Além disso ela cria os personagens de *O verdugo* e *Auto da barca de Camiri*, denominados “Homem” que são condenados à morte justamente por proporem um mundo menos racional, menos afeito ao pragmatismo científico, e mais próximo de um socialismo utópico<sup>109</sup>. Existe, também, a ambientação que

---

<sup>109</sup> Martin Buber em seu livro *O socialismo utópico* diz que o socialismo 'utópico' não-marxista, “busca um caminho substancialmente idêntico a sua meta final. Ele se nega a crer que, confiando no 'salto' que será dado algum dia, se deva preparar, entretimentos, o contrário daquilo que se deseja alcançar” (BUBER, 1971, p. 24). Ao falar de alguns socialistas utópicos, há dois que podem ser aproximados de algumas das ideias expostas no teatro por Hilda Hilst: Um deles é Pierre-Joseph Proudhon, que tinha “um horror profundo a tudo o que viesse 'de cima', ao que era imposto ao povo, ao dotado de privilégios. Nesse contexto, ele temia a proliferação de novos egoísmos coletivos, que lhe pareciam mais perigosos do que os indivíduos” (BUBER, 1971, p. 51). Entram as diversas citações de Proudhon que constam no livro de Martin Buber, uma destaca-se, pois assemelha-se muito com as advertências que Hilda Hilst deu, sobretudo em suas peças *O novo sistema* e *A empresa*. Adverte-nos Proudhon em uma carta escrita a Karl Marx: “Procuremos conjuntamente, se V.S. o deseja, as leis da sociedade e a maneira como essas leis se convertem em realidade; mas, pelo amor de Deus, após havermos removido os entulhos de todos esses dogmatismos *a priori*, não queiramos, por nossa parte envolver o povo com doutrinas. Não incorramos no erro de seu compatriota Martin Lutero que, depois de haver derrubado a teologia católica, dedicou-se, sem perda de tempo, e fazendo grande alarde de excomunhões e anátemas, a fundar a teologia protestante... Não nos convertamos, pelo fato de estarmos à frente de um movimento, em chefes de uma nova intolerância; não nos comportemos como apóstolos de uma nova religião, mesmo que essa religião seja a da lógica e da razão” (*apud* BUBER, 1971, p. 24). O outro é Gustav Landauer, teórico anarquista alemão. Para ele o socialismo nunca seria algo absoluto, mas sim uma criação contínua da comunidade. Landauer também tinha consciência de que todas as realizações podem se tornar rígidas e o que hoje parece ter uma vitalidade e ser uma renovação, amanhã pode se tornar uma força opressora e violenta contra tudo aquilo que possa se expandir. Landauer dizia: “Não se trata de criar medidas de segurança definitivas para um reino milenar, ou, para toda a eternidade, mas de criar um grande equilíbrio geral e a vontade de reestabelecer, periodicamente, esse equilíbrio... A rebelião como regime, a transformação e reorganização como norma constante, a ordem através do espírito como propósito; essa era a grandeza e a sacralidade da sociedade organizada por Moisés. É disso que necessitamos novamente; de uma nova regulamentação e de uma revolução através do espírito, que não fixe, definitivamente, as coisas e as instituições, mas que se declare, a si mesma, como permanente. A revolução deve ser um ingrediente da nossa ordem social, o fundamento do nosso regime” (*apud* BUBER, p. 76).

prima pelo distanciamento de qualquer naturalismo ou realismo urbano: são monastérios, seminários, espaços escuros, lugares distanciados do tempo presente e da urbanidade. O mundo teatral construído por Hilda pressupõe um afastamento de qualquer barulho, de qualquer luz excessiva, para adentrar nas névoas, nos subentendidos da palavra poética. No entanto, ela pensa o teatro também dentro daquela lógica ética, de que fala Rancière (2012), ou seja como possibilidade de diálogo com o público, sobretudo, no que tange à ideia de “conscientizar” o público, tomar partido no momento histórico em que vivia. Porém, na busca pelo estabelecimento desse diálogo, Hilda Hilst coloca sua obra num contrafluxo do que vinha acontecendo no teatro brasileiro: se o discurso político panfletário era o vigente, o seu discurso carrega tais atributos, mas sempre dispostos sob a poesia, sob a força do símbolo. Num tempo em que o texto teatral já não imperava mais, em que corpo e gesto também estavam dando as cartas no jogo, Hilda Hilst, a contrapelo, ao revés da corrente, instaurou mais uma vez a crença na poesia, conforme abordamos nos capítulos anteriores, e fez do poético uma potência teatral com apelos revolucionários. O teatro seria a sua forma de se colocar de frente a esse perigo, porém, como era do seu feitio, foi uma ousadia solitária, afastada dos movimentos, dos grupos, uma ousadia ética e estética dentro da sua “torre de capim”. Anatol Rosenfeld (2008, p. 149) afirmou que o teatro de Hilda Hilst não se filia a nenhum grupo: “a autora é uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira.”. Esta imagem professada por Rosenfeld consegue revelar a complexa relação que o teatro de Hilda e a própria escritora tiveram com o público na época. O unicórnio pode ser um animal mítico forte e sensual, que transcende fronteiras e religiões, mas não existe e, em tempos de realismo exacerbado, ser um unicórnio era um risco também exacerbado, uma espécie de opção, senão pela inexistência, mas pelo exotismo, pela irrealidade.

Interessante notar que, historicamente, o teatro brasileiro pouco espaço deu às experimentações até os anos de 1960. Segundo Nanci Fernandes (2013, p. 43) o teatro não participou ativamente do modernismo brasileiro, por exemplo, porque estava

estagnado, acomodado, pois vivia “do sucesso do teatro de revista e das comédias de costumes”, assim, os escritores e dramaturgos modernistas “pouco puderam fazer pela modernização da cena brasileira”. No período se destacam algumas vozes unicórnica, como a de Renato Vianna, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho que nos anos de 1920 e 1930 propuseram um teatro mais contundente, mais próximo das buscas das vanguardas europeias. O próprio Oswald de Andrade escreveu três peças que tinham como base um “rompimento mais radical com os paradigmas da estética teatral burguesa, em favor das pesquisas formais da vanguarda, sobretudo, em relação às formas de arte popular” (LEVIN, 2013, p. 29). As peças *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937) permaneceram inéditas no palco durante anos. *O Rei da Vela* foi levada ao palco, pela primeira vez, na revolucionária encenação do teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martínez Corrêa, em 1967.

Na década de 1940 nomes como o do encenador Ziembinski iniciaram um processo de modernização e de profissionalização no teatro brasileiro. A montagem de *O vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, é tida como um marco na renovação estética do teatro nacional. Porém, foi com o predomínio do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – apontado por muitos estudiosos como o instituidor de um novo tipo de profissionalismo no teatro brasileiro, que se estabeleceram os parâmetros a serem subvertidos por aqueles que começaram a pensar um teatro de cunho mais político, ideológico e popular, ou, no caso de Hilda, um teatro que também se pensasse subversivamente poético. O TBC foi fundado por Franco Zampari, engenheiro industrial, nascido na Itália em 1898, mas que se radicou no Brasil ainda muito jovem. Zampari trouxe para o teatro um tipo de gestão que até então era desconhecida. Decio de Almeida Prado (2009, p. 43) diz que o programa do TBC não se distanciava muito do que era feito, pois se apoiava sobre dois pilares muito firmes e corretos comercialmente: textos consagrados e encenadores estrangeiros. A diferença estava no “caráter empresarial, consistindo numa economia interna mais perfeita e num considerável salto quantitativo. Em vez de um

diretor europeu, dois ou três (de preferência italianos), em vez de oito ou dez atores contratados, quinze ou vinte.”. O repertório mantinha-se entre os clássicos, os textos modernos, porém já solidificados, de autores como Oscar Wilde, Strindberg, Noel Coward, e as comédias ligeiras e populares vindas da França e dos Estados Unidos.

Edelcio Mostaço chama a atenção não tanto para a renovação estética e profissional que o TBC impunha ao teatro, mas para a função política dessa companhia. Atrelado ao pensamento de uma burguesia empreendedora, que tomava a iniciativa, fazia investimentos vultosos para garantir lucros da mesma monta, o TBC instituiu não apenas uma prática teatral renovada dentro do cenário paulista e brasileiro, mas toda uma mentalidade que se alastrou para outras companhias nascidas posteriormente, sobretudo na ideia de uma estética teatral bastante determinada. Edelcio Mostaço destaca que o

limite ideológico esteticista, tão caro à geração de 45, este eflúvio mistificante e mistificador constituiu o ponto ótimo dentro das cogitações de uma geração que, engalanada, tudo viu e tudo sentiu a partir deste critério ao mesmo tempo *blasé* e preocupado, criador, mas culturalista. (MOSTAÇO, 1982, p. 19)

Assim, o TBC mantinha-se como uma empresa, um lugar para se fazer arte e dinheiro, não necessariamente nessa ordem, o que o distanciava dos movimentos populares ou de um ideário mais ativo e politicamente participativo e transformador. No entanto, mesmo que por vias transversais, o TBC colaborou na renovação realista que viria se instalar no Brasil. A principal contribuição seria o fato de que muitos dos diretores italianos, contratados pelo TBC, tinham formação na Academia de Arte Dramática de Roma, uma das escolas responsáveis pela eclosão e popularidade do neorealismo italiano. Desta forma, segundo Edelcio Mostaço (1982, p. 20), é por essa via que esse novo estilo penetra no Brasil: “Se no teatro ele não pode desenvolver suas

características principais de usar atores anônimos e cenas exteriores, ajudou a refinar uma técnica de representação e de visualidade mais próximos dos padrões da realidade, como eram entendidos então”. O TBC deu lugar a um paradoxo: diretores neorrealistas italianos ajudaram a construir e afirmar o teatro burguês no Brasil. Assim, os diretores trabalhavam seus princípios políticos e estéticos em obras que não possuíam tais princípios. Mostaço afirma que foi esse paradoxo, essa dicotomia que fazia com que peças rasas esteticamente tivessem montagens ágeis, realistas, que fascinavam a plateia, mas que quase não tinham substância política nenhuma, que fez com que o TBC se esboroasse “do ponto de vista ideológico, deixando os flancos abertos para outras realizações”, estas bem mais realistas no que se referia à ideologia.

Conforme apontado no capítulo “Do poema à dramaturgia”, a primeira parte da década de 1960 foi um período de transição para Hilda Hilst. Esta transição se deu tanto no plano estético quanto no plano pessoal. A mudança para a Casa do Sol é um acontecimento intrínseco a esses dois planos, um acontecimento que estabeleceu que tanto a obra quanto a escritora se colocaram em outro patamar em relação aos seus congêneres. Até 1967, Hilda só havia publicado poemas e a sua decisão de escrever dramaturgia surge num momento de profunda efervescência cultural e comportamental. No teatro, 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. Todo esse processo de afrontamento e transformação vinha desde meados dos anos de 1950, quando dentro do TBC, em 1953, se apresentou pela primeira vez o grupo Teatro de Arena, vendido como um “curioso grupo de vanguarda”. No entanto, a face mais conhecida deste grupo que viria a estabelecer novos paradigmas para o teatro brasileiro, começou a tomar corpo quando, a partir de 1955, alguns amadores, ligados ao Teatro Paulista do Estudante (TPE) se juntam ao Arena e começam a trazer ao centro da cena as questões políticas e sociais. O TPE era ligado ao Partido Comunista Brasileiro e entre os nomes vindos desse

grupo estavam Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, nomes que estabeleceram com suas obras, atuações e encenações, alguns dos recentes clássicos da dramaturgia brasileira. Ainda no primeiro ano em que os grupos se juntaram, houve um festival de grupos amadores e a publicação de um documento que sintetizava as novas premissas e preocupações do Arena. O título do documento era “O teatro amador em defesa de nossas tradições culturais”, cujo texto anunciava uma nova preocupação com o público e uma busca pelo realismo na cena por meio da emoção. Segundo Maria Silvia Betti (2013, p. 178), o que se colocava para o Arena não era apenas a necessidade de “amadurecer novas formas de tratamento cênico: era necessário também que novos trabalhos dramaturgicos surgissem, e para isso, era preciso tratar de fomentá-los e de embasá-los”. A partir dessa necessidade, começou no Arena toda uma busca por uma nova dramaturgia, algo que fosse além da encenação, mas que abarcasse todo o processo criativo necessário à produção de uma peça.

No ano seguinte, em 1956, Augusto Boal chega ao Arena. Vindo de uma temporada de estudos no *Actors Studio*, em Nova York, Boal também abre novas fronteiras para o teatro. A sua primeira direção trazia à cena *Ratos e Homens*, uma adaptação do romance de John Steinbeck. O trabalho de Boal seguiu por essa linha realista, mas passou a focar em autores nacionais. Houve montagens de textos de Júlia Lopes de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto e Artur Azevedo. Boal também coordenou o Curso Prático de Dramaturgia e depois, em 1957, um Laboratório de Interpretação, além da criação de um Curso Prático de Teatro, este aberto não apenas aos atores do Arena, mas a todo o público interessado. Todo esse processo de formação constituiu-se num lugar de amplos debates e discussões acerca do papel do teatro na sociedade<sup>110</sup>. No entanto, apesar de

---

<sup>110</sup> Uma das vozes dissonantes deste período histórico, principalmente nos anos de 1960, foi a de Nelson Rodrigues. Em 1968, ele escreveu uma série de crônicas para o jornal *O Globo*, em que direcionava sua língua ferina a diversos assuntos, entre eles, obviamente, os caminhos que o teatro estava seguindo. A ironia de Nelson Rodrigues chegou também aos laboratórios preconizados pelo Arena:

todo esse investimento intelectual e artístico, o Arena passava por dificuldades financeiras sérias, fazendo com que o diretor da companhia, José Renato, apostasse em sucessos comerciais como *A falecida senhora sua mãe*, de Georges Feydeau. Assim, o teatro transitava nesse clima de renovação, de inovação, mas ao mesmo tempo cedia espaço aos imperativos financeiros, à necessidade de se manter e se colocar como uma empresa, geradora de lucros. Depois de ter montado 21 peças<sup>111</sup>, sendo a maioria de autores estrangeiros, o Teatro de Arena confrontava-se com a realidade de não poder se sustentar, de não conseguir se manter como grupo independente. Augusto Boal relata:

O segundo semestre de 57 não foi bom. Teatro pequeno, sucesso não dava para aguentar a folha de pagamento do mês seguinte. Nosso Curso de Dramaturgia dava seus primeiros frutos. Com o Laboratório buscávamos formas brasileiras de atuar, mas as peças eram estrangeiras. Crise! Ou vai ou racha. Ou nos afirmamos como somos ou fechamos! Decidimos montar *Eles não usam black-tie*. (BOAL 2000, p. 158)

Se na música a Bossa Nova iniciava sua jornada por uma levada mais suave, adocicada pelo balanço do mar das praias cariocas; se no cinema o novo se estabelecia quase como um sobrenome à outra revolução artística que iniciava, coube ao teatro, mais especificamente a um jovem dramaturgo de origem italiana, Gianfrancesco Guarnieri, dizer que o povo, a parte maior e mais esquecida da população não usava *black-tie*, não participava das rodas da alta cultura, estava à mercê do conflito entre ter uma vida digna, com mais conforto material, nem que

---

“Ah, vocês não imaginam a ênfase do Teatro de Arena. Qualquer bate-papo, lá, chama-se “laboratório”; outro bate-papo é “seminário”. E, em cada metro quadrado, há um autor” (RODRIGUES, 1994, p. 102).

<sup>111</sup> Conforme cronologia dos espetáculos do Arena. In: ALMADA, I. *Teatro de arena – uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.



para isso tivesse que furar a greve, vender-se ao capital ou obedecer ao código de honra da classe operária, impor ao patrão a voz vinda das classes exploradas, moradoras da periferia. Escrita em 1955, *Eles não usam black-tie* foi montada pela primeira vez em 1958, estabelecendo de vez o Arena como grupo teatral capaz de abrir outra trincheira no teatro brasileiro, tanto pela ousadia estética quanto pela ousadia política, além disso, a peça manteve-se dez meses em cartaz e conseguiu salvar o Arena da bancarrota.

Devido a outros compromissos profissionais, Augusto Boal não pode dirigir a peça, ficando, assim, a direção ao encargo de José Renato Pécora, o fundador do Arena. Para Edelcio Mostaço (1982, p. 35) o primeiro aspecto que chama a atenção é o tema:

Era a estreia do proletariado brasileiro como protagonista de uma peça teatral, a surgir não como *original*, *folclórico*, *naïf*, ou outras adjetivações que costumavam diluir a característica de classe em meio a várias apreensões que confinavam o operário ao malandro (...); ao *bom trabalhador* do Estado Novo (...) [grifos do autor] (MOSTAÇO 1982, p. 35)

Guarnieri trazia para o teatro aquele tipo de operário predominante nas obras de Jorge Amado e José Lins do Rego. Eram personagens um pouco além do estereótipo, eram mais profundos, psicológicos e, sobretudo, possuíam uma ideologia de transformação, de busca por uma situação mais justa, uma ideologia que os colocava frente a frente com um problema bastante concreto e efetivo: a greve. O drama se constitui no fato do filho de um dos líderes da greve optar por seguir seu sonho individual e não o coletivo. Tião, o filho, opta por furar a greve, pois assim conseguiria realizar seu sonho de felicidade mais imediata, melhorar de vida, sair do morro, crescer como indivíduo. Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota (2012, p. 141) afirmam que *Eles não usam black-tie* se tornou o parâmetro a ser atingido por todos os que tinham por objetivo construir uma

interlocução efetiva entre Teatro e Política, obviamente, pelo viés mais populista, ou nacionalista. Decio de Almeida Prado (2009, p 64) diz que a peça de Guarnieri serviu para alavancar uma posição nacionalista que tinha como missão imediata “restituir aos brasileiros o lugar que lhes competia, restabelecendo o equilíbrio momentaneamente perdido”, lembrando que o nacionalismo havia sido a plataforma política e ideológica da direita nas décadas de 1930, mas tratava-se de um nacionalismo que predicava ao Brasil a sua natureza exuberante, tropical, a sua religiosidade em seus aspectos mais pueris e, obviamente, brancos. Por outro lado, o nacionalismo da esquerda era bastante crítico, deveras pessimista diante da situação brasileira, sendo, por isso, alçado à clandestinidade, à marginalidade. Houve toda uma busca por novos valores, novas vozes que pudessem expor as misérias, os desencantos, as injustiças sociais, tanto que no ano seguinte Oduvaldo Vianna Filho estreia a peça *Chapetuba Futebol Clube* que, na esteira de *Eles não usam Black-tie*, expõe as agruras e os dilemas éticos das camadas sociais mais desfavorecidas, além disso, possui como pano de fundo, o futebol, jogando sobre a ribalta um assunto até então inexplorado, apesar de já ser uma paixão nacional. O próprio Guarnieri voltaria à questão da greve, sob outro prisma, na sua peça *A semente*, encenada em 1961, dessa vez o personagem principal se debatia, não apenas com a questão da repressão advinda dos patrões, mas com todo um debate sobre as estratégias pouco éticas adotadas pelo partido.

Assim, *Eles não usam black-tie* permitiu que o Teatro de Arena sobrevivesse e saísse em busca da utopia. Encontrar o povo, levar a ele a cultura, o conhecimento, a força transformadora do teatro. Era o sonho de um teatro popular, que tinha na aceitação e sucesso dessa peça a base para a “sua atuação artística: uma descrição realista da realidade dentro de um engajamento de luta ideológica. A partir dos pressupostos básicos do realismo socialista foi encontrada uma forma de externalização deste ideário” (MOSTAÇO, 1982, p. 36). A dramaturgia inicial de Guarnieri estabeleceu um “ciclo denso de preocupações com a realidade imediata, no sentido de retratá-la,

compreendê-la e, também, modificá-la” (MOSTAÇO, 1982, p 37).

Em 1960, mais um grito, dessa vez, de fundo brechtiano, dado por aquele que viria a ser um dos nomes mais importantes do teatro mundial: Augusto Boal. Em 15 de setembro de 1960 estreava a sua peça *Revolução na América do Sul*<sup>112</sup>. Segundo Iná Camargo Costa (1998, p. 185) “o principal achado de Boal em sua peça foi fazer do operário um espectador passivo da contrarrevolução em andamento no país, esta sim, a verdadeira protagonista”. Boal, com essa peça, instaurava novos parâmetros para os dramaturgos interessados nas questões políticas, sociais e estéticas. Era uma experiência que colocava em cena “a técnica épica de concepção dramaturgic e cênica, e o fizeram através de uma linha de teatro político diretamente ligado ao trabalho e às concepções de Bertolt Brecht” (BETTI, 2013, p. 188). Boal explicita no programa da peça a sua motivação, dizendo que havia no período sempre um julgamento ético da peça assistida, mas muito pouco valor se dava aos fatores estéticos. Essa era a sua busca, um teatro que reverberasse tanto aquilo que precisava ser dito, quanto como isso era dito. Boal traça o objetivo de *Revolução na América do Sul*:

O objetivo era escrever uma peça que apresentasse diferentes características da sociedade, diferentes meios sociais e psicologias, sem contudo interligá-los por nenhum enredo que não fosse a simples apresentação de um show por uma equipe circense. (...) Sartre, analisando Brecht, afirmou que pretende, como este, criticar a sociedade na qual vive o homem moderno,

---

<sup>112</sup> Em junho de 1961, houve uma cerimônia de entrega do X Prêmio Saci, para os melhores do Cinema e do Teatro, do ano anterior. O prêmio era uma promoção do Jornal *O Estado de São Paulo*. Augusto Boal foi considerado o melhor autor, e recebeu o prêmio das mãos de Hilda Hilst (*O Estado de São Paulo*, 27/06/1961). Apesar de Augusto Boal constar em algumas anotações de Hilda Hilst como um nome para enviar as peças, não encontramos nenhum outro tipo de documento que comprove que os dois mantiveram um contato mais estreito neste período.

expondo os processos pelos quais essa sociedade e esse homem se desenvolvem. Mas quer também fazer o espectador participar integralmente da experiência do homem deste século, porque é ele, espectador, que o vive. (BOAL, *apud* MOSTAÇO, 1982, p. 40)

Boal não apenas mergulhou na forma brechtiana, mas foi além, trouxe à cena o elemento épico, fundamental para que aconteça a teatralidade. Ou seja, Boal não criou subterfúgios, não escamoteou a presença das teorias de Brecht em sua peça. A partir dela, o Grupo Arena assumiu, efetivamente, sua força militante e engajada, passando a viajar por todo o Brasil, levando a bandeira da revolução.

Outra consequência desencadeada por *Eles não usam black-tie* foi uma nova visão sobre os clássicos nacionais e internacionais. Augusto Boal chamava isso de “nacionalização dos clássicos”, ou seja, “tratava-se agora de transportar ao espetáculo a intenção nacionalizante, procurando-se um estilo brasileiro capaz de preservar a nossa peculiar maneira de ser, as nossas idiossincrasias idiomáticas e gestuais, mesmo perante as grandes peças nacionais” (PRADO, 2009, p. 64). Além disso Boal também pensava a necessidade de aumentar o número de autores brasileiros, pois para ele os autores mais importantes ainda estavam apegados ao teatro burguês, ou ao “teatro alienado”. Num artigo<sup>113</sup> escrito em 1959, por ocasião da estreia

---

<sup>113</sup> No começo do artigo, Augusto Boal faz um esquema que resume como o teatro, sobretudo o paulista desenvolveu-se:

“1 – DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO DE SÃO PAULO (VARIAÇÃO QUANTITATIVA)

Maior disponibilidade financeira

Cosmopolitização são paulina

Economia e cultura alienadas

Formação do T.B.C

2 - T.B.C – (PRIMEIRO SALTO QUALITATIVO)

Teatro como fenômeno estético, diretores estrangeiros, o teatro alienado: temática e formas importadas, aparecimento da plateia burguesa.

3 – A PLATEIA BURGUESA (VARIAÇÃO QUANTITATIVA)

Composição: parte alienada fundadora, parte alienada pelo teatro imposto, parte

da peça de Oduvaldo Vianna Filho, *Chapetuba F.C.*, ele também expõe sua visão a respeito da busca por uma nacionalização do teatro brasileiro:

O teatro no Brasil se encontra na fase em que se busca “nacionalizá-lo”, satisfazendo uma exigência claramente preliminar. É necessário que apareçam autores brasileiros. Mas estamos ainda imbuídos de um certo verde-amarelismo. As ideias mal começaram a se definir. A nossa dramaturgia é vária e amorfa, como a plateia burguesa que a patroniza. As características fundamentais dessa classe social se reproduzem no nosso drama. Arte e sociedade estão vinculadas uma a outra, nesse caso, lamentavelmente. (BOAL, 1981, p. 9)

O que se pretendia era conseguir pesquisar melhor os estilos de cada autor para que ele conseguisse transmitir melhor as ideias, e com isso se chegar a um teatro realmente popular<sup>114</sup>.

autêntica ainda que superficial.

Aparecimento do teatro simplesmente brasileiro.

4 – TEATRO SIMPLEMENTE BRASILEIRO (SEGUNDO SALTO QUALITATIVO)

Pesquisa de estilos (Laboratório e Interpretação)

Pesquisa temática e formal em dramaturgia (Seminários de Dramaturgia)

Aparecimento da plateia popular

5 – A PLATEIA POPULAR (VARIAÇÃO QUANTITATIVA)

Inclusão da pequena burguesia através de suas associações

Inclusão do proletariado através de seus sindicatos

Inclusão dos estudantes através dos seus grêmios

Formação de teatro de operários, estudantes e de associações

Aparecimento do teatro popular

6 – O TEATRO POPULAR (TERCEIRO SALTO QUALITATIVO)

A temática popular

As formas populares.” (BOAL, 1981, p. 8)

<sup>114</sup> Outra força criativa que atuava no sentido de unir teatro é política é o movimento “Teatro do Povo”. Bernard Dort via no *Théâtre du peuple*, e também no Teatro de *Agit-prop*, tentativas de estabelecer sobre o teatro uma ideologia política determinante e militante. Um exemplo dessas tentativas advém do *Teatro Popular*, que segundo

---

Pavis (2011, p. 394), “tem muita dificuldade de encontrar sua identidade”, pois é uma categoria mais sociológica do que estética, e teve alguns momentos importantes no século XIX, quando estava diretamente ligado às lutas revolucionárias. Copfermann (1969, p 21) diz que esse movimento do teatro popular nasce como uma reação aos movimentos estéticos que se enfrentavam como donos do que era considerado bom, correto ou verdadeiro no teatro: “le Théâtre Libre, le Théâtre d'Art, l'Oeuvre renvoient essentiellement à trois courants de la littérature de la fin du siècle. Le théâtre forme l'estrade des couches lettrées”. Com o crescimento do socialismo, passou-se a ser necessário um “teatro destinado ao povo” que seria um propagador da “cultura” universal e clássica, mas que também seria criador de obras novas, permitindo que o “povo” tivesse sua emancipação acelerada. Dessa forma, foi no final do século XIX que o teatro do povo tentou se institucionalizar através de companhias como a *Freie Volksbühne* em Berlim, o *Teatro do Povo* de Maurice Pottecher, em Bussang, para ficar nos exemplos europeus mais conhecidos. Em 1900, Romain Rolland escreve um importante ensaio denominado precisamente de *O teatro do povo*, em que defendia “que la scène, comme la salle, puisse s'ouvrir à des foules, contenir un peuple et les actions d'un peuple” (*apud* Dort, 1971, p. 270). Todo esse processo de um teatro popular, ou de *agit-prop* se espalhou em diversos países. Num estudo sobre o tema, Silvana Garcia, em seu livro *Teatro de Militância* (2004, p. 3) afirma que “esse teatro de natureza espontânea, ou seja, feito por iniciativa dos trabalhadores, para seu consumo, como parte de seu processo de organização, teve caráter tópico e, do ponto de vista cênico, careceu de um perfil próprio”, concordando aqui com Pavis sobre o aspecto sociológico ser muito mais importante do que o aspecto estético nesse tipo de teatro. Foi um movimento sempre muito próximo do amadorismo e, mesmo quando feito por profissionais, revelava-se “a fragilidade das experiências de uma transição” (GARCIA, 2004 p. 3). Aos poucos esse tipo de teatro vai amadurecendo, ganhando força também como estética, sobretudo com a revolução russa de 1917, e com todos os grupos, atores, diretores e técnicos que compartilharam ideologicamente a ideia de uma arte militante e programática. Anteriormente ao *Teatro de Arena*, ao *CPC*, além de outros grupos que fizeram parte dessa onda criativa e transformadora iniciada na década de 1950, houve outros momentos no Brasil em que o teatro esteve conectado a tais premissas. Conforme se pode ver no citado livro de Silvana Garcia (2004, p 91-121). No final do século XIX e começo do século XX, milhares de imigrantes europeus vieram para o Brasil. Houve uma predominância de italianos, que se organizavam em torno de associações anarco-sindicalistas, que promoviam reuniões, festas, conagraçamentos e, neles, inseriam o teatro feito por operários para operários. Produções bastante independentes, desvinculadas de qualquer grupo teatral ou profissionalismo ou meio artístico. À medida que os imigrantes foram se estabelecendo, o teatro passou a ser um meio de propaganda e conscientização bastante forte para a classe trabalhadora, porém sem nenhum primor ou cuidado estético. Esse teatro de conotação bastante popular mantém-se até os anos de 1930, quando praticamente desaparece, seja pelas poucas condições de produção, seja pelo sistema ditatorial e perseguidor que se implantou no governo brasileiro, que passou a

Assim, se o TBC adequava o ator ao texto, o Arena retirava do texto a primazia, a superioridade intacta e o submetia ao que se estabelecia como vigente: uma visão bastante contundente do que seria a dicção da brasilidade que precisava ser retomada, colocada no palco. O objetivo dessa busca era encontrar o caráter popular que se presentificava nos textos clássicos, ou seja, mesmo se passando em outros contextos sociais e políticos, a peça deveria comunicar-se diretamente com o público. *A mandrágora*, de Maquiavel, *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega, fizeram parte dessa experiência, em muito calcada nas experiências de Jean Vilar e seu Théâtre National Populaire, além disso se fomentou bastante o surgimento de novos autores capazes de trazer para o palco as questões nacionais mais prementes no período.

Se Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri seguem trabalhando com o Arena, Oduvaldo Vianna Filho parte para uma aventura teatral ainda mais radical na politização e militância. Vianinha, como era conhecido, atuou em *Revolução da América do Sul*, e percebeu que o assunto da peça não condizia com o público, formado majoritariamente por estudantes da classe média, então ele partiu para um teatro prático, de atuação efetiva junto ao povo, ou o que se entendia por povo. Nesse período, os grupos agiam como locomotiva de um pensamento político contestatório, direto, focado na ideia de que era preciso conscientizar, ideologizar o público. Gianfrancesco Guarnieri em entrevista a Fernando Peixoto diz que:

Havia sobretudo a tendência a praticar um teatro que alertasse para a libertação do povo brasileiro. E essa libertação só se poderia dar na medida em que esse teatro estivesse totalmente preocupado com a luta de classes. Um teatro que estudasse e observasse como se desenvolvia esses aspectos na sociedade brasileira. (*In: PEIXOTO, 1989, p. 52*)

---

perseguir qualquer manifestação que tivesse associada ao anarquismo e ao comunismo.

Augusto Boal, em suas memórias, relata a busca pelo povo:

Nossas discussões eram mais políticas do que estéticas. Nossa urgência nos inquietava: qual o destinatário do nosso teatro? Nosso público era classe média. Operários e camponeses eram nossos personagens (avanço!), mas não espectadores. Fazíamos teatro de uma perspectiva que acreditávamos popular – mas não representávamos *para* o povo! De que servia interpretar a classe operária e oferecê-la na bandeja, antes do jantar, à classe média e aos ricos? (...) Povo: não definíamos o que era, onde trabalhava, comia, dormia, amava, o que fazia. Sabíamos o que não era: classe média, nossa plateia. Queríamos estar a serviço desse misterioso e bem-amado *povo*, mas... não éramos povo. (BOAL, 2000, p. 1670)

Todo esse viés nacionalista e populista, iniciado em *Eles não usam Black-tie*, vem sob a ideia da noção de luta de classes que daria valor ao povo, compreendido, segundo a ótica marxista, como o conjunto do operariado e do campesinato, tudo somado à ideia de que o conceito de nação era restringido às camadas populares. A burguesia carregava a pecha de ser “antipovo” e “antinação” e era contra isso que se precisava lutar, ainda mais com todo o cenário inflamado pela revolução cubana, ou seja, pela possibilidade real de se fazer uma mudança estrutural na sociedade brasileira. Note-se também que nesse bojo entram a força teatral de Brecht, bem como as ideias de engajamento e ação social de Jean Paul Sartre<sup>115</sup>, o típico *intelectual engajado*, partidário de Fidel Castro, apoiador das revoltas na Argélia, enfim, um filósofo defensor do fim da opressão, cujo pensamento

---

<sup>115</sup> Ver nota 60.



“se tornou o amálgama da singularidade adquirida pelo engajamento teatral no Brasil: uma prática artística que buscou romper com os limites estabelecidos e assumir a causa da *transformação social*” [grifos dos autores] (GUINSBURG; PATRIOTA; 2012, p. 145).

Atingido e motivado por essas questões, Vianinha desligou-se do Arena para ser um dos idealizadores e criadores do CPC – Centro Popular de Cultura – vinculado a UNE, União Nacional dos Estudantes. O CPC iniciou com uma aglutinação de artistas, intelectuais, jornalistas, como Leon Hirshman e Carlos Estevan Martins. Oduvaldo Vianna começou a ver uma contradição no trabalho do Arena: a sua proposta popular direcionada a um público não popular:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência da conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. (VIANNA, *apud* MOSTAÇO, 1982, p. 58)

Assim, era necessário criar um movimento que envolvesse a massa, que a conscientizasse em escala industrial, para fazer um contraponto com o poder econômico que alienava a massa também em escala industrial. Imbuído dessa ideia, o CPC partiu para aquilo que Mostaço (1982, p. 59) diz ser a “mais abrangente e palpável experiência de cultura popular levada a efeito no país”. Os inícios se deram em torno da montagem da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, escrita por Vianinha e dirigida por Chico de Assis, na mesma toada social de *Eles não usam Black-tie* e radicalizando a concepção de teatro épico, já

vista em *Revolução na América do Sul*. A peça apresentava uma análise das questões que originavam a miséria, e discutia as relações e a estrutura como a sociedade capitalista se fundamentava. Na encenação, foram utilizadas técnicas antidramáticas como slides, cartazes, desnaturalização das interpretações, humor que se achegava ao circo, ao teatro de revista, ou seja, a peça colocava em prática o teatro épico e o distanciamento pregados por Brecht. Essa peça representou “um passo decisivo no sentido de romper com as amarras inerentes à forma do drama, identificado aos 'velhos palcos' onde os pequenos conflitos domésticos e individuais ocupavam o foco central” (BETTI, 2013, p. 185). Mantendo uma relação ora amigável, ora conflituosa com o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e com o PCB (Partido Comunista Brasileiro), o CPC também se filiou a UNE (União Nacional dos Estudantes). A atuação do CPC foi curta, durando apenas 4 anos, quando foi esfacelado pelo golpe militar de 1964. Se o grupo não conseguiu seu objetivo político, deixou no teatro marcas de sua tentativa, pois na busca por alargar, expandir, aumentar o público, o CPC propôs uma nova concepção de texto, de cena, de produção e também de interpretação. O projeto agia diretamente em três pontos: a logística, a estética e a política. Quanto à logística, se buscava atuar em espaços abertos como fábricas, ruas, praças, afastando-se da infraestrutura convencional, e fazendo uma aproximação com o teatro de rua. O viés estético também era pensado, não apenas buscando a força do teatro épico e do distanciamento brechtianos, mas tentando criar uma dramaturgia que atingisse as massas, que servisse ao propósito da conscientização, e por fim, o CPC sempre se pautou por um pensamento crítico-teórico que pensasse todo o momento histórico, a importância das lutas sociais, o processo de engajamento necessário aos artistas, a função do teatro ser um instrumento de alteração, subversão da ordem. Como resultado prático, nos seus breves quatro anos, o CPC “produziu resultados de trabalho em duas frentes paralelas: a do teatro de rua, de caráter conciso e agitado, e a dramaturgia de maior extensão e recursos cênicos mais diversificados” (BETTI, 2013, p. 190). O

conservadorismo e o reacionarismo ganharam a batalha com o golpe de 1964, os ideais políticos do CPC arrefeceram diante da falta de retorno, de apoio, e do desmantelamento que o governo militar impingiu a qualquer tentativa de alteração das premissas da tradição, família e propriedade.

Assim, é a partir das ideias desse triunvirato – Guarnieri-Boal-Vianna – que se inicia no teatro o protagonismo das rimas “homem/come/fome” perpetrada por Leminski. Com um ideário bastante claro e revolucionário, o “de levar o teatro aonde o público se encontrasse, em vez de esperar que este se deslocasse para o centro”, além de “apresentar uma ideia nova, a da arena, que possibilitava montar um espetáculo sem grandes gastos e com poucos recursos” (MOSTAÇO, 1982, p. 24). O Arena foi um dos principais precursores da ideia de didatizar o teatro, não apenas na relação palco e plateia, mas também num âmbito mais geral. O público, acostumado aos predominantemente padrões advindos do teatro burguês capitaneado pelo TBC, estava preso às leituras convencionais, ou como diz Mostaço (1982, p. 25) “ao espetáculo frontal (teatro e cinema), a isolar-se no escuro ensimesmado dentro de uma individualidade que a visão da plateia oposta na arena desnudava, acostumado à contemplação de uma caixa de surpresas (palco italiano) que a circularidade rompia tornando todos os partícipes da ação, rompendo as distâncias invioláveis”. Tratava-se de um teatro que propunha a agitação, nunca o apaziguar-se, a aceitação do predomínio burguês.

Paralelo ao Arena, nascia outro grupo que também fincaria suas garras na história do teatro nacional: o Oficina. Nascido em 1958, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco<sup>116</sup>, em São Paulo. Alguns estudantes, entre eles José Celso Martinez Corrêa e Amir Haddad, resolveram encenar a peça *Vento Forte para papagaio subir*, do próprio Zé Celso, e *A ponte*, do também estudante de direito Carlos Queiroz Telles, que viria a ser um importante dramaturgo brasileiro. Nesse período, ainda amador e sem nome, o grupo agia de forma independente, e

---

<sup>116</sup> Mesma faculdade onde Hilda Hilst se formou em Direito em 1952.

no meio acadêmico sofreu algum repúdio, pois eram “vistos como espécie de 'casta intelectual', não participavam, ao menos coletivamente, nas lutas da política estudantil” (PEIXOTO, 1982, p. 43). Esse alheamento não perdurou muito, pois *Eles não usam Black-tie* do Teatro de Arena, joga sobre o Oficina as preocupações sociais vigentes na época. No entanto, o grupo parte para uma busca mais existencialista e menos panfletária do que o Arena. O autor preferido de José Celso era Jean-Paul Sartre, de quem o Oficina montou, em 1959, *As moscas* e, no ano seguinte, *A engrenagem*<sup>117</sup>, ao mesmo tempo em que transitava também por uma proposta mais panfletária, acontecida nas montagens de *A incubadeira*, de Zé Celso, e *Fogo Frio*, de Benedito Rui Barbosa. Esta última era uma peça eminentemente “vinculada ao Teatro Social proposto pela jovem dramaturgia do Teatro de Arena, que colocava em cena o trabalhador rural e seus problemas” (SILVA, 2008, p. 20).

Nesses dois anos iniciais a maior dúvida que permeava o grupo Oficina era se eles deveriam ou não se juntar ao Teatro de Arena. A solução encontrada foi uma terceira via, ou seja, manteve-se um contato com o Arena, sobretudo nas questões que tangiam os posicionamentos políticos e o engajamento, mas, por outro lado, buscou-se objetivos próprios que se afastavam da visão política mais fechada do Arena. A partir da montagem de *A engrenagem*, inicia-se a discussão sobre a profissionalização do grupo, alguns divergiam da ideia de se tornar profissionais, outros saíram por questões ideológicas. Os que ficaram foram capitaneados por José Celso, iniciando a jornada profissional do Oficina justamente num momento de crise geral pela qual

---

<sup>117</sup> Devido à visita de Sartre ao Brasil, em 1960, o Teatro Oficina tentou canalizar “a presença oportuna do filósofo que despertara tamanha atenção da intelectualidade brasileira”, por isso “o Oficina resolve montar *A engrenagem*, um roteiro cinematográfico, que em essência tenta mostrar a inutilidade dos movimentos revolucionários, se eles não visam, fundamentalmente, à liberação nacional do imperialismo estrangeiro” (SILVA, 2008, p. 20). A adaptação ficou ao cargo de Augusto Boal e José Celso, que aprontaram a peça em 15 dias. A peça foi bastante cortada pela censura, gerando o primeiro protesto público do Oficina, em que os atores ficaram amordaçados diante do Monumento do Ipiranga, em São Paulo.

estavam passando as companhias profissionais de teatro. A peça escolhida para essa nova fase foi *Awake and sing*, do americano Clifford Odets. Traduzida como *A vida impressa em dólar*, a peça iniciaria um caminho, percorrido até 1963, em que o Oficina se aproximou da dramaturgia americana. O fato de profissionalizar-se não era apenas pelo fator financeiro, mas, segundo Silva (2008, p. 23), “significou, isso sim, uma maneira de escapar de dificuldades, como o dilantetismo e outros empecilhos de uma atividade cênica a sério. Era a procura de tempo e de espaço para fazer um teatro de equipe, de pesquisa, a bilheteria deveria curvar-se à grande meta do conjunto: um teatro de cultura”.

*A vida impressa em dólar* estreava sob a marca que viria ser tatuada na história do Oficina: a polêmica. Depois de terem conseguido um espaço próprio, na Rua Jaceguai, nº 520, de terem feito um curso de interpretação com o stanislavskiano Eugênio Kusnet, de ensaiarem por seis meses, a peça estreou com pompa e circunstâncias, comparadas às estreias do Teatro Brasileiro de Comédia, tendo a presença de diversas autoridades, a primeira-dama do município, a imprensa e, claro, o Diretor de Diversões Públicas acompanhado por oito censores. Iniciava-se assim a guerra do Oficina contra a censura, qualquer censura que se estabelecia em nome da moral e dos bons costumes. Para continuar, a peça deveria sofrer cortes em diversas partes com conotação política mais acentuada e mudar o título, entre outras solicitações. Zé Celso não obedeceu e os censores voltaram a atacar, dessa vez atuando sobre a liberação do prédio do teatro. Segundo Silva (2008, p. 27), “Apesar do 'habite-se' dado pela prefeitura, a censura quis interditar a casa, porque a plateia era construída sobre rampas, o que contrariaria a lei de edificações de 1928”. No entanto, vários outros teatros violavam a mesma lei. Depois de uma série de negociações, com o apoio da Comissão Nacional do Teatro, de críticos como Décio de Almeida Prado e da imprensa paulista, finalmente a batalha burocrática foi vencida. A peça foi liberada e estava iniciada a profissionalização do Oficina, que seguiu focando suas montagens na dramaturgia internacional. Em 1962 foram montados *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, *Todo anjo é terrível*, de Ketti

Frings, e *Quatro num quarto*, de Valentin Katáiev. Em 1963, foi montado o primeiro grande sucesso de público e de crítica: *Pequenos burgueses*, de Máximo Gorki. Com essa peça, o Oficina afirmava a sua importância e seriedade no cenário teatral brasileiro. Com a peça de Gorki, o Oficina transpôs para a cena, no dizer de Fernando Peixoto (1982, p. 60), a realidade brasileira “através de palavras, imagens, atos, silêncios, olhares. Cada personagem defende seus valores ameaçados de forma intransigente. Não apenas valores subjetivos ou particulares. Cada personagem representa um segmento reconhecível da sociedade”. O Oficina assumia com *Pequenos Burgueses* o seu posicionamento político, afastava-se da ideia de expor os conflitos da classe média e partia para um texto que aprofundava “as raízes das oposições e desvendava o mecanismo do sistema, condenando-o explicitamente” (PEIXOTO, 1982, p. 61). A peça sai de cartaz logo após o golpe de 1964, como também sai de cartaz do Oficina a força do método de Stanislavski, abrindo espaço, naquilo que poderia ser aberto debaixo do golpe militar, ao pensamento de Bertolt Brecht.

O ano de 1964 marcou a história brasileira porque se iniciava ali um dos mais longos governos ditatoriais que o Brasil já teve. O teatro que, bem como praticamente toda a classe artística, estava imbuído das ideias revolucionárias e, apesar das censuras, não era violentamente coagido, passou a ter um inimigo concreto, efetivo, que detinha o poder de prender, torturar, matar quem se colocasse em oposição a ele. Roberto Schwarz destaca que esse confronto entre a hegemonia cultural da esquerda e um governo de direita, permaneceria nos primeiros anos da ditadura militar, mais precisamente até a oficialização do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968:

A presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São

Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia - que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo - é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além de luta, um compromisso. (SCHWARZ, 1992, p. 62)

É como se o teatro tivesse perdido a inocência do sonho de mudar o mundo e passasse a resistir, a lutar pela mudança real, pela mudança que traria de volta a democracia. Ou seja, o diálogo entre teatro e política se intensificou, passou para um plano menos juvenil, menos utópico. Se antes de 1964 os temas e personagens representavam a vida e a luta dos operários e camponeses, “após o golpe civil-militar, essa ideia adquiriu novas abrangências, propiciou a retomada crítica de momentos da história política do Brasil, assim como estabeleceu o tema da *liberdade*<sup>118</sup> como obrigatório para a agenda cultural” (GUINSBURG; PATRIOTA; 2012, p. 176).

Diante dessa encruzilhada política e histórica, o Arena passou a produzir uma série de espetáculos musicais, criados por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, denominados de *Arena canta Zumbi* (1965), *Arena canta Bahia* (1965), *Arena Canta Tiradentes* (1967), *Arena Canta Bolívar* (1970), além de manter em cartaz diversas outras peças de cunho cada vez mais político e oposicionista. O Teatro Oficina partiria para a experimentação e para o enfrentamento mais acirrado: *Andorra* (1964), de Max Frisch, *Os inimigos* (1966), de Máximo Gorki, entre outras montagens, preparavam o Oficina para aquele que viria a ser um dos acontecimentos teatrais da década: a montagem de *O rei da*

---

<sup>118</sup> Tema também abordado por Hilda Hilst em suas peças, conforme a análise que fizemos anteriormente.

*vela*, de Oswald de Andrade, em 1967. Nos dois anos seguintes, o Oficina encenou *Roda Viva* (1968), de Chico Buarque, *Galileu Galilei* (1968) e *Na selva das cidades* (1969), de Bertolt Brecht.

No outro principal centro cultural do Brasil, o Rio de Janeiro, surgia o grupo Opinião em dezembro de 1964. Com um formato de show, o espetáculo com o mesmo nome, era um musical roteirizado por Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa e Paulo Pontes, tinha direção cênica de Augusto Boal e direção musical de Dori Caymmi. Alguns dos responsáveis pelo espetáculo vinham da atuação direta no CPC, além disso, tratava-se de uma coprodução com o Teatro de Arena. A ideia do show era intercalar vários gêneros musicais brasileiros com o relato pessoal dos três cantores provenientes de classes e lugares diferentes do Brasil. Dividiam o palco o sambista carioca Zé Kéti, o compositor maranhense João do Vale e a jovem cantora ligada à Bossa Nova, Nara Leão. Segundo Maria Silvia Betti (2013, p. 195) o show alternava “depoimentos e canções e enunciava, por meio de alusões de estratégico duplo sentido, a convicção, compartilhada pelo público que a ele afluiu, de inequívoco repúdio ao quadro político instaurado com a tomada do poder pelos militares”.

Apesar da situação política perigosa, com as sombras ditatoriais presentes, houve uma reação artística ousada, criativa, uma movimentação que respondia aos anseios de uma geração que vivia um dos momentos mais criativos do século XX, mas, ao mesmo tempo, dona de certas inexatidões em relação ao que seria o povo, a nação. Edélcio Mostaço, que faz uma leitura crítica a esse movimento deflagrado pelo show *Opinião*, diz:

Uma esotérica forma de comunicação fixou-se, a partir do modelo de *Opinião*, carreando para o teatro as expectativas e as fórmulas do protesto. Acoplando o ideário cepecista quanto à prática artística (*arte do povo*, *arte popular* e *arte revolucionária*) à estratégia ideológica do PCB, congelou-se o modelo estético conhecido por *nacional-popular*, conceito que engloba as duas



fontes táticas citadas e por elas é engendrado, sem maiores explicações. (MOSTAÇO, 1982, p. 79) [Grifos do autor]

Apesar dos equívocos ideológicos que tangiam a ação dos artistas no período, sobretudo nos aspectos de uma hegemonia cultural<sup>119</sup>, esse modelo consolidou-se com *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Montada pelo Opinião em 1965, a peça é uma colagem de textos clássicos, poemas, gritos de ordem, que “em suas intenções de denúncia percorria a História: do assassinato de Sócrates ao discurso de Marco Antonio frente a César morto; da morte de Danton à

---

<sup>119</sup> Roberto Schwarz com a ênfase que lhe é característica fala sobre esse período: “Antes de 64, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve em parte ao menos na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo ia cedendo terreno. O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o P.C. fazia valer a sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores. Não se pense, é claro, que o populismo seja criação do P.C.: o populismo é que consolidara neste uma tendência, cujo sucesso prático muito grande tornava-o Partido, como veremos adiante, invulnerável à esquerda, Ora, uma vez consumada esta aliança tornou-se difícil a separação dos bens. Hoje tudo isto parece claro. Não obstante, este complexo deteve primazia teórica no país, seja em face das teorias psico-sociológicas do caráter nacional, já anacrônicas então, seja em face do nacionalismo simples da modernização, inocente de contradições, seja em face dos simulacros cristãos do marxismo, que traduziam imperialismo e capital em termos de autonomia e heteronomia da pessoa humana, e seja finalmente diante dos marxismos rivais, que batiam incansavelmente na tecla do leninismo clássico, e de hábito se bastavam com a recusa abstrata do compromisso populista. O ponto forte desta posição, que chegou a penetrar as massas, aprofundando nelas o sentido político do patriotismo, estava na demonstração de que a dominação imperialista e a reação interna estão ligadas, que não se muda uma sem mudar a outra” (SCHWARZ, 1992, p. 62).

repressão na Guerra Civil Espanhola; do ‘ça ira’ francês ao Hino da Proclamação da República, a palavra liberdade era utilizada mil vezes no espetáculo” (MOSTAÇO, 1982, p. 80). Mesmo não deixando muito claro qual seria o conceito de liberdade que norteava a peça, o fato é que *Liberdade, Liberdade* tornou-se um espetáculo, em certo sentido, mitológico, também porque conseguiu trazer para o palco, ou para a luta, nomes como Paulo Autran e Thereza Rachel, mais ligados ao TBC e a um teatro de características mais burguesas e esteticistas. Os dois eram acompanhados por Oduvaldo Vianna Filho e por Nara Leão. O espetáculo que unia algumas pontas da produção teatral do Brasil, tornou-se o carro chefe do protesto pelo país afora. Porém, faltava ainda uma discussão teórica mais aprofundada para o grupo, pois mesmo trazendo um texto como *Liberdade, Liberdade*, em que se expunham as lutas históricas pela liberdade ao longo do tempo, faltava-lhe, assim como no espetáculo anterior, “a potencialidade épica, que se apresentava em bruto nos paralelos históricos e políticos com o momento então vivido, ficava confinada no campo da figuração simbólica da resistência civil” (BETTI, 2013, p. 201). A busca por uma fundamentação teórica do Opinião ocorreu a partir da entrada do poeta Ferreira Gullar no grupo. Gullar, que havia participado do CPC, escreveu uma série de ensaios que abordavam as ideias de arte nacional, fazendo aproximações entre esse tipo de arte com aquela que era considerada a grande arte, ou a arte boa e correta. Fortemente baseado em Georg Lukács, Ferreira Gullar daria ao Opinião a sua base numa linha nacional e popular, que também abrangeria a política de frentes, bem como também abrangia “os elementos destinados à contestação das críticas feitas por entidades que defendiam a ação armada e a luta de classes em oposição à perspectiva frentista do PCB” (BETTI, 2013, p. 201). Ou seja, Ferreira Gullar direciona teoricamente o *Opinião* por uma via mais pacífica, em que a luta se dá mais no campo das ideias, do debate ideológico e, sobretudo, aproxima o grupo às ideias que eram predominantes no ISEB e no CPC: “esta missão de agitação artística tornaram a trajetória do Grupo Opinião a mais acabada versão brasileira de um grupo teatral ideológico vinculado a uma

estratégia de programa” (MOSTAÇO, 1982, p. 81). Em 1966, Millôr Fernandes repete o modelo de colagem de textos e textos próprios na peça *O homem do princípio ao fim*. O espetáculo foi montado pela companhia de Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Sérgio Brito. No palco, Cláudio Corrêa e Castro acompanhava Fernanda Montenegro e Sérgio Brito na récita que percorria o homem e o seu início, o seu amor, a sua saudade, o seu medo, o seu ciúme, a sua solidão, o seu Deus, o seu riso e o seu fim. O Opinião seguiria seu percurso com a montagem de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar. A montagem combinava farsa nordestina, comédia de situações e utilizava a técnica do distanciamento proposto por Brecht.

A movimentação predominante nos dois anos que se seguiram ao golpe militar foi a de que a luta contra o regime se dava por externar publicamente o quanto se estava descontente com a situação. Houve também outro processo que foi a massificação e a mercantilização dos produtos culturais, sobretudo a música. De acordo com Maria Sílvia Betti (2013, p. 198), “em um país como o Brasil, onde a indústria cultural era ainda incipiente, a peculiaridade desse processo residiu no fato de ter dado origem a uma seara de criação que fertilizou profundamente a seara mercadológica, assinalando com isso o surgimento do próprio conceito de música popular brasileira ou da chamada MPB”. Esse processo pode ser visto também no espetáculo *Opinião* que se aproximava tanto da música quanto do teatro, sendo chamado de show, de peça, ou seja, implodindo os limites dos gêneros. Além disso, o teatro, de modo geral, organizava-se comercialmente e politicamente de forma bastante inovadora, apesar das crises políticas, estéticas, ideológicas a que estava submetido.

Mesmo sob o jugo, ou talvez, justamente por causa do jugo do governo militar, o teatro apressou e adensou as transformações que se iniciaram quase uma década antes do golpe. Yan Michalski, em seu livro *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*, retoma ano a ano os principais acontecimentos referentes ao teatro e a repressão estatal no Brasil.

De acordo com Michalski (1985, p. 24) a revolução da linguagem cênica tomaria corpo a partir de 1966, porém os responsáveis por essa “revolução” enfrentavam o “sistema repressivo que controla cada vez mais radicalmente a vida do país, riscando do mapa qualquer noção de consulta popular, instalando um cada vez mais rígido sistema de censura, impondo como obrigatória uma escala de valores morais alheios aos anseios espontâneos da juventude”. A válvula de escape seria então contestar os “códigos expressivos tradicionalmente aceitos como corretos e bem comportados, substituindo-os por alternativas nas quais os fatores de novidade e de provocação atuem como molas propulsoras” (MICHALSKI, 1985, p. 24).

Foi nesse momento de crise, de utopias, de sonhos transformadores da realidade social e política que Hilda Hilst propõe a escrita de seu teatro. Numa carta escrita em 12 de março de 1968, a jovem jornalista Sonia Hirsch tentava apresentar Hilda Hilst ao jornalista Alessandro Porro, então um dos diretores da Editora Abril. Sonia destaca para Porro que “as Cias teatrais estão precisando de textos fortíssimos, visando atingir o escalão Plínio Marcos<sup>120</sup> por um caminho mais fecundo” (HIRSCH, 1968, HH II.III.1.00035). Nota-se nesta ideia outra tendência que os dramaturgos deveriam seguir: a força escatológica e visceral de Plínio Marcos, que se apresentava no período como uma das novas vozes mais agudas da dramaturgia. Obviamente, acrescentava-se a isso as montagens assustadoras de Victor

---

<sup>120</sup> “Plínio Marcos de Barros (1935 - 1999). Renovador dos padrões dramáticos, através de enfoque quase naturalista que imprime aos diálogos e situações, sempre cortantes e carregados de gírias de personagens oriundas das camadas sociais periféricas, torna o palco, a partir dos anos 1960, uma feroz arena de luta entre indivíduos sob situações de subdesenvolvimento. Estreia com *Barrela*, em 1959, dirigido por ele próprio, centrado numa curra em uma cela de prisão, o que provoca escândalo na sociedade de Santos - SP. Em 1966, sob a direção de Benjamin Cattán, ele e Ademir Rocha interpretam *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, no Ponto de Encontro, bar da Galeria Metrôpole, em São Paulo, o que marca sua estreia como profissional. *Navalha na Carne*, sua obra seguinte, enfrenta graves problemas com a censura, o que desencadeia mobilização da classe teatral.” Disponível em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=830](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=830) Acesso em 17 Jun. 2013

Garcia, tendo por base o teatro do pânico de Arrabal, com a peça *Cemitério de Automóveis*<sup>121</sup>, e toda a virulência técnica e poética que embasava a montagem de *O balcão*, bem como toda a ideologia da “porrada” pregada por Zé Celso no Teatro Oficina que no segundo semestre de 1967 estreava a peça que viria anarquizar as estruturas artísticas e teatrais da época. O Teatro Oficina colocava no palco *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que foi tratado pelo grupo como seu espetáculo-manifesto. Luiz Carlo Maciel fez com que o grupo lesse a peça de Oswald. José Celso já conhecia a peça, mas não se sentia atraído por ela. Foi a partir de uma leitura coletiva do grupo, em que José Celso, Fernando Peixoto, Ety Fraser, Ítala Nandi e Chico Martins perceberam que a peça dizia muito mais do que aparentava. Fernando Peixoto relata:

Já conhecíamos o texto, achávamos inteligente e divertido, mas historicamente superado, manifestação de um vanguardismo literário dos anos vinte. Nossa opinião mudou da noite para o dia: *O rei da vela*, enquanto temática e linguagem, estrutura cênica e proposta ideológica, desafio e compromisso, era exatamente o que estávamos buscando sem saber como encontrar. (PEIXOTO, 1982, p. 71)

<sup>121</sup> Numa carta a Hilda Hilst, o discreto Alfredo Mesquita comenta sobre essa montagem com certa informalidade no que se refere ao diretor Victor Garcia: “Fui assistir ao “Cemitério dos Automóveis”, do Arrabal, dirigida por uma “bicha louca” argentina. Espetáculo impressionante e bem feitíssimo. Não digo que tenha propriamente gostado, fiquei, antes, pasmo, admirado com o trabalho estupendo do diretor e com a atuação espantosa do Stenio Garcia, o nosso ator do futuro, se o teatro continuar por onde vai, (e eu não... ficarei, de boa vontade, para trás, creio) você precisa de qualquer jeito assistir a esse espetáculo, o que há de mais avançado, creio, no mundo e que não poderia ser melhor realizado do que temos aqui. Venha! É Urgente!” (MESQUITA, 1968. in: HH II.VII 1.00039). Não há registros de que Hilda tenha ido assistir à peça. Além disso, o seu teatro não caminha pelo absurdo e pelo pânico proposto por Arrabal. Há no teatro de Hilda o componente do pânico advindo do poder institucional que controla o ambiente onde acontecem os conflitos. O pânico gerado por esse poder é atacado frontalmente pelo posicionamento libertário dos personagens.

Zé Celso também relata esse momento decisivo para a companhia:

Eu havia lido há alguns anos e ele permanecera mudo pra mim. Me irritara mesmo. Me parecia modernoso e futuristoide. Mas mudou o Natal ou mudei eu. Depois de toda festividade pré e pós-Golpe esgotar suas possibilidades de cantar a nossa terra, uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas faz saltar para mim e meus colegas do Oficina todo o percurso de Oswald na sua tentativa de tornar obra de arte toda a sua consciência possível de seu tempo. E *O rei da vela* (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme do que chamamos a realidade brasileira numa síntese quase inimaginável. (in: STAAL, 1998, p. 85)

Assim, *O rei da vela*, peça inédita nos palcos, se torna o espetáculo que devoraria esteticamente e ideologicamente tudo que se colocasse como empecilho para a sua realização. “Seria o desvencilhamento das influências que marcaram o grupo: Stanislavski, Brecht, Brecht via Berliner Ensemble, todas, enfim, na ordem, deveriam ser deglutidas.” (SILVA, 2008, p. 48). Todas as formas predominantes de teatro deveriam ser agredidas com essa montagem de *O rei da vela*: o realismo historicista, o teatro comercial, os shows musicais esquerdistas, além disso, tal ruptura, deveria atingir ao próprio grupo, as suas ideologias mais arraigadas, e também quebrar o padrão cultural que se impunha ao teatro brasileiro. Tratava-se da busca por uma “anticultura brasileira”, no sentido de justamente trazer ao centro, ao eixo aquilo que foi colocado à margem pelo bom gosto dos padrões estéticos europeus ou americanos. O embate aqui era para que houvesse uma descolonização tanto estética quanto política. Numa entrevista publicada em 1968, Zé Celso fala de sua crença

num teatro da crueldade brasileira:

Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista. Nem muito menos no pequeno teatro da crueldade, que na realidade não passa de um teatro de costumes: dos maus costumes, com suas prostitutas folclóricas e tudo mais. Para um público mais ou menos heterogêneo *que não reagirá como classe*, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos. (Entrevista a Tite de Lemos. *Revista da civilização brasileira*, 1968, p. 119)

O diretor, com a verve que sempre o manteve em pauta, defendia a ideia de que em tempos sombrios somente a porrada pode acordar o público: “cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada”, para isso o Oficina retoma com força a ideia de que a revolução, a transformação da sociedade só será possível quando se fizer novamente a arte pela arte: “Nada com mais eficácia política do que a arte pela arte, porque a arte em si é um fenômeno de criação, de descompromisso com fórmulas feitas, é sentido de reivindicação e portanto de subversão” (Entrevista a Tite de Lemos. *Revista da civilização brasileira*, 1968, p. 119).

A peça-porrada do Oficina ficou meses em cartaz, abalou as estruturas do teatro brasileiro, estabeleceu-se como o germe de um outro movimento artístico importantíssimo: o tropicalismo. Mexeu e dividiu a crítica e o público a níveis nunca vistos antes. Atingiu em cheio as autoridades constituídas. A censura alterou o quanto pode o texto de Oswald de Andrade e cortou diversas cenas que lhe pareceram chocantes, mas não conseguiu destruir a força destruidora de *O rei da vela*. Em 1968, a peça circulou pela

Europa, participando dos festivais de teatro de Florença, na Itália, e de Nancy, na França. O grupo viajou com recursos próprios, pois o Ministério das Relações Exteriores negou qualquer ajuda e a justificativa era a mesma que agredia a peça com a censura: tratava-se de um espetáculo indigno de representar o país, devido à pornografia e o exagero na encenação da realidade brasileira (*Folha de São Paulo* de 04/10/1967). Note-se que o “medo” do ministério das relações exteriores não foi de todo injustificado, pois em Florença, por se tratar de um festival mais tradicional, a peça causou escândalo e indignação na alta aristocracia teatral presente, porém, em Nancy a proposta “porrada” do Oficina foi extremamente bem aceita, conseguindo um grande sucesso de público e de crítica. Alguns críticos conseguiram levar o espetáculo a Paris, entre eles estava Bernard Dort<sup>122</sup> e Nicole Zand. A peça estreou em Paris no dia 10 de maio de 1968, justamente no epicentro do famigerado “Maio de 68”. Em Paris, o grupo acabou se envolvendo em alguns momentos da manifestação que viria a fincar na história grandes alterações comportamentais, políticas e sociais. Fernando Peixoto narra:

A noite das barricadas no Quartier Latin,

---

<sup>122</sup> Bernard Dort escreveu sobre a apresentação do Oficina: “Sem dúvida nos faltam referências: é a um público brasileiro que o espetáculo se dirige. Onde nós podemos suspeitar que Jose Celso M. Corrêa e seus intérpretes mergulham e se perdem no mau gosto, o espectador de São Paulo ou do Rio não se engana: é o seu próprio mau gosto, aquele dos espetáculos de sua predileção, que aqui é colocado em cena. Mas isso não importa nem um pouco. O essencial permanece este disfarce grotesco, atrevido, que longe de nos distanciar da realidade histórica, devolver a nós esta realidade histórica através dos meios próprios do teatro. É impossível não pensar em *Ópera de três vinténs*. Brecht também tentava fazer saltar aos olhos do público em 1928 a imagem que este público tinha de si mesmo em seus divertimentos ‘culinários’. Mas talvez Brecht e Weill tenham ficado um pouco tímidos, um pouco prisioneiros do nosso bom gosto e de nossa tradição teatral ocidental. O Teatro Oficina foi mais longe: até à careta e à obscenidade. Esta comédia-farsa de um Brasil em transe é também uma maneira de terminar com a estéril imitação do teatro ocidental, de fazer tábua rasa. Estamos aqui diante não de uma tranquila tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional (como era o espetáculo brasileiro apresentado em Nancy e Paris há dois anos: *Vida e Morte Severina*), mas de um apelo raivoso e desesperado por um outro teatro: um teatro de insurreição” (in: DIONYSOS, *Teatro Oficina*. 1982, p. 78).



momento mais combativo e repressivo das lutas entre estudantes e polícia no maio de 68. Entre as vítimas, aliás, estava o próprio Oficina: poucos dias antes, durante uma manifestação estudantil violentamente reprimida, José Celso, Renato Borghi e Itala Nandi estavam numa janela do hotel situado em cima da livraria “La Joie de Lire”, na Rue Saint Séverin, quando perceberam que o cineasta Jean-Luc Goddard, que filmava tudo, estava sendo detido – deram o alarme para os grupos estudantis, os policiais voltaram suas armas para a janela e atiraram bombas de gás, atingindo os olhos de Renato e José Celso. Renato só tirou a bandagem do olho para o ensaio geral e José Celso assistiu a estreia com um olho tapado. (PEIXOTO, 1982, p. 78)

Depois dessa passagem meteórica pela Europa, o Oficina volta ao Brasil com seu “teatro de insurreição”, no dizer de Bernard Dort, e continua com as apresentações de *O rei da vela*. No mesmo período, Zé Celso assume a direção de outro espetáculo fora do Oficina que agulharia novamente as estruturas políticas e teatrais da época: o musical *Roda Viva*. Escrita por Chico Buarque em apenas 25 dias, a peça retrata a ascensão e queda de um cantor, que se torna ídolo popular. A peça apresentava mais algumas inovações cênicas como uma série bastante longa de recursos audiovisuais, além de um coro com múltiplas funções. A estreia foi no Rio de Janeiro, quando a peça veio para São Paulo se tornou esteticamente ainda mais violenta, pois saía do palco italiano para um espaço cênico cuja força principal era o rompimento dos limites entre o palco e a plateia, inclusive com pesados insultos dirigidos à plateia pelos atores. Mesmo não sendo uma peça encenada pelo Grupo Oficina, a premissa da “porrada” levantada por Zé Celso comparecia em peso na encenação de *Roda Viva*.

O público e a crítica ficaram entre o fascínio e o medo,

ora achando que os limites estavam sendo rompidos demais, ora crendo que o momento exigia uma atitude cada vez mais drástica, e qualquer arremedo de bom comportamento era corroborar o *status quo*. Obviamente esse achaque ao conservadorismo reinante não saiu impune: em 18 de julho de 1968 um grupo de 20 homens armados invadiu o teatro Ruth Escobar, no fim do espetáculo. O elenco e a equipe técnica foram sumariamente agredidos e o teatro destruído<sup>123</sup>. A celeuma gerou ainda mais

---

<sup>123</sup> A atriz Margô Baird, que estava no elenco da peça, em uma entrevista feita por mim e por Marco Vasques, relembra esse momento:

“Rubens da Cunha/Marco Vasques: No livro *Oficina: do Teatro ao Te-Atto*, de Armando Sérgio da Silva, há uma citação de uma reportagem do Jornal *A folha da tarde*, sobre a invasão da polícia após a apresentação de *Roda Viva*, montada pelo Teatro Oficina, em São Paulo. A reportagem menciona que "dois terroristas torceram os seios da atriz Margot Baird". A censura finalmente se concretizou em violência. Fale-nos sobre esse ato violento de censura? Como foi o convívio da sua criação com a Ditadura Militar?

Margô Baird - Olha, vocês não podem imaginar o que foi! Ele apertou o meu peito e disse: - Isso é revolução, isso é revolução! Um garoto! Era um garoto!

Rubens da Cunha/Marco Vasques: Quem foram essas pessoas?

Margô Baird: CCC (Comando de Caça Comunista). Não foi a polícia. Era a extrema direita, um grupo paramilitar de jovens! De jovens de direita. Era inacreditável. Eles bolaram, e depois tiveram a audácia de botar no jornal como havia sido a estratégia. Eles foram assistir com o público normal. O espetáculo era um sucesso extraordinário, eles passavam pelos camarins, para poder sair pelo outro lado, no teatro Galpão, da Ruth Escobar. Foram armando tudo, um dia, penso que foi em agosto de 1968, [*a reportagem citada na pergunta é de 19 de julho de 1968*] estávamos apresentando e o Antônio Pedro percebeu que estava diferente. Estava estranho. Quando terminou, gente, uma parte entrou para os camarins e outra parte foi depredando tudo, todo o teatro. O violão do Zelão, que era

---

o violão do pai dele, eles derrubaram lá de cima, foi inteiramente quebrado. Os homens ficavam todos em um camarim e as mulheres divididas em outros camarins. Eles expulsaram os homens todos e caíram dando de pau nas mulheres. Bonitinhos, né? Uns amores! Realmente. E isso em troca de roupa, quer dizer, todo mundo seminu. Tirando a roupa, se preparando. A gente ouviu, foi uma loucura! Eu me lembro da Eudósia Acunã, que é uma fonoaudióloga agora e era uma atriz ótima, a gente ouviu um quebra pau, que dava a impressão de que todo o camarim dos homens estava brigando aos socos. Era essa a impressão que dava. Lembro da Eudósia colocando uma malha que a gente usava e eu disse: — Crianças, o que está havendo? E vi ela sendo levada. Eu e a Valquíria Mamberti percebemos que estava havendo uma invasão mesmo. Fechamos o camarim e Eudósia dizia: — Estou grávida, estou grávida! Mentira, não estava nada! Meu camarim era lindo, todo enfeitado, todo decorado, tinha uma colagem enorme, com um monte de coisas. Chegaram e fizeram assim, “chuuuummm”, destruíram tudo. Tiravam a minha roupa toda, apertaram meus peitos e me jogaram no chão. Eu gritava: — Antônio Pedro! De repente eu pensei: — Não, não vou chamar o Antônio Pedro. Para os caras não perseguirem ele. Você não entende nada, não sabe o que está acontecendo. E não durou muito, foram uns três minutos, mas pareceu uma eternidade. Lembro da Marília Pêra, em cima de um negócio, em cima de um banco porque ela usava um anel do pai dela, que era um talismã. E dizia: — Meu anel, o anel do meu pai! completamente atordoada. O Jura Otero levou uma cacetada, que teve lesão pulmonar. O Rodrigo Santiago, quando foi expulso para descer, tropeçou e machucou o pé, torceu o tornozelo. A Eudósia ficou encostada na parede, imagina, era virgem na época; Isso é forte porque é uma violência imensa, um estupro! Ela ficou encostada na parede, em pânico. Fui ajudar ela a trocar de roupa. Quando tirei, tinha um pedaço de um cacetete, que era usado em cena, enfiado na roupa dela! Gente, sabe? O negócio foi violento, mesmo!” (BAIRD, Margarida. “Margarida Baird: 50 anos de presença no teatro brasileiro”. Entrevista concedida a Rubens da Cunha e Marco Vasques. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Nº 21. Dezembro de 2013. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis: UDESC/CEART, 2013. p. 160/161)

interesse em torno da peça, que passou a circular pelo Brasil e causar discussões, protestos contra e a favor desse espetáculo deveras grotesco, sem dúvida, mas por isso mesmo capaz de minar as estruturas do convencionalismo moralista que apoiava o sistema político vigente. Os ataques às peças continuaram, tanto no campo do vandalismo, como ocorreu em Porto Alegre, quanto no campo da censura, que no final de 1968 foi institucionalizada e fortalecida pelo Ato Institucional nº 5. No entanto o Oficina partiu para a produção de outros espetáculos continuando, por mais algum tempo, sua trajetória de transgressão e sucesso. Em 1969, Brecht continuaria em pauta no Oficina, dessa vez com *Na selva das cidades*, peça do “jovem” Brecht, escrita “num momento em que ele estava em dúvida entre a razão e a não-razão, quando tendia a um anarquismo intenso ao mesmo tempo que procurava se disciplinar, no momento em que privilegiava a expressão poética e no momento em que Brecht ainda não entendia, segundo ele mesmo, a luta de classes” (SILVA, 2008, p. 68). Nesta montagem entrou em cena outro nome: Jerzy Grotowski, cujas ideias sacudiram novamente o grupo, e José Celso. Com *Na selva das cidades* o Oficina chegava a um nível de excelência técnica e estética até então nunca visto. Depois desse espetáculo, a força criativa do Oficina arrefeceu, diante de uma estrutura que já não conseguia comportar, diante das perseguições políticas cada vez mais evidentes, o Oficina partiu para outros caminhos, sabendo se transformar a cada tempo e permanecendo até os dias atuais como um dos grupos mais atuantes e transgressores do teatro brasileiro.

Hilda Hilst, apesar de inserida historicamente nesse contexto, escreve num outro diapasão de força, algo mais oblíquo, mais sinuoso do que o mundo visceral e direto muito vigente nos palcos de então. Sua voz dramaturgica é carnada na dubiedade desse jogo de forças entre dizer o que precisa ser dito, de forma direta e aquilo que precisa ser sussurrado, cantado em tom mais alegórico, mais afeito às metáforas, aos meandros do onírico e do metafísico. Não se trata de uma hierarquia, ou de um distanciamento ilhado, mas sim de uma espécie de lateralidade da voz que, ao mesmo tempo, era persecutória dos assuntos vigentes,

mas também se colocava à margem, se direcionava a pontos que não recebiam tanta atenção das preocupações dos seus pares.

Essa condição lateral, ou unicórnica, de Hilda Hilst aproxima-se do conceito antropológico da liminaridade. Pode-se pensar a ida para a Casa do Sol dentro da lógica de um rito de passagem, no qual se pode identificar três fases no processo: separação, margem e agregação (BRITTO, 2011, p. 188). A separação abrange os aspectos simbólicos que implica no afastamento do indivíduo tanto dos pontos fixos que o sustentavam na estrutura social, quanto das condições culturais mais comuns ao seu meio. No segundo estágio do rito de passagem está a margem, aquele momento intermediário em que o indivíduo transita numa ambiguidade: não é mais o que era na sua estrutura social ou cultural, mas também ainda não se desgarrou completamente, não finalizou a passagem. Quando isso acontece, ocorre a terceira e última fase do rito: há novamente uma estabilidade, o indivíduo se estabelece em outro plano, com outra completude, diferente da anterior e também diferente daquele momento de transição (GENNEP, 2008, p. 27). O que interessa aqui é essa segunda fase: a transição, a liminaridade, pois para Victor Turner:

Os atributos da liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. (TURNER, 1976, p. 117)

O processo criativo de Hilda Hilst quando escreveu a sua dramaturgia pode ser pensado justamente no espaço do liminar, daquilo que escapa à rede classificatória das ações e dos gêneros, afinal ela era uma escritora cuja presença era bastante notada nos eventos, nos acontecimentos literários e culturais da cidade de São Paulo. Com sua ida para a Casa do Sol, muitas coisas são deixadas para trás, mas não de forma imediata, ou radical que possa pressupor um corte, uma fissura completa. O afastamento aqui coloca Hilda nesse entremeio, nesse lá e cá, sobretudo nos primeiros anos<sup>124</sup>. E foram, justamente, nesses primeiros anos do rito de passagem, entre 1967 e 1969, que ela escreveu as oito peças: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de*

---

<sup>124</sup> Numa reportagem a respeito do prêmio que a peça *O verdugo* ganhou, o jornal o *Correio da Manhã*, de 13 de novembro de 1969, abriu um parágrafo inteiro para destacar esse fato. O jornalista, com certa ironia machista aponta: “Antigamente Hilda Hilst frequentava periodicamente a sociedade, comparecia a tardes de autógrafos e era figura obrigatória em qualquer reunião de caráter cultural. De repente ela desapareceu: casou-se e foi morar em Campinas numa casa de campo construída por ela mesma em forma de convento colonial. Lá, usa calças compridas o dia todo, não usa pintura, passeia com seus cachorros e inclusive supervisiona os trabalhos da lavoura”. Praticamente em todas as outras reportagens do período esta condição liminar de Hilda Hilst é destacada.

*Camiri, As aves da noite, O novo sistema, O verdugo, A morte do patriarca.* Essa rápida e profunda produção dramaturgica faz parte de um processo bastante comum em Hilda Hilst: a busca por novos espaços para sua escrita. Peter Brook (2008, p. 4) pensa que algo relevante só ocorre quando se cria um espaço vazio, é nesse espaço vazio que a novidade pode acontecer. Hilda sempre foi uma escritora que a cada livro abria esses espaços vazios, novas trincheiras para que sua escrita enfrentasse as sérias questões que sempre levantou: o que é o homem? Deus? A Morte? Trata-se de uma escritora que não se esquivou do trabalho de experimentar, de romper, ela nunca foi uma escritora que se instalou na zona de conforto das fórmulas prontas. O teatro faz parte desse processo de busca contínua, assim como foi a sua famigerada trilogia obscena, bem como suas crônicas, que se lhe deram a fama de maldita, pornográfica, velha louca, por outro lado, tornaram-se parte de uma das escrituras mais radicais da literatura brasileira.

Conforme já apontamos, nesses três anos em que Hilda escreveu suas peças o teatro atuava num cenário violento e criativo. Ousava em atitudes e posicionamentos nunca vistos antes. Criava, sustentava e desmantelava conceitos, estéticas, predominâncias de pensamentos, num turbilhão febril e fervoroso<sup>125</sup>. Em que lugar desse cenário ela havia se colocado

---

<sup>125</sup> Paralelo aos grupos Oficina, Opinião e Arena, houve outras experiências teatrais que contribuíram sobremaneira às transformações e revoluções do teatro no Brasil, tais como *Marat/Side* sob a direção de Ademar Guerra, em 1967; *Eu sou vida, eu não sou morte e Mateus e Mateusa* que traz ao palco a dramaturgia assombrosa e absurda de Qorpo Santo, sob a direção de Antonio Carlos Sena; *A Cozinha*, produção independente de Antunes Filho, colocaria em cena a força criativa de um dos nomes mais independentes do teatro brasileiro. Além disso, novos dramaturgos surgiam na cena teatral: Consuelo de Castro com *À flor da pele* e *O grande amor de nossas vidas*; Leilah Assumpção com *Fala baixo senão eu grito*; Antonio Bivar com *Cordélia Brasil* e *Alzira Power* entre outras. Outras das principais experiências teatrais do período estavam sob o nome de Ruth Escobar. Desde 1964 a atriz e empresária vinha desenvolvendo em São Paulo algumas produções voltadas para o experimentalismo. O ápice dessa trajetória ocorre entre 1967 e 1968 com duas peças dirigidas por Victor Garcia: *Cemitério de Automóveis*, de Arrabal, e *O Balcão*, de Jean Genet. O encenador argentino pôs o teatro brasileiro, literalmente, nas alturas, sobretudo com a peça *O Balcão*, que colocou abaixo a sala Gil Vicente, no Teatro Ruth Costa, para

depois de sua decisão de se afastar de São Paulo? Como uma dramaturgia escrita fora do eixo urbano se comportaria nesse palco? Como esta temática ganharia espaço frente a tantas experiências radicais e radicalizadoras da arte teatral? São estes os questionamentos que também movem esse trabalho: a busca por mapear indícios, rastros, *improntas* que deixaram essas peças no cenário da dramaturgia brasileira.

De maneira geral, os estudos acadêmicos em torno do teatro de Hilda Hilst centram-se nos aspectos textuais. A ideia de poder e de estado de exceção presentificados nas peças, a performatividade dos textos, as aproximações entre o dramático e não dramático, a heroicidade, o lirismo e a utopia foram alguns dos temas abordados nas teses e dissertações, alguns dos quais não nos eximimos até aqui. No entanto, a partir de agora entraremos numa outra seara: os diálogos, os contatos, as tentativas de divulgação das peças, bem como abordaremos também as cinco montagens que houver entre 1968 e 1973. O fato de escrever à margem não queria dizer isolamento, não queria dizer ruptura completa com o cenário artístico, cultural e político. Havia a consciência em Hilda que o texto dramático só se completa na encenação, quando sobe ao palco e é transmitido ao público pelo avivamento que uma encenação provoca. Suas oito peças urgentes, que também podem ser vistas como didáticas ou de advertência, foram divulgadas por Hilda Hilst entre amigos e nomes envolvidos com o teatro. Pesquisando em suas cartas, cadernos e anotações nos arquivos disponibilizados pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, mantido pelo

---

erguer em seu lugar “um cilindro metálico de vinte metros de altura onde rampas, praticáveis, balancins e passarelas funcionavam como estrados para a ação, com o público alojado em arquibancadas laterais a este cilindro que, no clímax da ação, abria-se, conduzindo a plateia a um passeio aéreo” (MOSTAÇO, 2013, p. 228). Assim, apesar da contundente crise que se abateu no cenário teatral brasileiro, a cena conseguiu ser bastante diversificada, repleta de questionamentos e autoquestionamentos intelectuais, políticos, culturais. Tratava-se também de uma cena bastante interligada com os movimentos culturais transgressores europeus e americanos. O teatro brasileiro não ficou isolado do mundo, apesar de ser constantemente agredido pela ditadura militar. A voz dos dramaturgos, encenadores, atores e atrizes ecoou abaixo, acima, por dentro e por fora de toda a repressão.



Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, percebe-se que ela buscou uma articulação para que as peças fossem levadas ao palco, colocadas em cena por alguns dos nomes mais influentes da época. Esse trânsito é repleto de dificuldades, ausências, silêncios que estabelecem ainda mais essa liminaridade tanto da autora em relação a seus pares, quanto do seu teatro em relação ao cenário teatral do período<sup>126</sup>.

### 5.1 - Os atos e as tentativas de divulgação das peças

Os arquivos de Hilda Hilst, disponibilizados pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, mantido pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, revelam parte do processo criativo da autora, bem como uma série de relações que ela mantinha com amigos, jornalistas, outros escritores e artistas. Embrenhamo-nos nesses arquivos para tentar trazer à tona pedaços de uma história pouco contada: as tentativas de divulgação, feitas por Hilda Hilst, de suas peças. Entre cadernos, cartas, rascunhos, encontramos a história de uma escritora que tentava fazer com que sua experiência de escrita dramática chegasse a alguns dos principais nomes envolvidos com o teatro no período. Com esses pedaços de história, tentamos

---

<sup>126</sup> Parece que parte dessas dificuldades advinham do fato de que Hilda Hilst não gostava de palestrar ou de expor ensaisticamente o seu pensamento literário: “As pessoas me diziam: ‘escuta, você não é conhecida porque ninguém te vê. Você não está fazendo como devia ser feito.’ Eu não tenho nenhuma paciência de me colocar nestas situações: ser poeta e dar conferências, falar sobre si mesmo, sobre o trabalho que fazemos, não! Isso me enche o saco. As pessoas manipulam, pedem para você se produzir, porque você é um escritor, e eu me recuso a fazer isso, me recuso. Posso parecer uma estúpida, mas meu trabalho é sagrado. Eu escrevo. Que me deixem escrever, então” (HILST, 2013, p. 42). Esta é uma entrevista publicada em 1977 no livro *Brasileiras: voix, écrits du Brésil*, organizado por Clelia Piza e Maryvonne Lapouge, editado em Paris pela Des Femmes. À medida que Hilda foi envelhecendo, esse seu posicionamento foi radicalizando, deixando, inclusive, muitas de suas respostas em entrevistas quase monossilábicas.

aqui remontar um caminho percorrido por Hilda. Um caminho que, apesar de alguns retornos positivos, foi repleto de dificuldades, ausências, silêncios que estabeleceram ainda mais essa liminaridade tanto da autora em relação a seus pares, quanto do seu teatro em relação ao cenário teatral do período.

De acordo com cronologia estabelecida pela edição do teatro completo de Hilda Hilst, da Editora Globo, estabelecida por Edson da Costa Duarte e José Mora Fuentes, a escrita das peças se dá na seguinte ordem: *A empresa (A possessa)* e *O rato no muro* foram escritas em 1967; *Auto da barca de Camiri*, *O novo sistema* e *O visitante*, são de 1968; *As aves da noite* é iniciada em 1968 e terminada em 1969; *O verdugo* e *A morte do patriarca* foram escritas em 1969. No entanto, há uma anotação num dos cadernos de Hilda Hilst que leva a crer que as peças escritas em 1968 foram majoritariamente escritas no segundo semestre de 1967. A anotação lista as peças na seguinte ordem: 1 - *As aves da noite*; 2 - *O novo sistema*; 3 - *O rato no muro*; 4 - *O visitante (Universidade)*; 5 - *A possessa*; 6 - *Auto da barca de Camiri*. Ao lado dessa lista a seguinte anotação: Julho de 67 até Fevereiro de 68 (HH. II.III.8.00001A cx. 5).

Depois dessa produção, Hilda Hilst começou a fazer a divulgação de sua dramaturgia. No mesmo caderno há anotações com diversos nomes para quem ela encaminhou as peças. No dia 9 de fevereiro de 1968 ela deixou os textos de *A possessa*, *O rato no muro*, *Auto da barca de Camiri* com Alfredo Mesquita<sup>127</sup> e Lygia Fagundes Telles. *O visitante* foi deixado com Marilda Pedroso. Gianfrancesco Guarnieri recebeu *O rato no muro*, *Auto da Barca de Camiri* e *A possessa*. Teresa Aguiar e Antonio Abujamra receberam *As aves da noite*. No dia 12 do mesmo mês,

---

<sup>127</sup> Um dos nomes mais importantes do teatro brasileiro. Inicia sua atuação nos anos de 1930, como autor e diretor. Publicou a revista *Clima*, e fundou a Livraria Jaraguá, importante órgão de difusão de novas ideias, centro atrativo da intelectualidade paulista e dos grupos amadores de teatro. Em 1946, fundou a EAD – Escola de Artes Dramáticas. Alfredo Mesquita dedicou-se integralmente à EAD. Sobre esse fato, Décio de Almeida Prado (2009, p. 39) afirma: “pode-se dizer que Alfredo Mesquita restringiu deliberadamente o seu campo de ação, para explorá-lo em profundidade, empenhando-se em aparelhar moral e tecnicamente o nosso incipiente teatro profissional”.

Leo Gilson Ribeiro recebeu *As aves da noite* para entregá-la a Paulo Autran. Também há neste caderno uma lista dos principais teatros de São Paulo: Teatro Cacilda Becker, Teatro Bela Vista (Nídia); Teatro de Arena, Oficina, Teatro Maria Della Costa, Teatro de Arte, Teatro Brasileiro de Comédia, seguida por alguns nomes bastante influentes na época: “Cacilda, Abujamra, Antunes, Rangel, Ademar Guerra, Boal, Libero Ruspoli<sup>128</sup>, Gianni Ratto, Afonso Gentil”. Em outra parte do caderno outra lista de nomes, sobretudo de atores e atrizes: “Walmor, Raul Cortez, Mauro Mendonça, Juca de Oliveira, Jardel, Paulo Autran, Leonardo Vilar, Felipe Carone, Irina, Fauzi Arap, Lelia Abramo, Bogus”. Como se pode perceber, Hilda direcionou as suas peças a pessoas bastante influentes no meio teatral, bem como mapeou nomes possíveis para receber cópias de sua produção (HH. II.III.8.00001A Cx5).

Da lista acima, um dos primeiros retornos veio de Marilda Pedroso, então esposa do dramaturgo Bráulio Pedroso. Sobre as tentativas de montagem das peças, Marilda fala da possibilidade de Jô Soares dirigir *As aves da noite*, bem como aconselha Hilda a entrar em contato com outro proeminente diretor da época, Ademar Guerra:

Gostaria de saber se o Jô vai mesmo se esforçar com amor para encenar “As aves da noite”. Seria muito importante que você tivesse uma peça em cartaz. Não só pelo incentivo como também para te ajudar tecnicamente. Acho que uma encenação ensina muito, por isso é importante, sem dizer que profissionalizar-se é essencial. O amadorismo intelectual não faz bem a ninguém. Nem para um grande artista. (...) Não desanime, se o Jô demorar, tente outras pessoas. Acho que você deveria dar o texto para o Adhemar Guerra. Ele tem o “Grupo da Esquina” junto com a Irina

<sup>128</sup> Esse nome não consta em nenhuma das fontes consultadas sobre pessoas atuantes no teatro nos anos de 1960. É possível que esteja grafado de forma incorreta.

Greco e o Bogos<sup>129</sup>. Me parece que eles estão procurando textos para encenar esse ano. Não custa tentar. O telefone do Adhemar é: 33.4777. Pode dizer que você é nossa amiga. Ele gosta muito de nós. Já que não podemos reformar o Brasil na sua política de merda, pelo menos devemos tentar reformá-lo culturalmente. (...) (PEDROSO, M. 1968, HH. II.VII.1.00031)

Não há nos arquivos de Hilda Hilst menções diretas a Jô Soares. Numa entrevista Hilda fala de seu contato rápido com Jô Soares: “O Jô veio, certa vez, aqui em casa, há muitos anos, logo que eu mudei pra cá, ele veio com a Theresa Austreségilo, que era a mulher dele” (in: RINALDI, S. 2005, p. 98)<sup>130</sup>. Theresa, amiga de Hilda Hilst de longa data, era uma atriz bastante atuante no período. Em 09 de maio de 1964, o jornal o *Estado de São Paulo* publicou, no Suplemento Literário, seis poemas de Salvatore Quasímodo, numa tradução de Hilda Hilst e Theresa Austreségilo, se tornando o único exercício de tradução de Hilda Hilst publicado. Quanto à possibilidade de Jô Soares dirigir a densa *As aves da noite*, não há qualquer outra menção de que esse projeto tenha resultado em algo além da promessa feita numa visita à Casa do Sol.

Em 1968, o retorno de encenações efetivas foi escasso. Apenas Alfredo Mesquita levou a cabo as montagens de *O rato no muro* e *O visitante*, pela Escola de Artes Dramáticas - EAD,

---

<sup>129</sup> Importantes nomes do teatro brasileiro. Ademar Guerra foi diretor de *Marat/Sade*, *Hair* e *Missa Negra*. Irina Grecco e Armando Bógus foram atores. Caio Fernando Abreu (HH I.2.00039) comenta rapidamente sobre Ademar Guerra numa carta escrita em 13 de Junho de 1969: “Acho que já sabes que Ademar Guerra está montando ‘Hair’, aquele espetáculo *hippie*, com os atores pelados e público participando. Não entendo bem a jogada dele, parecia um cara tão sério”.

<sup>130</sup> *Contatos interdimensionais* é um livro que relata as experiências de transcomunicação, ou seja a comunicação com os espíritos via meios eletrônicos. Na década de 1970, Hilda Hilst fez várias experiências nesse sentido. O livro de Sônia Rinaldi publicou uma entrevista que Hilda concedeu a Carlos Cerqueira. (RINALDI, S. *Contatos interdimensionais*. São Paulo: Pensamento, 2005)

sob a direção de Teresa Aguiar, conforme será relatado nos capítulos correspondentes a essas montagens. Assim, nesse primeiro ano, a dramaturgia hilstiana não saiu do campo do teatro amador. Na carta de Sonia Hirsch, que citamos anteriormente, há outro conselho da jornalista:

O que eu acho: entregue-se a qualquer montagem, desde que, evidentemente, ela tenha possibilidades de ser boa. Não se prenda demasiado aos nossos amigos, pois eles ainda não estão o suficientemente integrados na sordidez econômico-cultural para dar as suas peças a projeção que merecem. Se puder ser com eles, muito bem, magnífico; se não, objetividade acima de tudo. (HIRSCH, HH. II. VII. 1.00035).

Nessas sobras de história, ou nessas sombras de história, nos perguntamos: quem seriam esses “amigos”, que a remetente deixa subentendido em sua carta? Dificilmente saberemos ao certo, pois Hilda encaminhou suas peças para nomes bastante “integrados na sordidez econômico-cultural”<sup>131</sup>. Porém, devido a ausência de respostas, podemos inferir que foram justamente estes nomes mais profissionais que não deram qualquer retorno efetivo a Hilda. Por outro lado, foram os amigos da EAD que se interessaram em montar as peças, amigos que não faziam parte do *mainstream*, do círculo profissional do teatro, ou seja, tais montagens não aconteceriam com o impacto desejado, até mesmo porque a própria EAD estava passando por um processo administrativo conturbado, com o afastamento contumaz de Mesquita da direção e a incorporação da Escola de Artes Dramáticas<sup>132</sup>, até então privada e independente, pela ECA –

---

<sup>131</sup> Ao ser questionada, por e-mail, sobre o conteúdo dessa carta, Sonia Hirsch nos afirmou: “Não tenho a menor lembrança disso. Lembro de ter ido com Ana, Therezinha Aguiar e mais algumas pessoas à casa da Hilda numa chácara, uma bela casa, uma noite bonita, todos amigos, e pelo jeito eu quis divulgá-la”.

<sup>132</sup> Esse processo de mudança da EAD foi exposto na Revista Dionysos dedicada à

Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo.

Ainda em 1967, Hilda encaminhou as peças para a jornalista e tradutora Clélia Piza, que tinha se mudado com o marido, o artista plástico Arthur Piza, para Paris. Entre 1967 e 1970, Clélia escreve uma série de cartas a Hilda relatando as suas tentativas de inserir tanto a dramaturgia quanto a poesia hilstiana no circuito teatral e literário francês. Na véspera do Natal de 1967, Clélia escreveu a Hilda falando de suas primeiras tentativas de encontrar uma tradutora para a peça que ela havia recebido. A carta não nomeia qual peça seria, mas, a julgar por certas passagens, trata-se de *Auto da barca de Camiri*. Peça que permaneceu inédita nos palcos até 1987, quando foi montada pelo Teatro Aplicado, sob a direção de Tom Santos, que havia sido o produtor da primeira montagem de *O Verdugo*, em 1973. Nesta carta, Clélia relata que estava mantendo contato com uma tradutora e que lhe passaria a peça em breve. Clélia também emite sua opinião sobre a peça:

Você deve estar se perguntando o que eu achei da peça... Gostei dela, Mas gostei ainda mais – não sou crítica profissional, minhas observações tem um valor mais do que relativo, em todo caso aqui vão – gostei mais da primeira parte, isto é, a que eu chamo de primeira parte e que vai mais ou menos até onde o trapezista que “o homem é o irmão daquele”. Até aí acho que há uma maior movimentação, uma maior diferença também de réplicas, o que resulta numa maior movimentação de linguagem, que traz o cotidiano (p. ex. o fedor), a ironia (por ex. uma escatologia), a poesia... e ainda a movimentação cênica em si. E também acho que você mantém nessa parte uma maior ambiguidade – e que me parece por isso mais rica. Não sei

se estou bem de acordo com você na segunda parte (não gosto por ex. do personagem do prelado – talvez plasticamente interessante numa cena, mas nem assim o entendo bem). Não sei se estou de acordo com certas réplicas que definem de uma maneira determinada uma situação que até então parecia múltipla – quando os juízes perguntam por exem. o que os personagens querem e que a resposta é: que declarem o homem existente. De repente o tribunal passa a ser outro, torna-se um monólito e perde todos os possíveis que continha antes. É verdade que depois vem o fim que devolve ao texto o que ele tinha na primeira parte - só podia quem sabe ser um pouco maior. (PIZA, HH. II.III. 4.1.00002)

Não há nenhuma comprovação de que Hilda tenha feito modificações nessa peça, pois a cópia que está nos arquivos corresponde à versão final, e também não se encontram rascunhos ou anotações sobre *O auto da barca de Camiri*. Após essa primeira carta, Clélia volta a escrever 6 meses depois, em 28 de julho de 1968, relatando mais um pouco as suas tentativas de inserir a obra dramática de Hilda no cenário parisiense. A carta já inicia falando dos acontecimentos que transformariam a França e repercutiriam em todo o Ocidente:

Você deve ter estranhado meu silêncio comprido, mas há uma explicação para ele. Primeiro desde maio tudo anda mudado por aqui: desde o que alguns chamam de Revolução e outros de Acontecimentos. Mudado e parado. E a edição naturalmente sentiu o abalo das greves, etc. A contestação geral foi muito impressionante e de repente o país de parado passou a ferver – inacreditável se me lembro do

ramerrão, pacato aparentemente e chato, de antes. Mas afinal, não é para falar do movimento de maio que te escrevo, e sim dizer em que pé está de tuas peças e do livro de poesia. (PIZA, HH. II.III. 4.1.00003)

Agora Clélia já fala em peças, além disso, cita também um livro de poemas. Não há registros de que Hilda tenha mandado outras peças para Clélia: o que existe é uma anotação no caderno de contatos em que está escrito: “janeiro ± 26 – Livros para a Sapinho<sup>133</sup>” (HH. II.III.8.00001A Cx5). No começo de dezembro de 1967, Hilda Hilst publicou pela Editora Sal o livro *Poesia (1959/1967)*, o que leva a crer que seja para esse livro que Clélia está buscando editores franceses. A carta continua relatando que a tradutora, citada na carta anterior, não deu continuidade ao trabalho, mesmo chegando a traduzir uma das peças, não conseguiu contato com nenhum editor interessado. Clélia fala de uma aproximação com a Editora Gallimard<sup>134</sup>:

Falei com o leitor de português da Editora Gallimard. Gallimard não publica poesia, a não ser quando se trata de prêmio Nobel, porque aí se sentem perfeitamente protegidos, gente de negócios é gente de negócios, (recusaram há pouco João Cabral). Para as peças talvez seja possível. O leitor ainda não leu, não sei a opinião dele. Depois há uma segunda leitura, feita por outra pessoa, e depois as duas opiniões passam pelo conselho de edição. Mas esse leitor trabalha também para outras editoras

<sup>133</sup> Clélia assinava a suas cartas como “Sapho” ou “Sapinho”.

<sup>134</sup> Somente na década de 1990, a Editora Gallimard viria publicar Hilda Hilst: *Contes Sarcastiques – Fragments érotiques*, em 1994, e *L'obsène madame D suivi de Le chien* em 1997. Todos os livros foram traduzidos por Maryvonne Lapouge-Petarelli, que em 1977 publicou em parceria com Clélia Piza o livro *Brasileiras: voix, écrits du Brésil*, no qual consta uma entrevista com Hilda Hilst e alguns trechos de *Agda*, narrativa publicada em *Kadosh*, de 1973.



e vai tentar a poesia pela Flamarion. E ele poderia ainda publicar um artigo sobre a sua obra na revista *Lettres Nouvelles*. Mas preciso de notas biográficas suas, e logo, até o fim de agosto, quando o verei de novo – agora ele saiu de férias. Você manda por favor o curriculum? Falei do prêmio Pen<sup>135</sup>, do americano que fez a tese<sup>136</sup>, mas tudo isso fica meio vago, de todo jeito preciso de dados, seus prêmios, etc. (PIZA, HH. II.III. 4.1.00003)

No final de 1968, mais precisamente em 9 de novembro, Hilda escreve para Clélia uma carta agradecendo o trabalho da amiga e narrando as suas tentativas de inserir sua obra teatral no Brasil. As dificuldades enfrentadas eram praticamente as mesmas: além da falta de interesse dos editores e produtores, havia também o deslocamento de linguagem que Hilda Hilst impunha a seu teatro. A cópia da carta, escrita a Clélia Piza, nos mostra a desencantada voz de Hilda Hilst, voz de reclamação e crítica que a autora manteria durante toda a sua vida:

Recebi sua carta “intermediária”. Fiquei contente e triste. Contente porque os leitores foram “positivos” e triste porque a editora não quer. Desânimo grande por estas bandas. Aqui, também ninguém quer. Só pagando e custa demais: seis milhões para três mil exemplares. O grupo Rotunda também não vai fazer mais *O Novo Sistema*, apesar do cenário pronto, do ensaio terminado e dos oito milhões que o CET deu. Dizem que a peça é cerebrina e fria e “que não vai passar”. Dizem também

---

<sup>135</sup> Em 1962, Hilda Hilst recebeu o Prêmio Pen Clube de São Paulo, pela publicação de *Sete cantos do poeta para o anjo*.

<sup>136</sup> Não há nos relatos biográficos e nos estudos críticos em torno da obra de Hilda Hilst qualquer outra menção a uma tese escrita por alguém dos Estados Unidos, ou que fosse americano.

que ela é reacionária porque o personagem principal se recusa a ser o ser da coletividade. Veja só. Estou fodida. Somente a EAD em dezembro fará dois dias *O rato no muro* e *O visitante* no Teatro Anchieta, para os exames finais da escola. Mas isso não adianta coisa alguma. (HILST, 1968. HH II. VII. 1.00038)

Neste ponto, encontramos a primeira tentativa frustrada de montar uma peça fora dos meios acadêmicos. Saímos dos arquivos de Hilda Hilst e vamos buscar mais informações nos depoimentos de Teresinha Aguiar que conta a sua versão sobre essa tentativa de montagem de *O novo sistema*, com o Grupo Rotunda. A diretora relata que encontrou uma série de dificuldades, sobretudo no que diz respeito à questão da censura e da perseguição política vigente:

E ficamos em São Paulo de 1968 até 1971. Estávamos montando a peça *O Novo Sistema* de Hilda Hilst, para apresentar no Anchieta, quando Miroel Silveira, diretor artístico do teatro, pediu que remontássemos *Electra* para uma temporada paulistana, para depois entrar com a peça da Hilda. Na verdade, não chegamos a montar *O Novo Sistema*<sup>137</sup>, pois em plena temporada de *Electra*, que estava indo muito bem, tivemos que interromper as apresentações porque foi deflagrado o confronto violento entre os estudantes da USP e do Mackenzie<sup>138</sup>, que

---

<sup>137</sup> Uma reportagem do Jornal *O estado de São Paulo*, do dia 13 de setembro de 1968, cuja manchete é “*Electra*’ hoje no Teatro Anchieta” informa que: “a estreia de *Electra* deu-se em setembro do ano passado, em São Carlos, sendo o espetáculo depois apresentado em Campinas. Informa Teresinha que até o mês de maio procurou um teatro em São Paulo, não tendo êxito na tentativa. Passou a ensaiar então *O novo sistema* de Hilda Hilst, que deve ser encenada ainda na atual temporada”.

<sup>138</sup> O ano de 1968 foi marcado por inúmeras revoltas estudantis em praticamente

estavam há dois quarteirões do Anchieta, na Rua Maria Antônia. A situação estava tão pesada, que chegaram a invadir o teatro, e a direção resolveu fechar as portas. Mas um fato engraçado, pensando hoje, foi o José de Abreu, que era o Orestes em *Electra*, vestido de grego, fazendo discurso inflamado para o público, no palco, no fim do espetáculo, quando recebemos a notícia que tínhamos que encerrar a temporada. (in: PORTO, 2007, p. 156-157)

A jornalista e atriz Ana Maria Vasconcelos também relata a sua participação nessa tentativa frustrada de montar *O novo sistema* pelo Grupo Rotunda:

Estive lá com o grupo para articularmos a montagem outras vezes e começamos a ensaiar a peça. Tudo aconteceu muito rápido porque em seguida- isso já em 1968 - fui para São Paulo fazer o Curso de

---

todo o Ocidente. Em São Paulo eram frequentes os conflitos entre os estudantes da USP e do Mackenzie. No dia 02 de outubro de 1968 se iniciou um severo conflito entre alunos de várias escolas do Mackenzie e da Faculdade de Filosofia da USP. Segundo reportagem do Jornal *O Estado de São Paulo*, de 3 de outubro de 1968, houve uma batalha campal que começou “quando um grupo de secundaristas fazia um pedágio no local e recebeu ovos partidos do Mackenzie”. Os secundaristas, que estavam arrecadando fundos para o congresso da UNE procuraram refúgio na Faculdade de Filosofia da USP. Dali, junto com universitários partiram para o enfrentamento no *campus* do Mackenzie. Nesse primeiro conflito houve alguns feridos, inclusive um aluno foi ferido gravemente por ter havido recebido um paralelepípedo no estômago. No dia 3 de outubro, os conflitos continuaram e a aumentaram a gravidade. De acordo com o *Jornal Folha de São Paulo*, de 04 de Outubro de 1968, o que resultou do conflito foi, “um secundarista de 20 anos, morto com um tiro na cabeça, três universitários feridos a bala e mais uma dezena com ferimentos resultantes de pedradas, além do incêndio de 5 carros do governo estadual e pelo menos 30 presos, esse foi o saldo da batalha campal travada ontem, durante 10 horas, entre os alunos da Universidade Mackenzie e da Faculdade de Filosofia da USP, na Rua Maria Antonia”. A revolta tomou conta de todo o centro da cidade de São Paulo. Aos poucos, o conflito dos estudantes foi debelado pela forte repressão policial da época.

Jornalismo idealizado pela Editora Abril para o lançamento da revista *Veja*. Meses depois, quando o curso acabara e eu já estava trabalhando na Abril Cultural o Grupo Rotunda decidiu remontar *Electra* em São Paulo. E fizemos temporada no Teatro Anchieta e daí várias coisas impediram a montagem do *O Novo Sistema*. O elenco era de Campinas, eu estava trabalhando na Abril e daí a ideia não se concretizou o que me leva a te dizer que não fiz, pelo menos até agora, infelizmente, nada do teatro da Hilda, como atriz.<sup>139</sup>

De volta aos arquivos hilstianos, trazemos à tona outra ponta dessa história, que nos demonstra não apenas a vida difícil que grupos de teatro amadores tinham no período, mas também todo um jogo de interesses e vaidades que permeava a atividade teatral. Numa carta escrita em 02 de dezembro de 1968, Anatol Rosenfeld lamenta o cancelamento da montagem e revela que o cancelamento não foi apenas a questão da censura ou da dificuldade de conciliar o tempo do elenco:

Querida Hilda

Fiquei muito chocado com a notícia de que o Grupo não vai encenar *O Novo Sistema*. Sinto-me de algum modo pessoalmente ferido. Discuti com o grupo longamente sobre a peça, na presença do senhor Apolinário, levando comigo a convicção de que o grupo iria encená-la. É provável que o Sr. Apolinário tenha obtido junto ao grupo mais êxito do que eu, mas não por

---

<sup>139</sup> Entrevista concedida a Amanda Bigonha Salomão. In: *Conversando sobre Hilda Hilst*. Disponível em [http://www.saldaterraluzdomundo.net/literatura/entrevista\\_sobre\\_Hilda.html](http://www.saldaterraluzdomundo.net/literatura/entrevista_sobre_Hilda.html) Acesso em 13 fev. 2013.

ter apresentado melhores razões, e sim por manter melhores relações com o mesmo. O fato é que favorece o Grupo fortemente através de suas críticas no “Última Hora”. A atitude do Grupo é simplesmente pusilânime. Os melindres políticos poderiam ser facilmente resolvidos, com modificações mínimas ou mesmo através de um jogo hábil de encenação. (ROSENFELD, 1968. HH. II.III. 5.1.00004)

Quanto ao “Sr. Apolinário” trata-se de João Apolinário, jornalista e crítico português que vivia no Brasil desde 1963. Conforme a previsão de Rosenfeld, o crítico foi substancialmente elogioso com a peça *Electra* montada pelo Rotunda, no ano anterior. Apolinário (2013, p. 348) escreveu quando a peça estreou em Campinas, em 1967 e o título de sua crítica foi “Campinas tem Electra, mas não tem um teatro”. Noutra crítica, ainda em 1967, na apresentação da peça em São Carlos, ele destacou o profissionalismo da encenação feita por um grupo de amadores (APOLINÁRIO, 2013, p. 352). Em 1968, a peça chegava a São Paulo. João Apolinário (2013, 496) escreveu novamente. Dessa vez o título destacava o tom elogioso do crítico: “Electra, de Sófocles, a grande revelação do teatro paulista”. Esses meandros aguilhoam ainda mais as complexas relações que Hilda tem com o, por assim dizer, povo do teatro. Se por um lado, lhe interessava levar ao palco as peças, dada a urgência de seus temas, por outro, essa lentidão, essa “eterna” crise pela qual o teatro sempre está passando, gera todo um processo de introspecção. Além disso, não era apenas aos palcos que Hilda queria levar suas peças, mas havia todo um desejo de publicá-las. Na carta escrita a Clélia Piza, Hilda reclama:

Falei com umas dez editoras, mas elas querem novelas... eróticas. Quem sabe se eu escrever alguma coisa com os seguintes

títulos: A Grande Trepada, O Cu da Mãe Joana, etc, terei boas chances<sup>140</sup>. Estou mesmo muito triste. Bossa depressão. É muito chato escrever para ninguém. As minhas sete<sup>141</sup> peças estão agora definitivamente na gaveta. De vez em quando dou uma espiada e digo para mim mesma: Hildinha, você escreve muito bem, mas só você é que sabe disso. E bossa carente, fico alisando as barbas de molho. Sapinho, por favor, procure saber se custa muito dinheiro para verter para o francês ou o inglês todas as minhas peças. Faz isso pra mim. Não ligue para essa carta tão chata. Estou horrível, mas daqui a alguns dias devo estar melhor e mais conformada. Afinal, eu escrevo porque quero, ou melhor, porque é impossível deixar de fazê-lo, mas não posso encostar um revólver no peito de cada editor (aliás, seria uma ótima ideia, e detonar inclusive). (HILST, 1968, HH II.VII.1.00038)

Esse tom reclamativo da carta é uma das principais características da persona pública de Hilda Hilst e se tornou um de seus discursos mais renitentes. A escritora sempre reclamou da falta de reconhecimento massivo, no fundo, é como se Hilda Hilst desejasse se estabelecer sobre um paradoxo editorial e comercial em tempos de cultura de massa: ser uma escritora absolutamente

---

<sup>140</sup> Essa sugestão levou mais de vinte anos para se concretizar. Em 1990 Hilda publica *Caderno Rosa de Lori Lamby*, o primeiro título de sua trilogia erótica, que viria a ser completada por *Contos d'escárnio*, *Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*. A proposta inicial de Hilda era dar justamente o que o público e os editores queriam. Obviamente, o desejo da autora não se solidificou em sua trilogia, pois os livros levam a pornografia e a obscenidade a um outro patamar estético, para além do entretenimento, bem como esses livros continuam trazendo aspectos temáticos e de linguagem caros a Hilda Hilst. Por outro lado, esta trilogia é uma das partes de sua obra que mais recebeu atenção dos estudos acadêmicos. São diversas as teses, dissertações e artigos que versam sobre essa experiência estética e literária.

<sup>141</sup> Hilda escreveria ainda *A morte do patriarca* em 1969.

livre, inclusive na temática e na linguagem, e que essa liberdade fosse “comprada” pelo público em geral<sup>142</sup>. Não haveria concessões facilitadoras na relação escritor e leitor. Podemos perceber que o seu teatro também acompanha essa premissa, além de se afastar do circuito das relações culturais, políticas, comerciais que permeiam a vida dos escritores que querem ser lidos, encenados, filmados, Hilda Hilst jogou sua dramaturgia num mais além, ou mais aquém da hegemonia cultural preponderante na época. A nossa tentativa de remontar essa história passa novamente pelo depoimento de Ana Lúcia Vasconcelos, ao falar sobre suas idas à Casa do Sol:

Àquela altura, não sabia nada da Hilda não lera nenhum de seus livros, mesmo sendo uma pessoa interessada em literatura e teatro, além de uma estudiosa de outros temas-filosofia, sociologia, espiritualidade. Mas então este foi o primeiro contato. Fiquei encantada com o jeito de dela falar, o modo como ela chamava o Dante Casarini, um homem lindo, seu marido, na época: aliás, eles se chamavam de neném, nenenzinho. Isso era uma coisa inusitada para mim, este modo de um casal se tratar, o que já me catapultou para outro mundo. Este primeiro encontro foi mágico, pois não havia ainda luz elétrica na casa - tudo era iluminado com lampiões. Imagina só:

---

<sup>142</sup> Além de ser muito exposta por Hilda Hilst em entrevistas, esta questão foi estudada em diversos ensaios, artigos, e trabalhos acadêmicos. Entre eles destaca-se a dissertação “*Hilda Hilst: ‘uma aventura obscena de tão lúcida!’*” de Fernanda Scholnik, defendida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2009. Na dissertação, a autora apresenta um estudo sobre a “aparente exclusão da obra de Hilda Hilst, por parte de um amplo mercado editorial e a dificuldade de sua leitura pelo grande público”, no qual investiga “o modo como Hilda põe em prática procedimentos de profanação e de transgressão em sua obra e também esclarece os possíveis elementos desencadeadores da condição de “escritora maldita”. SCHOLNIK, Fernanda. *Hilda Hilst: “uma aventura obscena de tão lúcida”*, Brasil. 2009. 111 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

uma casa linda, com móveis belíssimos, objetos maravilhosos, e esta pessoa tão especial e lampiões de gás! Era como estar noutra espaço-tempo termo, aliás, que ela adorava usar e com aquelas sombras projetadas, aqueles papos maravilhosos, e aquela afetividade deles. Foi demais posso dizer!<sup>143</sup>

O depoimento de Ana Maria Vasconcelos, imbuído de um certo fascínio, nos revela esse se colocar à margem ou esse “marginalizar-se” da escolha de Hilda Hilst pelo afastamento. Nesse período a Casa do Sol ainda não tinha energia elétrica, o acesso era difícil, o lugar reverberava todo um clima místico, monástico com seus lampiões de gás, seus objetos escuros, seus muros feitos de árvores. Espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Dobra em que a liberdade, tão em voga naqueles anos, ali acontecia em outra forma e em outro conteúdo. Essa dicotomia entre estar envolvida com a casa, pela casa e por tudo o que nela se fez espaço-tempo para criação, e precisar participar das relações literárias, colocar-se no jogo dos pareceres e dos pareceres, retomar o espaço-tempo que havia deixado de ser prioritário, acrescenta ainda mais complexidade a todo esse processo de divulgação do teatro hilstiano entre os encenadores e atores. O silêncio de muitos nomes em relação ao seu teatro denota que essa parte do jogo teatral não foi tão bem executado por Hilda Hilst.

Na mesma carta, citada anteriormente, Anatol Rosenfeld fala sobre a publicação das peças de teatro e revela que as tentativas de Hilda Hilst de publicar pela Perspectiva foram frustradas. Rosenfeld então recomenda:

Fiquei também triste ao saber que a  
publicação pela Editora

---

<sup>143</sup> Entrevista concedida a Amanda Bigonha Salomão. In: *Conversando sobre Hilda Hilst*. Disponível em [http://www.saldaterraluzdomundo.net/literatura\\_entrevista\\_sobre\\_Hilda.html](http://www.saldaterraluzdomundo.net/literatura_entrevista_sobre_Hilda.html) Acesso em 13 fev. 2013.



Perspectiva<sup>144</sup> gorou. Você tem chance de encontrar outra editora disposta a publicá-las? Há a Editora Vozes (católica, bem aberta). Parece-me agora muito importante que elas saiam em forma de livro. A publicação facilitaria a divulgação entre grupos amadores e profissionais e com isso a encenação futura. (ROSENFELD, 02/12/1968, HH. II.III.5.1.00004 p. 39)

Rosenfeld também recomenda que Hilda Hilst participe de prêmios nacionais para dramaturgos e também fala do Prêmio Anchieta de Teatro: “por que, aliás, não envias (ou enviou?) peças para competirem nos prêmios estaduais e federais? O Prêmio Anchieta é agora de 7.500,00 Cruzeiros. Um êxito nesse campo facilitaria enormemente a publicação e a encenação” (ROSENFELD, 02/12/1968, HH. II.III.5.1.00004 p. 39). Entramos noutro ponto de nossa história: a publicação das peças. Seguindo o conselho de Rosenfeld, em 1969, Hilda apresenta *O verdugo* no Prêmio Anchieta da Comissão Estadual de Teatro, conseguindo o primeiro lugar. O júri foi composto pelos diretores Gianni Ratto e Antonio Abujamra e pelo jornalista Ivo Zanini (*FSP*, Ilustrada, 12/11/1969, p. 17)<sup>145</sup>. Concorreram nomes importantes do teatro como Leilah Assunção e Jorge Andrade. O prêmio ofereceu uma quantidade em dinheiro, a publicação e a encenação no ano seguinte, no entanto a premiação e a publicação

---

<sup>144</sup> A Editora Perspectiva publicaria, em 1970, o primeiro livro de narrativas de Hilda Hilst: *Fluxo Floema*, com prefácio de Anatol Rosenfeld.

<sup>145</sup> Em 10/12/1971 há uma nota no caderno Ilustrada, da *Folha de São Paulo*, de que Hilda ficou em 3º lugar no Prêmio Anchieta de Teatro, mas não diz qual é a peça. Na cópia de *As aves da noite* disponível nos arquivos de Hilda Hilst há a seguinte anotação: “AS AVES DA NOITE foi premiada em 1970 no Concurso Anchieta da Secretaria de Cultura Esportes e Turismo do Governo do Estado de São Paulo” (HH II.III 6.00001). Nas pesquisas realizadas não encontramos outras informações sobre esta outra participação de Hilda Hilst neste concurso.

não garantiram rápida ascensão da peça aos palcos<sup>146</sup>.

Antes que as montagens acontecessem, *O verdugo* também sofreu do mesmo mal que *O novo sistema*: tentativas frustradas de montá-lo. Saindo novamente dos arquivos de Hilda Hilst e buscando nos jornais da época, encontramos algumas reportagens que afirmam que o Grupo Teatro da Gente, dirigido por Maria Isabel de Lizandra e Eraldo Rizzo, definiu *O Verdugo* como parte do seu programa para a temporada de 1970. Segundo reportagens do Jornal *O Estado de São Paulo* de 09/05/1970 e 02/08/1970 afirmam que *O Verdugo* seria montado profissionalmente no segundo semestre, sob a direção de Ademar Guerra e com a presença de Maria Isabel de Lizandra em cena. Duas cartas revelam os bastidores dessa montagem frustrada. Em 23 de setembro de 1970, Renata Pallottini escreve a Hilda relatando porque não foi possível realizar a encenação conforme planejado:

São Paulo, 23.9.70

Hilda:

Esta é uma carta difícil de escrever, mas vou procurar ser mais clara e objetiva que for possível. A estas horas você deve ter tido notícias de que a Comissão<sup>147</sup> recusou a verba para que Eraldo Rizzo e Maria Isabel Lizandra encenassem “O

---

<sup>146</sup> Foi preciso esperar ainda quase três anos para que *O verdugo* estresse em Londrina (PR) sob a direção de Nittis Jaccon. Apenas em 1973 ela é encenada profissionalmente, sob a direção de Rofran Fernandes, no Teatro Oficina, em São Paulo. Abordaremos tais montagens no capítulo seguinte.

<sup>147</sup> Referência à Comissão Estadual de Teatro. De acordo com a primeira edição de *O verdugo*, (1970) Renata Pallottini era a presidente, e os membros eram: Décio de Almeida Prado, Hamilton Figueiredo Saraiva, Anatol Rosenfeld, Ivo Zanini, Regina Helena Paiva Ramos e Maria Cândida Teixeira Leite Manning. Órgão criado em 1956, depois que a Associação Paulista de Críticos Teatrais percebeu que o Estado distribuía verbas sem nenhum critério. Assim, a APCT, que possuía, entre seus associados, nomes como Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Mattos Pacheco, Hermilo Borba Filho, Sábado Magaldi, Delmiro Gonçalves, Maria José Carvalho, decidiu solicitar ao então governador Jânio Quadros a criação da Comissão Estadual de Teatro, para planejar a atuação do Estado nessa área artística. (GARCIA, C. *Décio, antes de tudo um crítico teatral*. Revista Adusp. N. 19, Março 2000. p. 92-95) Disponível em <http://www.adusp.org.br/files/revistas/19/r19a16.pdf> Acesso em 30 mai. 2013.

Verdugo”. E deve estar maguada (sic). O que aconteceu foi o seguinte: à parte todos os problemas de verbas recolhidas desviadas, etc., a Comissão (por 6 de seus membros, eu, por acaso, estava ausente) foi assistir ao espetáculo “O macaco da vizinha”, que Eraldo – Maria Isabel encenaram no T. Anchieta<sup>148</sup>. O resultado foi o pior possível; as críticas foram muito ruins, o espetáculo foi considerado um dos mais fracos esse ano em São Paulo.

Ora, “O Verdugo”, como vencedor do Prêmio Anchieta, deve receber a verba máxima e deve ter uma encenação condigna. O que pareceu à comissão foi que, nas mãos de Eraldo – Maria Isabel, o resultado seria mau e a peça seria desbaratada, o dinheiro não daria bons frutos. Nós todos achamos que sua peça tem que ter uma encenação muito boa, à altura dela, de você e do prêmio. Os empresários, no caso, eram inexperientes.

Renata Pallottini fala um pouco de sua própria experiência frustrada com as tentativas de montagens da peça *O escorpião de Numância*, e aconselha Hilda a

Entrar em contato com uma gente experimentada e tentar obter um resultado melhor. Não é fácil, eu sei, é muito simples de se dizer. Mas eu acho que é possível. Sei que o Teatro Anchieta tem interesse em apresentar a peça no seu palco, mas com outra gente por trás de

---

<sup>148</sup> De acordo com reportagem do Jornal *O Estado de São Paulo*, a estreia de *O Macaco da Vizinha* foi no dia 01/09/1970. Ao fim da reportagem, novamente a afirmação: “O teatro da gente que produz **O Macaco**, encenará a seguir, **O Verdugo**, de Hilda Hilst, sob a direção de Ademar Guerra, prevendo-se a estreia para o fim do ano”. Não encontramos nenhuma crítica do espetáculo nos jornais consultados.

tudo. Não este, ou aquele, mas qualquer pessoa a sua escolha, que tenha uma folha de serviços maior. Não tenho nada contra Eraldo/Maria Isabel. Acho-os apenas inexperientes. Gostaria que você conversasse com o Sábato, o Décio ou o Anatol. (PALLOTTINI, 1970, HH II.III.8.1.00016) [grifo da autora]

Esse posicionamento de Renata Pallottini e da comissão, a princípio, visa preservar a peça *O Verdugo* de uma montagem que seja esteticamente desprovida de qualidade, porém podemos perceber que a comissão agiu de maneira um tanto preconceituosa, pois a montagem contaria com a produção e a atuação de Maria Isabel de Lizandra, mas a direção ficaria ao encargo de Ademar Guerra, cujos trabalhos anteriores haviam demonstrado grande qualidade, sobretudo na peça *Marat/Sade* que estreou em 1967, alcançando grande sucesso de público e crítica. Há nos arquivos de Hilda Hilst uma outra carta relatando esse caso. A carta não tem data e consta apenas uma assinatura não identificável do remetente, que resume o momento em que o teatro estava passando nesse começo dos anos de 1970:

Não existem mais grupos em São Paulo, no sentido de companhias. Existem empresários, diretores e atores, e estes se unem para diversas montagens. Isto quer dizer que, com “O Verdugo”, seriam outros atores, outro diretor, só os empresários permaneceriam os mesmos. (...) É lógico que “O Verdugo”, na direção do Ademar, iria ser ótimo. Ele acaba de fazer um belíssimo trabalho com “Tom Paine”. [grifos do autor] (AUTOR NÃO IDENTIFICADO. HH.II.III.8.1.00017)

O teatro estava num momento de profunda transformação. Grupos basilares, como o Oficina, não atuavam mais da forma como haviam se estabelecido nos anos anteriores.

Novamente, para compor o percurso que estamos tentando trazer à tona, saímos dos arquivos de Hilda Hilst e vamos ouvir José Celso Martinez Corrêa, que num depoimento intitulado *Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido*, pronuncia-se em exasperada violência aquilo que em outro momento ele denominou “a volúpia da morte”:

É o fim do “barco vazio”, dos “sonhos errados”, a catársis de tudo que nos seduziu, e nosso noviciado para entrarmos em outras, saindo de uma vez por todas de uma irritante e eterna qualidade de jovem grupo idealista e entrando em nosso tempo de guerra. É o fim definitivo de um certo tipo de teatro e um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina: Quebrar tudo, virar mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir 10 anos de Oficina (70-71) que ameaça se transformar em instituição. Quebrar tudo e se preparar para aceitar o Desafio, que é agora e não foi em 64. (CORRÊA, J. C. In: Dionysos. 1982, p. 87)

Após esse momento de reflexão, por assim dizer, destrutiva, o Oficina partiu para novos projetos que envolveram cinema, uma parceria frustrada com *Living Theatre*, de Nova York, e uma tentativa do grupo deixar de ser uma empresa e se tornar uma comunidade partindo para uma longa viagem ao interior do Brasil. A experiência durou até o fim de 1971, quando a “comunidade” regressou a São Paulo e perdeu o seu sentido. No ano seguinte, Zé Celso declara “O teatro está morto, porque a cultura brasileira está morta por asfixia” (Dionysos, 1982, p. 95). Em 1973, o Oficina não atuaria em nenhum espetáculo e alugaria o seu teatro, no primeiro semestre, para Tom Santos, o produtor da primeira montagem profissional de *O verdugo*. Por outro lado, 1970 foi o último ano do Teatro de Arena como grupo constituído. Se a crise é a condição eterna do teatro, como afirma

Matthew Maguire (1987, p. 2), nesse período na história do teatro brasileiro o teatro sofria a agudeza das crises internas, pois as experiências anteriores haviam levado o teatro a limites consideráveis de enfrentamento tanto de suas próprias questões e limites, bem como o enfrentamento das questões que permeavam a sociedade. Por outro, lado o poder constituído apertava ainda mais o cerco com agressões, prisões, torturas, censuras e uma série de instrumentos cerceadores de qualquer tipo de transgressão ou de subversão. Foi nesse emaranhado de crises contínuas que Hilda Hilst tentou inserir o seu teatro, inseri-lo como uma voz dissonante, uma possibilidade de olhar sobre o mundo em completa crise e perceber que o silêncio da poesia e da espiritualização poderiam apontar alguma solução para a gravidade do momento.

Seguindo mais um pouco adiante, percebemos que Caio Fernando Abreu foi, nesse período, um dos maiores interlocutores de Hilda Hilst. Nos arquivos da escritora há algumas cartas enviadas por Caio em que ele reflete sobre o teatro de Hilda. A respeito de *O verdugo*, logo após o prêmio recebido por Hilda, Caio afirma<sup>149</sup>:

Sabe, eu pensei que com o prêmio tudo ia ser mais fácil para “O Verdugo”, mas vejo que infelizmente me enganei. Que merda também, é de se ficar uma fera. O Emílio di Biasi não te escreveu nem deu notícias? Ele seria uma esperança, já que o Ademar Guerra, inexplicavelmente, parece não estar nem aí. Acho também que, se não acontecer nada, tu deves aceitar a proposta da Tatá<sup>150</sup>. Afinal, ela é uma boa diretora. (ABREU, HH. I.2.00055)

A carta nos revela a ausência de retorno de alguns contatos que receberam as peças. Algum tempo depois, Caio

---

<sup>149</sup> Esta carta não se encontra nos arquivos de Hilda Hilst. Está presente na reunião de cartas escritas por Caio Fernando Abreu, organizada por Ítalo Moriconi e publicada em 2002 pela Editora Aeroplano.

<sup>150</sup> Apelido de Teresinha Aguiar.

Fernando Abreu também almejou montar *O verdugo*. No começo de 1971 ele escreveu a Hilda falando de seus planos

Rio, 8 de março de 1971.

Hildinha querida, há umas duas semanas te mandei uma carta, não sei se recebeste ou se ainda não voltaste da praia. Estou escrevendo novamente para te pedir um favor. É o seguinte: eu, com mais alguns amigos, estamos formando um grupo de teatro amador para concorrer ao Festival de Ouro Preto, em julho. Fizemos ontem uma reunião lá em casa para decidir negócio de texto e tal, e não chegamos a uma conclusão. Eles queriam fazer um negócio sobre a criação coletiva, expressão corporal, nudez, agressão, estímulo musical. Achei que tudo isso está meio desgastado, e falei sobre o teu trabalho. Ficaram demais interessados. Então pensei em pedir a você que enviasse, o quanto antes, uma cópia de *A morte do patriarca* e outra d'*O verdugo*. Acho que são as duas mais sensacionais — principalmente *O verdugo* (eu faria o papel do revolucionário, sem capuz, estou com os cabelos nas costas e uma puta cara de Cristo). Sei que é chato para ti esse negócio de grupo amador, mas a turma é a melhor que você possa imaginar, seriíssimos, muito interessados, inteligentes — creio que sairá, no mínimo, um negócio muito sério. Também vou ver se consigo o Stepan Nercessian (aquele menino que fez *Marcelo Zona Sul*<sup>151</sup>) para

---

<sup>151</sup> Filme Xavier de Oliveira, lançado em 1970. Trata-se de um retrato do cotidiano da juventude carioca dos anos 60. Marcelo é um jovem de 16 anos que não gosta de estudar e, ao ter a mesada cortada pelo pai, resolve viajar pelo mundo pedindo carona. Disponível em [http://www.imdb.com/title/tt0193662/plotsummary?ref=tt\\_ov\\_pl](http://www.imdb.com/title/tt0193662/plotsummary?ref=tt_ov_pl) Acesso 11 Jul.

fazer o filho, ele é um grande ator e muito nosso amigo — o problema é que tem inúmeros compromissos para filmar. Com aqueles homens do povo, no segundo ato, faríamos uma espécie de coro de tragédia grega, creio que fica bacana. Talvez eu mesmo dirija, aproveitando o que aprendi no curso de Arte Dramática, ou então faremos direção coletiva. Estamos muito animados, depende de você dar o sim. (ABREU, 2002, p. 370)

O projeto de Caio Fernando Abreu não se concretizou, mas se percebe novamente que havia uma preponderância de linguagem, que agora se encaminhava não tanto para as questões do engajamento político partidário, mas sim para um universo de contracultura, de criação coletiva, nudez, violência, tudo perpassado pela música. Essa força destrutiva ainda estava em voga e, apesar de Caio Fernando Abreu achá-la meio desgastada, conseguia influenciar toda uma geração marcada pelas conquistas e subversões de 68 e do acontecimento libertário que foi o festival de Woodstock. Além disso, surgia no teatro brasileiro a chamada “geração 69”, cuja dramaturgia já não era tão preocupada com as questões políticas e as injustiças sociais perpetradas pelo capitalismo, mas é uma dramaturgia que

dá continuidade à cena 'rebaixada e sem literatice' do teatro voltado ao público estudantil e o faz em plena sintonia com a recusa à exigência intelectual que irá marcar a cultura pop, elegendo como assuntos principais a liberdade, a indignação, o conflito de gerações, a sexualidade, a nova posição da mulher e a obsolescência do mundo da família e do trabalho. (ANDRADE, 2013, p. 245)



A perspectiva política para essa geração de autores mudou: era “da dimensão psíquica dos personagens que nascem os problemas políticos”. Nomes como Antonio Bivar, José Vicente, Consuelo de Castro e Leilah Assunção implodiram alguns paradigmas que dominavam os palcos até 1968, e na levada iniciada por Plínio Marcos, conseguiram estabelecer um outro tipo de dramaturgia fazendo com que o teatro político mais ferrenho perdesse de vez o seu tom racionalista, dando assim espaço a uma série de questões, políticas certamente, porém marcadas pela subjetividade, pela individualidade. Esse grupo de dramaturgos não chegou a se constituir um movimento, mas, sim, um estar no lugar certo no momento certo. Wellington Andrade diz que

Se por um lado esses dramaturgos foram convocados para, de modo muito peculiar, expressar sua época, de outro, rapidamente, eles se calaram. Apesar dos autores aqui tratados serem donos de uma dramaturgia algo extensa, todos estão fadados a serem reconhecidos por seus trabalhos precoces. Sendo assim, não constitui exagero afirmar que o passar do tempo roubou dessa dramaturgia a principal vocação que ela tão pertinentemente externou há quatro décadas: o apego a uma indiscutível aura de marginalidade. (ANDRADE, 2013, p. 255)

Marginalidade aqui não apenas em relação ao *status quo* político ou social, mas também frente à própria arte estabelecida ainda fortemente ligada ao “bom gosto”, às noções modernas de alta e baixa cultura. A marginalidade da contracultura, no que toca as encenações teatrais, agiu dentro de todo um movimento que marcaria esse começo dos anos de 1970 no Brasil: a expansão da consciência pelo uso de drogas, um olhar cada vez mais aproximador do orientalismo, a troca do termo “popular”

pelo “*pop*”, a busca de uma priorização do individual sobre o coletivo, sobretudo nas ações políticas. Trata-se de uma dramaturgia que trouxe à cena uma série de textos mais introvertidos, mais minimalistas, que se aproximavam da autobiografia, dos relatos de situações cotidianas, mas sempre um cotidiano marcado pela perseguição política, pelo conflito de se viver sob o jugo de uma ditadura e ter, nesse momento, uma necessidade cada vez maior de liberdade, mas não aquela liberdade utópica dos revolucionários, e sim a liberdade individualizada, centrada nas escolhas pessoais, no direito inalienável de ser o que se quiser ser. Essa força libertária foi fortemente interdita pelo sistema ditatorial, por isso, “a geração dos novos autores não veiculou sua resistência nos moldes canônicos da esquerda. Antes, preferiu deslocar o foco de sua criação para uma postura subterrânea, marginal” (ANDRADE, 2013, p. 256).

Novamente a liminaridade de Hilda Hilst se manifesta. Seu afastamento da metrópole, sua ida para a Casa do Sol e as premissas que norteavam sua escrita no período não a colocaram na mesma marginalidade que os dramaturgos engajados dos anos anteriores, e também não a colocaram próxima do movimento que se estabeleceria na voga da contracultura. Hilda Hilst, em certo sentido, é enlevada por esses dois momentos, porém, seu voo solitário no teatro brasileiro não permite o pouso, ou a permanência em nenhuma dessas paragens, ou ondas. Seu teatro quer muito a liberdade desejada por todas as gerações que estavam sofrendo o jugo do regime ditatorial e, ao mesmo tempo, estavam estabelecendo novos paradigmas comportamentais, artísticos e estéticos, porém a liberdade que o teatro de Hilda renuncia e defende pode ser vista como a liberdade de se tentar novamente a busca do sentido, a busca de um conceito perdido de homem, a busca por um mundo em que as questões espirituais sejam tão prementes quanto as políticas, sociais ou artísticas, em que a comoção vá além da comoção imediata com a causa social, e seja uma comoção diante das coisas ínfimas, da finitude e do vazio, como confessa o Verdugo ao Filho:

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 quê, 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. (HILST, 2008, p. 404)

Entrementes, enquanto *O verdugo* enfrentava suas tentativas frustradas de encenação, da França, Clelia Piza, respondia a carta que Hilda havia lhe escrito dizendo que havia aprofundado o contato com a Revista *Lettres Nouvelles*:

Minha querida “Unicórnio”

Você sabe, é curioso, mas “pensamo-nos” ao mesmo tempo: enquanto você escrevia uma carta para mim, eu estava conversando sobre sua peça na revista *Lettres Nouvelles*, e quando a sua carta chegou a minha já devia estar escrita e mandada. (...)

Eu acho que minha notícia é mais ou menos boa, eu acho que você vai gostar, em todo o caso eu gostaria que você gostasse... Suas peças foram lidas, relatórios favoráveis dos leitores, e a pessoa encarregada do assunto Mme. Geneviève Serreau<sup>152</sup> me disse que

---

<sup>152</sup> Escritora, dramaturga, tradutora e ensaísta francesa. Em 1966, escreveu o importante livro *Histoire du “nouveau théâtre”* que traz a história do recente teatro francês envolto em grandes rupturas estéticas, sobretudo com as obras de Beckett, Genet, Artaud. De acordo com uma resenha de Célia Berrettini

gostaria de publicar o *Auto de Camiri*. Ela não pode dar uma certeza absoluta por enquanto porque a programação da revista é assunto complicado e diz ela que nunca se sabe direito o que vai acontecer. Acredito que seja mesmo, e sempre há obstáculos de última hora que podem surgir. Mas eu acho que já é um bom passo dado, preciso explicar melhor para você entender.

A revista sai de dois em dois meses. (Vou ao correio agora e mando um exemplar que tinha em casa, não é o último, mas não tenho tempo agora para comprar outro, contudo serve para você saber o que são “Lettres Nouvelles”<sup>153</sup>). Além da revista eles editam também livros. No fim desse ano sai uma tradução de Osman Lins<sup>154</sup>. Ela gostaria de publicar sua peça no número de fim de ano para fazer o que ela chama de “conjunto brasileiro”. O que isso significa eu não entendi muito bem, mas achei melhor não indagar muito, porque a política redacional segue vias misteriosas, mas creio que na

---

publicada no Jornal *O Estado de São Paulo*, a respeito desse livro, Geneviève Serrau é “testemunha ocular deste teatro na França, de suas derrotas e vitórias, procura na presente obra não só transmitir tudo o que viu, salientando a originalidade de cada um dos novos autores, mas também assinalar as distintas correntes do jovem teatro que aboliu os restos do naturalismo que sobrecarregavam a cena e lutou pela destruição do teatro psicológico, revelando uma presença poética, uma existência teatral pura, cuja ideia remonta ao surrealismo” (BERRETTINI, 1967, p. 2).

<sup>153</sup> *Lettres Nouvelles* é uma revista fundada em 1953 por Maurice Nadeau e Maurice Saillet. O objetivo da revista era descobrir obras e autores novos franceses e estrangeiros. Entre os anos de 1953 e 1965 a revista é publicada pelo editor René Julliard das Éditions Julliard. Após a morte de Julliard, a Editions Denoël assume a revista, que é publicada até o ano de 1976. Disponível em <http://www.gombrowicz.net/Maurice-Nadeau-et-Les-Lettres.html> Acesso em 11 jul. 2014.

<sup>154</sup> Osman Lins publicou *Retable de sainte Joana Carolina*, tradução de Maryvonne Lapouge, pela Les Lettres Nouvelles, Denoël em 1971. (in: LINS, O. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola/Giordano. 1991, p. 174).

cabeça dessa senhora isso faz um “panorama brésilien”. Eu vou tentar devagar uma data menos distante, verei o que posso fazer. Já há uma tradutora em vista, e que gosta de sua peça. Mme Serrau e a tradutora ainda não conversaram sobre a tradução do “Auto”, eu sei da opinião da moça por outras vias porque a conheço. Vou procurar dar uns empurrõezinhos nela – porque sei que o ritmo de trabalho dela é o da calma. Ela tem razão no fundo, mas desta vez eu queria alguém bem “ativo”.

Eu acho que sair em “Lettres Nouvelles” é uma boa coisa. Pertence ao grupo de revistas mais sérias e mais lidas, junto com *N.R.F*, *Temps Modernes*, e *Esprit* por exemplo. É com *NRF* a mais literária – as outras são mais políticas. O diretor Maurice Nadeau também dirige um jornal “La Quinzaine Litteraire”. Eles em geral têm uma visão que eu acho boa e fazem o que podem para abrir as fronteiras literárias francesas e introduzir nomes novos. (...) (PIZA, 1969, HH II.III. 4.1.00004)

Nenhuma dessas tentativas de Clélia se concretizou. A revista *Lettres Nouvelles* não lançou um panorama da literatura brasileira e muito menos publicou os textos de Hilda Hilst. No ano seguinte, Hilda recebe de Clélia uma longa carta, dessa vez manuscrita, em que narra as suas tentativas de conseguir alguma divulgação para Hilda na França. Em 02 de agosto de 1970, Clélia Piza escreve:

Minha querida Hilda, o meu silêncio epistolar foi muito comprido e nem sei quanta coisa você deve ter achado de uma falta tão grande. Mas não é porque não escrevi que não penso em você – e além de pensar também andei agindo a

respeito de tuas peças de teatro. Mas minhas ações iam de esperanças a fracassos e quando nas esperanças eu dizia: vamos esperar antes de apressar e quando dos fracassos é evidente que não queria dizer nada a respeito deles, porque, primeiro, cada um em si não era significativo e segundo porque eu via sempre a possibilidade de uma nova abertura mais além. Com uma imperdoável candura eu acreditei nas promessas, sem nunca analisar o contexto geral da situação teatral aqui. Nisso tudo o valor das tuas peças não está em jogo. Mas por um lado os meus conhecimentos, ou melhor, minhas relações no mundo teatral são muito limitadas e, por outro lado, há uma crise grande no que diz respeito a teatro depois de maio de 68, quando houve o estouro geral aqui. E essa crise é tanto a de organizações de teatro quanto a de peças. (PIZA, 1970 – HH II. VII. 1.00048)

O que se percebe é que Clélia enfrentou as mesmas circunstâncias que Hilda no Brasil: não possuía muito trânsito entre as gentes do teatro e, claro, enfrentou também a eterna crise do teatro, bastante intensificada neste pós 1968. Em Paris, apesar da cidade ter uma longa tradição teatral e de ser um centro criativo, o cenário também não estava muito a contento. As artes, de maneira geral, e o teatro especificamente, estavam enfrentando também as agruras de um sistema que, se não era tão violento quanto o brasileiro, era bastante impositivo contra as tentativas mais ousadas vindas do teatro. Clélia prossegue:

Antes de 68 havia, esquematizando muito, os teatros nacionais e os teatros particulares. Os primeiros englobavam uma instituição com o T.N.P.<sup>155</sup> de Paris

---

<sup>155</sup>

Na França, algumas das propostas de reafirmar o teatro popular como

(Vilar, Georges Wilson, hoje), o Odeon de Barssault, ou ainda as diferentes casas de cultura através da França. Os outros eram teatro na acepção mais habitual, a dos empresários, das peças que tem que ser sucesso e que, em princípio, divertem o público, indo porém de tentativas mais sérias até o facilzinho, mas em todo caso, sempre o sucesso de bilheteria tinha que existir, é evidente, pois trata-se de um empreendimento comercial como outro qualquer e as despesas tinham de ser, de um jeito ou de outro, pagas. Já os teatros nacionais ou as casas de cultura com uma organização interna completamente diferente, tinham muito mais liberdade de ação, para uma maior qualidade, e também dirigiam-se, procuravam dirigir-se a um público mais amplo a ser conquistado, fora

---

estética, depois da Segunda Guerra, estiveram nos trabalhos de encenadores como Jean Vilar que, junto com outros teóricos, esteve à frente da revista *Théâtre Populaire*, publicada entre 1953 e 1964. Vilar também esteve a frente do T.N.P, *Théâtre National Populaire*, onde aplicou suas ideias estéticas e políticas. Para o diretor o T.N.P era um serviço público, mas que pretendia abarcar mais do que apenas um público das camadas populares. Pretendia um conagraçamento entre todas as categorias e classes. “Le T.N.P est un service public: il impose me semble-t-il, à celui qui em a la charge, l’oubli, voire l’indifference à l’égard de certaines querelles. (...) Nous allons aussi tenter de réunir, dans le travées de la communion dramatique, le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l’ouvrier de Puteaux et l’agent de change, le facteur de pauvres et le professeur agréé... On sent bien qu’il n’est pas question pour nous d’éduquer un public. La mission du théâtre est plus humble, encore qu’aussi généreuse. Comment la définir? Depuis toujours, nous, artisans de scène, en cherchons le sens.” (VILAR, *apud* COPFERMANN, 1969, p. 58). Tais premissas de Vilar marcariam, por exemplo, na atuação política e estética do Teatro de Arena, do Opinião, na criação do Centro Popular de Cultura (CPC) criado pelo diretor e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, em 1961, e na proposta político e estética de Augusto Boal. Em 1961, José Renato, fundador do Grupo Arena, estagiou com Jean Vilar, na França. Ao retornar trouxe para o Arena muitas informações e novas concepções a respeito do trabalho estético e político de Vilar, que nesse momento trabalhava em montagens que faziam referências diretas ao conflito entre a Argélia e a França, bem como toda a questão, ainda muito presente, do fascismo (BETTI, 2013, p. 189).

da camada que por tradição sabia o que era o teatro e ia a espetáculos.

Em maio de 68, tudo estourou. Os elementos do teatro mais privilegiados contestaram a função desse teatro nacional, dizendo que no fundo não atingiram de fato um público mais popular e se atingia esse público era com peças petrificadas numa tradição e que não despertavam o público para a contestação da sociedade atual.

Veio maio e a ossatura existente desabou. No desmoronamento foram-se os créditos oficiais para tudo que é experimentação. E o desmembramento juntou-se à falta de fundos. O que resultou é uma série de experiências das mais interessantes. Mas, é evidente, todas muito frágeis, vivendo num dia a dia sem possibilidades de planos futuros. E a crise do teatro atingiu também, é lógico, tudo o que estava ligado ao teatro, como revistas, edições, etc. (PIZA, 1970 – HH II. VII. 1.00048)

O “estouro” de 1968 abalou mesmo as estruturas das ideias, não apenas de um teatro nacional, mas do próprio teatro como manifestação artística que, apesar da constante crise, cristalizava-se sobre modelos de criação bastante estabelecidos. Segundo Carlson (1997, p. 441) “Até meados da década de 1960, os estudiosos que se inclinavam para uma visão autônoma do teatro comumente recorriam a Artaud como seu principal porta-voz moderno”, porém, em 1966, surgiu em Paris, vindo do Leste, um encenador que estabelecia limites mais além do que aqueles conseguidos por Artaud: trata-se do polonês Jerzy Grotowski, que, segundo alguns críticos franceses, conseguiu com sua montagem de *O príncipe Constante*, “a tão esperada materialização do 'teatro artaudiano’” (CARLSON, 1997, p. 441). Grotowski trazia ao teatro uma estética nova e tentava restaurar a antiga pureza ritualística do teatro. Focado na figura do ator,



Grotowski passa a ter uma nova relação com o texto, que já havia perdido sua importância central, mas ainda era algo muito contundente. A busca é por um “ator elementar”, um ator que esteja bem preparado tanto fisicamente quanto vocalmente, e que seja capaz de, num estilo antinaturalista, forçar o “corpo a uma expressividade que pareça transcender os limites naturais e aproximar-se dos atores visionários de Artaud ou das *über-marionetts* de Craig” (CARLSON, 1997, p. 443). Esses princípios contrapunham-se ao teatro realista e político partidário que se pregava então. Outros nomes vieram trazer lenha à fogueira das grandes mudanças que viriam: Fernando Arrabal e Alejandro Jodorowsky jogavam em cena o Teatro do Pânico. Conectados com a *patafísica* proposta por Jarry, ou seja, a ciência das soluções imaginárias, algo que se estenderia para além da metafísica, além de beberem na fonte dos surrealistas, dos dadaístas, Arrabal e Jodorowsky traziam à baila o caráter efêmero do teatro, a sua impossibilidade de ser permanente, de ser estável além da apresentação. Era um teatro-festa, um teatro-celebração agônica da ancestralidade perdida, do pânico que norteia a todos. Mais uma pedra no caminho do teatro realista.

Nesse período também se fortalecem os *happenings* que com a vaguidão de seus textos e flexibilização do espaço e do tempo, colocaram outras fronteiras para o teatro tradicional. Nomes como Tadeus Kantor, Peter Handke, Richard Foreman e Peter Brook, cada um com suas experiências estéticas e teóricas, também contribuem para o “estouro” do teatro de cunho realista, nacionalista e político que se praticava então, sobretudo aquele advindo das influências de Brecht, que começava a ser eclipsado. Marvin Carlson detalha esse momento relatado na carta de Clelia Piza:

As rebeliões dos trabalhadores e estudantes em 1968 estimularam novas considerações da relação entre teatro e ordem social, especialmente em Paris, onde a participação do Living Theatre na ocupação estudantil do teatro nacional, o Odéon, fê-lo um símbolo algo relutante do

desafio à velha ordem. Naquele verão, o festival de Avignon, de Vilar, foi reputado uma fortaleza das ideias tradicionais numa carta aberta assinada por jovens radicais parisienses do teatro. Suas *Treize questions aux organisateurs et aux participants du Festival d'Avignon* representam um manifesto que condenava como “repressora e autoritária” qualquer ideia de cultura como “domínio reservado a especialistas pagantes”. (CARLSON, 1997, p. 455)

Os questionamentos direcionavam-se principalmente a institucionalização da cultura, o predomínio da indústria cultural, a inutilidade de toda contestação dentro do sistema institucionalizado: “Toute contestation intégrée dans le circuit officiel ou commercial n'est-elle pas a fortiori institutionnalisée, châtée et recuperée par le Pouvoir? Tant que l'infrastructure aliénante et représsive sur laquelle repose la culture n'est pas AVANT TOUT globalement contestée, peut-il s'agir d'autre choses que d'une contestation elle-même aliénée, limitée, sybolique?”<sup>156</sup>. Pode-se dizer que esta foi uma questão não apenas dirigida aos organizadores do Festival de Avignon, mas a todo o momento histórico que emulava transformações e que questionava não apenas os poderes instituídos, mas o próprio teatro que se instituíra também como e com o poder. Assim, por mais agressivo oupositor que fossem, muitos dos grupos teatrais mais transgressores sempre tiveram uma relação bastante próxima das subvenções do Estado. No Brasil não foi diferente, e era justamente esse jogo perigoso, um tanto hipócrita, uma das coisas que os jovens questionaram com tanta veemência em 1968. Sob esse terreno instável, Clelia Piza, jornalista, tradutora, fazendo um curso de política na França, tentava manter contato com

---

<sup>156</sup> *Treize questions aux organisateurs et aux participants du Festival d'Avignon* – questão número 5. Disponível em <http://cip-mp.org/spip.php?article54&lang=fr>  
Acesso em 30 mai. 2013.

alguns intelectuais envolvidos com teatro e com edição para que os poemas e as peças de Hilda Hilst pudessem ser publicadas ou encenadas no meio desse turbilhão. Tratou-se de uma tarefa infrutífera, pois se Hilda, que já possuía um bom caminho pela literatura brasileira, pouco conseguiu inserir sua dramaturgia no cenário brasileiro, a jovem jornalista por certo enfrentou muita indiferença e ouviu muitas promessas não cumpridas. Clélia relata mais algumas tentativas:

Depois de uma caminhada tão comprida pelo “geral”, tenho é que voltar ao “particular”, porque afinal não é para um discurso sobre o teatro na França que eu te escrevo. É para falar das tuas peças. Entreguei-as para um grupo ligado às edições Gallimard, Action Théâtrale, que tem revista e pode também tratar de uma eventual *mis-en-scène*. Eles empataram um tempo enorme e, afinal, para um resultado nulo. “O Muro”, que foi muito apreciado, não deu em nada porque o assunto “freiras” tinha sido usado – de uma maneira que não tem nada, mas nada a ver com a tua – pelo escritor cubano Eduardo Manet<sup>157</sup> na peça “Les Nonnes”, que estava sendo levada com sucesso no teatro. Não me peça para explicar esta explicação porque ela é absurda, a não ser sob o ponto de vista comercial. A segunda peça, “Ação

---

<sup>157</sup> Eduardo Manet é cubano. Estudou na Universidade de Havana entre 1946 e 1951, participando da cena política e cultural da capital cubana. Em 1952 mudou-se para a França. Tornou-se membro da Companhia de Jacques Lecoq e nos anos de 1960 escreveu diversas peças de teatro, entre elas *Tránsito* de 1964, *Salinas* de 1967. Nesse período também dirigiu o filme *Un día en el solar*. A peça *Les nonnes* estreou em Paris em maio de 1969, chegou a 360 apresentações, além de circular por diversos teatros na França. A peça se passa em 1804, durante a rebelião de escravos do Haiti, onde três freiras esperam, numa casa abandonada, uma mulher da nobreza a quem prometeram ajudar a se esconder e escapar. Porém as freiras não passam de mendigas. Disponível em <http://www.eduardomanet.net> acesso 24 Mai. 2013.

declaratória”<sup>158</sup>, foi considerada como não suficientemente engajada, apesar de todos reconhecerem a beleza da língua. Note que esse grupo, nada tem de revolucionário político, mas para eles, ou melhor, na visão comercial deles, uma peça pertence quer a um lado, quer a outro, mas nada de ambiguidades. Comércio é branco ou preto e ponto final. (PIZA, 1970 – HH II. VII. 1.00048)

A revista *L'Action Théâtrale* nesse período era dirigida pela dramaturga e diretora tunisiana Simone Benmussa, que trabalhou com Jean-Louis Barraut e Madeleine Renaud nos *Cahiers Renaud-Barraut*, até o seu fechamento por Charles de Gaulle, logo após os eventos de 1968. Benmussa partiu então para a direção desse projeto da editora Gallimard, que foi publicada entre 1969 e 1970<sup>159</sup>. As desculpas dadas a Clélia Piza são muito semelhantes àquelas que Hilda ouviu aqui no Brasil: o seu teatro não estava em consonância com as necessidades comerciais dos produtores, sabendo que essas necessidades comerciais passavam por estabelecer ainda muito claramente determinados posicionamentos políticos. Era um momento de turbilhão, as mudanças estavam ocorrendo, as revoltas estavam estraçalhando as certezas, porém os produtores teatrais, (necessitantes que são dos lucros), não apostam tão rapidamente em experiências mais radicais de teatro, seguravam-se naquilo que lhes dava retorno: ainda um teatro de cunho realista, crítico, cujo discurso político se estabelecia nos terrenos da clareza advinda da tomada da posição política assumida pelo grupo ou diretor.

Clélia Piza continua sua carta explicando o complicado processo pelo qual tinham passado as peças de Hilda Hilst.

---

<sup>158</sup> O outro nome cogitado para a peça *Auto da barca de Camiri* foi *Estória, muito notória, de uma ação declaratória*

<sup>159</sup> Disponível em <http://www.revues-litteraires.com/articles.php?lng=fr&pg=1022>  
Acesso em 31 mai. 2013.

Para chegar a essas não respondidas o tempo levado foi enorme. Eu sei que foi preciso arranjar leitores de português, que depois leram e depois comentaram, para depois haver reuniões dos comitês encarregados da decisão. E o fato de eu ter ficado “preta” também não resolve nada – para você.

Agora o teu “Muro” está nas mãos de um diretor de teatro, Perinetti, que dirige o teatro da Cité Universitaire de Paris<sup>160</sup>. Ele não só dirige algumas peças, mas acolhe todas as experiências novas que são feitas pelo mundo. Tenho o maior respeito pela ação desse homem que luta com tudo o que é dificuldade e que nem sabe quanto tempo poderá permanecer no cargo que ocupa, por falta de créditos oficiais. Mas graças a ele, o público pode ver companhias como “Bread au Puppet” ou “La Mamma”, só para citar dois exemplos.

O que ele poderá fazer em relação ao seu texto é passá-lo em leituras públicas de diretores de teatro, depois das férias, isto é, em setembro. Não sei quando serão essas leituras, nem sei quando chegará a vez de tuas peças. Nessas leituras, coisas novas são apresentadas, discutidas, criticadas. Não significa que as peças serão levadas, mas apenas que o nome do autor fica sendo conhecido por um número maior de profissionais de teatro. E as críticas emitidas por essa gente devem ser enriquecedoras. Se isto te interessar Hildinha, você me escreve e eu assistirei a

---

<sup>160</sup> O grupo permanece atuando até os dias atuais. Para maiores informações: <http://www.theatredelacite.com>. Disponível em [http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX\\_Personne=15826](http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Personne=15826) Acesso em 24 mai. 2013.

leitura e tomarei nota de tudo o que for interessante. (PIZA, 1970 – HH II. VII. 1.00048)

Mais uma tentativa de Clélia Piza, dessa vez aproximando-se do meio acadêmico. André-Louis Perinetti foi coordenador do teatro da Cité Universitaire de Paris entre os anos de 1968 e 1972. Com esse grupo, Perinetti dirigiu diversas peças, entre elas *Le voyage au Brésil*, de Guy Foissy. Não há outras informações sobre esse caso, mas é provável que tudo tenha ficado mesmo na boa vontade de Clélia e esbarrado na indiferença dos franceses a uma autora completamente desconhecida. No trecho seguinte o tom melancólico de Clélia Piza revela muito daquilo que o teatro de Hilda enfrentou nesse período: um primeiro momento de empolgação e depois as decepções advindas ora da não aceitação, ora da indiferença que tal proposta causava.

Depois de tanto caminho andado o que eu apresento a você é diferente de tudo o que conversamos em São Paulo. Por isso já nem sei o que pensar e preciso saber o que você, a principal interessada, acha disso tudo. É evidente que uma pessoa mais entranhada nos meios teatrais e, sobretudo, com mais relações teria agido melhor do que eu e teria sabido dar melhores conselhos quando dos nossos bate-papos paulistanos! (PIZA, 1970 – HH II. VII. 1.00048)

Clélia poderia não saber muito os caminhos e os contatos e isso, talvez a tenha prejudicado na França em relação a estas tentativas de divulgação das peças. Porém, aqui no Brasil, Hilda mesmo não fazendo parte do meio teatral, tinha alguns amigos ligados ao teatro que foram bastante atentos à sua experiência dramática, como Anatol Rosenfeld ou Alfredo Mesquita, mas que pouco puderam fazer para que o teatro de Hilda escapasse das raras montagens amadoras e fosse assumido e encenado por

alguém que o colocasse no centro da discussão, que jogasse holofotes mais fortes sobre esses textos.

Na parte final da carta, Clélia faz uma série de indicações de contatos para Hilda:

Isto tudo já está bem comprido mas vou encompridar ainda mais insistindo em dois fatos sobre os quais você deve saber muito mais do que eu, mas que parecem importantes para uma saída mais aberta para a tua obra de teatro. O 1º é a Bienal de Literatura que vai se realizar em agosto não é? Em São Paulo. Li em jornais brasileiros que além de toda atividade especificamente literária irão também a São Paulo para assistir os colóquios e para pesquisar sobre a situação da literatura latino-americana representantes de vários editores daqui. É com essa gente que eu acho que você deva procurar entrar em contato. Pode ser muito importante. Não sei quais editores enviarão observadores – mas se houver alguém do SEUIL, por exemplo, procure conversar. É uma editora grande que publica muita coisa, muita revista. Já o pessoal da Gallimard é mais difícil. É um *trust* muito maior e muito mais chato. E as tuas peças – as que eu tenho – já foram lidas por eles, logo no começo, pela editora e a seguir, de maneira indireta pelo ACTION THÉÂTRALE DENÖEL. Também é um grupo importante mas não hesite se houver proposta para um dos pareceristas do Grupo LETTRES NOUVELLES (que edita uma revista) pois por essa revista também já passaram as tuas peças.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Segundo o jornal *Folha de São Paulo*, vieram 75 editoras francesas participar dessa Bienal. (FSP, 13/08/1970, p. 23).

O segundo fato que quero lembrar é a existência do Teatro Dois Mundos. Você os viu quando estiveram em São Paulo há 1 ou 2 anos? Voltam agora de novo. O esquema deles é fazer um intercâmbio entre a América Latina e a Europa. Trazem para cá peças e companhias brasileiras (para começar) e levam peças italianas ao Brasil. Tem um teatro desmontável que pode ser armado em qualquer lugar. São jovens e são muito ativos. Os 2 representantes do grupo que seguiram para aí são: Marina Fiorentini e Frederico Pietrabruna. Não sei se você já os conhece mas também nesse caso um contato parece interessante.

Definitivamente já escrevi demais, nem a mão nem a cabeça já não dão mais pé. Mais coisas ficam para outra vez. Entretempo quem sabe você também escreva.

Um beijo bem grande para você e para o Dante, da Sapo – Clélia (PIZA, 1970 – HH II. VII. 1.00048)

Não foram encontrados registros da participação de Hilda nessa bienal, nem que ela tenha tentado manter contato com os editores franceses. Quanto ao Teatro Dois Mundos, a ausência de qualquer registro sobre o retorno deles ao Brasil no começo dos anos de 1970, também leva a crer que foi mais uma tentativa frustrada de contato. Desde 1968, Frederico Pietrabruna e mais um grupo de diretores e atores italianos estavam no Brasil e encamparam o projeto de criar uma nova Fundação de Arte, para desenvolver não apenas o teatro, mas diversas outras atividades artísticas. Era uma tentativa de reviver no Brasil o “Teatro 2 Mundos”, uma ideia nascida na Itália com o “Il Teatro Popolare Viaggiante”. Frederico Pietrabruna veio a São Paulo para encaminhar essa ideia e para dirigir *O Gigante das montanhas*, a última peça de Pirandello, que era estrelada por Cleide Yaconnis,



Ziembinski e Renato Consorte. (Folha de São Paulo - 13/02/1969, Ilustrada, p. 31/Folha de São Paulo - 25/04/1969, Ilustrada, p. 19 - Jornal do Brasil - 06/04/1969, Caderno B, p. 6). O projeto italiano conseguiu ser financiado porque diversos artistas, entre eles Picasso, doaram obras de arte para serem leiloadas. No Brasil, diversos artistas doaram obras para o projeto, entre eles Di Cavalcanti, Djanira e Tarsila do Amaral. O leilão ocorreu em junho e conseguiu arrecadar um bom dinheiro para financiar a montagem de *O Gigante das montanhas* (Folha de São Paulo, 12/06/1969). A única realização de Pietrabrana no Brasil foi mesmo a montagem de *O Gigante das Montanhas*, que ficou em cartaz até final de 1969. Não foram encontrados registros de sua volta ao Brasil depois disso. A maior parte dessas possibilidades que se apresentaram a Hilda Hilst, tanto de publicação quanto de encenação, ficou mesmo no campo das possibilidades, das ideias não concretizadas e ajudaram a fomentar ainda mais uma das imagens mais recorrentes em torno do nome de Hilda Hilst: a escritora não lida, no caso do teatro, a escritora não encenada<sup>162</sup>. No entanto, apesar dos percalços, dos desencontros algumas montagens conseguiram ganhar vida naquele período. Teresa Aguiar, Nitis Jacon e Rofran Fernandes foram os nomes responsáveis por tirar o teatro de Hilda Hilst do papel e colocá-lo sobre o palco.

---

<sup>162</sup> Em 1977 Clélia Piza e Maryvonne Lapouge organizam o livro *Brasileiras: voix, écrits du Brésil*, com entrevistas de diversas escritoras brasileiras, entre elas Hilda Hilst. Nesta entrevista, Hilda mantém o discurso de escritora não lida e fala especificamente de seu teatro: “(...) Acho que as tentativas que eu fiz em seguida, meu teatro, a ficção, foram tentativas de aproximação. Um *ir em direção ao outro*. Mas algo de trágico aconteceu, porque foi um fracasso completo, a distância ainda é muito grande. Como se a comunicação devesse se manter impossível. No meu teatro, eu procuro transmitir essa maneira de sentir, de existir, que é a que eu tenho na vida. É um relato de autoconhecimento. E as pessoas acham que eu quero transmitir uma ideia, dar corpo a uma ideia, sendo que essa ideia não pode se incorporar. Em uma das minhas peças eu fiz concessões, a língua está muito clara. Mas não aconteceu nada.(...)” (HILST, 2013, p. 43). Hilda não especifica qual das suas peças ela considerava que possuía a língua muito clara. De qualquer forma, esse lamento seria uma das tônicas do posicionamento de Hilda Hilst nas complexas relações exigidas pela indústria cultural.

## 5.2 – As peças de Hilda Hilst encenadas entre 1968 e 1973: um percurso pelas encenações

No capítulo anterior, percebemos que Hilda Hilst buscou inserir sua dramaturgia na cena teatral brasileira. Tratou-se de um percurso cheio de ausências, negativas, promessas não cumpridas, vontades que se esmaeceram frente às dificuldades que enfrentavam as gentes de teatro no período. Além disso, seu teatro não comungava com a onda, a moda, ou o que se esperava de um dramaturgo que tivesse iniciando. No entanto, apesar dos percalços, quatro peças conseguiram chegar aos palcos entre 1968 e 1973: *O rato no muro*, *O visitante*, *O novo sistema* e *O verdugo*. Seguindo o modelo que desenvolvemos no capítulo anterior, vamos trazer à tona parte do percurso que essas encenações tiveram em cena. Narrar a história das encenações é algo bastante difícil, dado a efemeridade que caracteriza as montagens. Elas existem enquanto estão em cena, depois que saem dos palcos, restam apenas olhares, depoimentos, relatos que falam do que ocorreu. Nosso percurso se dará justamente por esses testemunhos e será, portanto, incompleto, fragmentado, mas será uma forma de trazer à baila essas cinco<sup>163</sup> experiências teatrais que deram à dramaturgia hilstiana espaço e vida além do texto. Foram experiências efêmeras, mas que merecem ser resgatadas justamente pela ousadia em se colocar no palco um teatro cuja voz solitária poucos tiveram vontade ou coragem de encampar cenicamente.

### 5.2.1 *O rato no muro* e *O visitante*

No começo do ano de 1968, Hilda Hilst entregou suas

---

<sup>163</sup> *O Verdugo* teve duas encenações por companhias diferentes.

primeiras peças a Alfredo Mesquita, para que elas fossem colocadas em cena nos exames da EAD – Escola de Artes Dramáticas. A princípio o próprio Mesquita dirigiria a montagem de *O rato no muro*, pois considerava a peça um “drama moderníssimo de grande estranheza” (OESP, 07/03/1968, p. 14), além de, naquele ano, servir especialmente à turma do terceiro ano de interpretação, que contava com sete alunas. Ainda no primeiro semestre de 1968, houve um trabalho de aproximação dos alunos à nova dramaturgia. Conforme uma reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, em 01/05/1968, Hilda Hilst fez uma leitura pública de suas peças. Houve também duas conferências em torno de sua obra: Lupe Cotrim Garaude<sup>164</sup> falou sobre a poesia hilstiana, e Anatol Rosenfeld ficou encarregado de expor o teatro.

No entanto, apesar do interesse na obra dramaturgica de Hilda, Mesquita não levou a cabo a direção dessa montagem, encarregando a professora e diretora Teresa Aguiar da tarefa. Teresinha, como é mais conhecida, encaminhou as montagens de

---

<sup>164</sup> Lupe Cotrim Garaude foi uma poeta contemporânea de Hilda, formada em Filosofia pela USP, destacou-se entre os poetas dos anos de 1950/1960. Era docente da ECA - Escola de Comunicações e Artes, que assimilou a EAD – Escola de Artes Dramáticas, dirigida por Alfredo Mesquita – num conturbado processo. Faleceu precocemente, em 1970, devido a um câncer. De acordo com Cesar Leal (2011, p. 153) diz que “Entre os poetas brasileiros surgidos na segunda metade do século XX, indiscutivelmente Lupe Cotrim Garaude (1933-1970) é uma das vozes mais fortes. Sua linguagem, culta, sóbria e aristocrática, utiliza símbolos e metáforas com surpreendente economia de palavras. Além do poder poético, cuja magia de linguagem conquista o mais exigente leitor de poesia moderna, Lupe Cotrim associa habilidade técnica incomum ao construir imagens altamente representativas da melhor poesia contemporânea.”. Em 1977, Hilda lançou o livro *Ficções* que reunia as narrativas *Kadosh* e *Fluxo-Floema* além de dez narrativas inéditas agrupadas pelo título: *Pequenos discursos. E um grande*. Entre esses discursos, consta a narrativa “Amável, mas indomável”, na qual um homem-poeta chamado Lih propõe uma conversa com o rei e não é ouvido, mais, é assassinado pelo poder tirânico do rei. A certa altura da narrativa, para instigar o povo em sua revolução poética, Lih cita alguns versos de Lupe Cotrim Garaude: “Crescendo nuns contraltos foi cantando, os pés nos alagados, suspendeu a alma e a guitarra, repetiu versos de Lu, peregrina encantada, muito irmã: “Homens cercados de águas/por todos os lados:/perfis alagados./Numa vida em que o futuro/não é o primeiro rumo,/lá em alagados””. (HILST, 1977, p. 15)

*O visitante e O rato no muro* concomitantemente: Ela relata essa experiência de ser a primeira pessoa a montar uma peça de Hilda Hilst:

Fui a primeira pessoa que montou as peças da Hilda Hilst. Nós já éramos amigas, eu frequentava a chácara dela quase todas as noites. Ela já tinha uma bela produção, mas ninguém montava. Talvez tivessem medo da obra dela, que realmente não é fácil. Mas é belíssima! A primeira peça foi *O Rato no Muro*, que montei como exame na EAD a convite do Dr. Alfredo Mesquita, onde a Ester Góes fez a irmã superiora. Depois, remontei com outra turma da EAD e a Jandira Martini interpretou o personagem que tinha sido da Ester Góes. A Hilda estava ansiosíssima porque ninguém nunca tinha feito o teatro dela, e confesso que nós também estávamos. O texto é complexo, subjetivo, sobre freiras que vivem trancafiadas num convento à espera da chegada de alguém ou algo. Do lado de fora, a ameaça ou a salvação. Bom, uma grande viagem, poética, como não podia deixar de ser. (...) Depois, montei da Hilda *O Visitante*, que é uma peça também super-hermética, difícil.

Da fala de Teresinha, podemos destacar o “talvez tivessem medo da obra dela”, além disso, a diretora predica *O visitante* como “super-hermética, difícil”, trazendo novamente alguns epítetos que sempre marcaram a obra de Hilda Hilst e que impediram, muitas vezes, uma maior popularização de seus livros, sobretudo as narrativas. A julgar por esse depoimento de Teresinha Aguiar esses adjetivos também acompanhavam o teatro hilstiano, mas foi algo que não a demoveu de pôr em cena as peças. Em uma entrevista mais recente, concedida a Rubens da Cunha e a Marco Vasques, Teresinha atenua um pouco a

dificuldade e o hermetismo do teatro de Hilda Hilst e destaca o seu caráter atemporal:

A par da tão discutida religiosidade e hermetismo que perpassa o teatro de Hilda Hilst, há sempre nele um grito de liberdade – nem sempre explícito. Porém, sempre e sempre vindo das entranhas, posto que ela é uma libertária. Mais que isso – seu teatro é atemporal. Nunca estará em descompasso com o tempo presente. (...) 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, as relações com os animais, as 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. (AGUIAR, 2013)

Em 14 de novembro de 1968, Alfredo Mesquita escreveu para Hilda Hilst, contando algumas novidades, entre elas de que as peças estavam indo bem e que estavam sendo preparadas para o Festival EAD:

Sua peça vae (*sic*) bem, ativamente e eficazmente dirigida por sua amiga “Teresinha, de Campinas”. Estamos no momento estudando as roupas e cenários e vendo as possibilidades de fazer uma espécie de ante-estreia no pátio interno da E.A.D., meu velho sonho, conforme comuniquei a você. De tudo você, autora,

será avisada em tempo. Tenho a impressão que tanto a diretora, como as alunas estão satisfeitas com o trabalho e umas com as outras. É o que se quer. (MESQUITA, 1968. in: HH II.VII 1.00039)

A temporada de *O rato no muro* no Teatro Anchieta, dentro do “Festival EAD”, que teve a participação de Hilda Hilst na plateia, ocorreu no final de 1968, nos dias 10 e 11 de dezembro, (ANEXO 3) dois dias antes da fatídica assinatura do Ato Institucional nº 5<sup>165</sup>, redigido pelo então Ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, e aprovado pelo Presidente Artur da Costa e Silva. Teresinha Aguiar também dá algumas informações sobre esse final de semana.

Com *O Rato no Muro* chegamos a fazer uma temporada em São Paulo no teatro Sesc Anchieta. Na véspera da estreia, varamos a noite ensaiando, montando o cenário do Geraldo Jurgensen que era uma cruz completamente torta, cheia de candelabros esquisitos, com um anjo velho, despedaçado, ao fundo. O espetáculo era tão impactante que quando acabou, o público se manteve uma fração de segundos no mais absoluto silêncio. Aí a Hilda, que era muito louca, disse bem alto: “Eu sabia que ia ser uma merda”. Quando ela acabou de falar, o teatro veio

---

<sup>165</sup> O regime militar, entre 1964 e 1969 emitiu 17 Atos Institucionais, sendo que o mais cerceador e famoso deles é o AI-5, emitido em 13 de dezembro de 1969. O AI-5 “suspende a garantia do habeas corpus para determinados crimes; dispõe sobre os poderes do Presidente da República de decretar: estado de sítio, nos casos previstos na Constituição Federal de 1967; intervenção federal, sem os limites constitucionais; suspensão de direitos políticos e restrição ao exercício de qualquer direito público ou privado; cassação de mandatos eletivos; recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores; exclui da apreciação judicial atos praticados de acordo com suas normas e Atos Complementares decorrentes;” Disponível em <http://www4.planalto.gov.br/legislacao/legislacao-historica/atos-institucionais> Acesso em 18 jul. 2014.

abaixo, as pessoas aplaudiam, gritavam, foi uma loucura esse *O Rato no Muro* no Anchieta. Posso dizer que fiz um estágio em minha vida com a Hilda Hilst. Um estágio de sabedoria e loucura, que marcou fundo, para valer. Outra vez, a santa loucura que não existe mais. (In: PORTO, 2007, p. 68-70)

Nos arquivos de Hilda Hilst se encontram algumas anotações manuscritas a respeito de *O rato no muro*. Conforme abordaremos adiante, no capítulo sobre as encenações, Hilda Hilst participou de uma conversa com alunos na Escola de Artes Dramáticas a respeito de sua dramaturgia. Partes dessas anotações viriam também a ser publicadas nos jornais de São Paulo quando da estreia da peça em dezembro de 1968. Nas anotações, fragmentos das ideias que moviam Hilda Hilst na escrita de seu teatro. Este é um dos raros documentos nos quais Hilda Hilst tenta fazer algum ensaio teórico a respeito de sua dramaturgia. De maneira geral, ela sempre se recusou a avançar por essa seara mais ensaística. Na anotação (HH II.III.2.00002) transparece novamente a ideia de que a linguagem é religiosa “porque eu entendo que é religioso todo aquele que se pergunta em profundidade”. Outro ponto levantado por Hilda Hilst em suas anotações é a fragmentação. As personagens seriam um corpo só, fragmentado em várias partes, fazendo com que tais fragmentos estivessem cercados por esse muro intransponível. Hilda também associa o muro à vontade de imortalidade e o rato ao homem: “mesmo diante da grande possibilidade de evasão o homem sempre terá sua grande dor de ser enquanto existir a morte”, escreve Hilda Hilst revelando parte de suas reflexões, não apenas a respeito da própria obra, mas daquilo que estava em foco no seu pensamento nesse período. Hilda continua a fazer suas associações: “A comunidade religiosa representa a humanidade com suas lutas diárias suas confissões culposas” e “a Superiora - representa a consciência vigilante que fala da impossibilidade de atingir o grande muro”. Assim, se o homem, ou o rato, “tentar subir sempre, isto é tentar adquirir uma visão mais elevada de si

mesmo

conseguirá resistir a inexorável angústia de existir”.

Quando da estreia de *O rato no muro*, em dezembro de 1968, os jornais deram espaço à autora para que ela se pronunciasse a respeito da peça. Hilda reelabora parte de suas anotações e acrescenta à explicação alguns de seus versos, mantendo na fala para os jornais a mesma artimanha que usou em *A empresa* e em *O rato no muro*, conforme expusemos nos capítulos anteriores:

É assim: as nove freiras são também uma só, um só rosto. Achei que elas deviam elucidar isso e então no início elas dizem: “nós somos um, nós somos um só rosto. É assim, como se você pegasse só o meu corpo emocional e o rompesse em fragmentos”. A linguagem é simbólica, religiosa, porque entendo que é religioso todo aquele que se pergunta em profundidade. Nós estaremos assim cercados por um muro esperando uma possibilidade de evasão? Acredito que sim. Às vezes há a possibilidade de transpô-lo e escapar das múltiplas redes que nos envolvem. Ensaíamos, agredimos uma parte da consciência vigilante, dizemos a nós mesmos que não temos culpa e que vimos na noite uns espaços de luz rompendo a treva, enfeitamos essa possibilidade, mas é tão raro conseguir romper o nosso enorme cotidiano. Para que isso aconteça é preciso matar o nosso todo razoável, feito de equilíbrio e de concessões. Mas poderíamos realmente? Há sempre laços que acreditamos deveres, o hábito de grandes e pequenas minúcias. E, às vezes, pelo muito de solidão que existe em nós, identificamo-nos com os animais, e quem sabe se em situações extremas, seríamos capazes de correr por



eles? Parece absurdo? Certas crianças não o fariam? Certas criaturas na velhice não o fizeram? Sabemos da nossa destinação de renúncia a caminho da morte. E ainda que “Eles” (promessa de possível transcendência) viessem e tocassem o muro, ainda assim o homem desejará sempre mais, porque essa solidão em nós de que vos falo/não é só pena e angústia do poeta/antes do ser, em mim, em vós/eternidade de dor e desassombro<sup>166</sup>. (HILST, in: OESP 10/12/1968, p. 14)

O Jornal *Diário da Noite*, de 10 de Dezembro de 1968, também apresenta praticamente o mesmo texto, no entanto acrescenta mais um trecho de um outro poema de Hilda Hilst, dessa vez vindo de “Memória” cujos versos insistem na ideia de um poeta um tanto desesperançado, fechado em si mesmo: “mas é áspera / minha boca móvel de poesia / áspera minha noite / porque nem sei se o canto há de chegar / no escuro labirinto em que te fazes, / nessa rede de aço que te envolve/nesse fechar-se

---

<sup>166</sup> Nesta fala, ela chama novamente seus versos publicados anteriormente para dar sustentação à sua dramaturgia. No caso, os versos citados são da segunda parte do poema “Iniciação do poeta”:

“Claro objeto onde a rainha e o rei  
 Perduram indefinidamente num só cetro.  
 Vendo-o, como se fizésseis parte  
 Do seu único centro, vos vereis.  
 Nele a terra se mantém como foi feita:  
 Tenebrosa e tenra. Nele está o homem.  
 E se o olhardes bem, vosso cavalo  
 De cálida matéria. E no mais ínfimo  
 Do que vos rodeia, o que vos digo vereis.  
 Canto. E o meu canto se ouvirá  
 Onde o silêncio pesa, porque de amor se fez  
 Em amor conduz  
 E se nem sempre o que vos digo vos alegra  
 Não é só pena e angústia do poeta  
 Antes do ser, em mim, em vós,  
 Eternidade de dor e desassombro.” (HILST, 2002, p. 102)

enorme onde te moves”<sup>167</sup>.

Essas anotações e falas concedidas aos jornais da época, demonstram que Hilda Hilst fazia continuamente um diálogo entre a sua poesia e o seu teatro, bem como tinha ideias que saíam dos limites daquele teatro praticado pelos expoentes do período, propondo, mais uma vez, um jogo diferenciado e que pudesse causar no espectador outro tipo de pensamento, de consciência, de busca que suplantasse as questões sociais ou políticas. Dessa forma, sob o comando de Teresinha Aguiar, estavam o artista plástico Geraldo Jürgensen, que atuou como cenógrafo, além de outros nomes importantes da EAD, como Claudio Lucchesi desempenhando o papel de figurinista. O elenco era composto pelas alunas Mariclaire Brant, Isa Kopelman, Bri Fiocca, Esther Góes, Maria Antonieta Penteadó, Maria Teresinha Fonseca, Anamaria Barreto, Maura Soares Arantes, Celia Olga Benvenuti e Lilita de Oliveira Lima (FSP, 10/12/1968. Ilustrada, p. 2). Apesar do temor dos envolvidos quanto à recepção do público, dado a estranheza tanto temática quanto poética da peça, as primeiras apresentações foram muito bem sucedidas, fazendo com que a organização as prorrogassem até o final de semana posterior (OESP, 21/12/1968).

Em relação à peça *O visitante* (ANEXO 4) as fontes

---

<sup>167</sup> O poema “Memória” é dividido em 13 partes. A parte citada por Hilda na reportagem do Jornal *Diário da noite* é a quinta:

“Áspero é o teu dia. E o meu também.  
 Inauguro ares e ilhas  
 Para que o teu corpo se conheça  
 Sobre mim, mas é áspera  
 Minha boca móvel de poesia,  
 Áspera minha noite  
 Porque nem sei se o canto há de chegar  
 No escuro labirinto em que te fazes,  
 Nessa rede de aço que te envolve,  
 Nesse fechar-se enorme onde te moves.  
 Trabalho tua terra cada dia  
 E não me vês. O teu passo de ferro  
 Esmaga o que na noite foi minha vida.  
 E recomeço. E recomeço.” (HILST, 2002, p. 77)

pesquisadas pouco informam. Apenas o dia da estreia, 10/12/1968 e o elenco: Mariclaire Brant, Maria Antonieta Penteadó, Claudio Luchesi, Oslei Delano (Folder Festival EAD, HH.II.III.2.00006). Sobre *O visitante*, Hilda se manifesta de maneira mais contida para a mesma reportagem do Jornal *O Estado de São Paulo* citada:

*O visitante* foi pensado como se as quatro personagens fossem uma: o ser humano, com suas cargas antagônicas, (masculino e feminino), suas ambivalências, que podem ser desdobradas indefinidamente, seu polo divino e demoníaco. A história é simples: é a solidão do nosso amor humano. É um fragmento do nosso corpo afetivo, é o nosso desdobramento em intensa e extensa contradição. Tudo isso, naturalmente, é a minha visão do texto, mas acho que esse pequeno trabalho é válido. Ainda que seja visto num conceito simplista: uma estória de amor, talvez inquietante. (HILST, in: OESP 10/12/1968, p. 14)

Estas montagens de *O visitante*<sup>168</sup> e *O rato no muro* receberam de Anatol Rosenfeld uma elogiosa avaliação, naquele que seria um dos primeiros textos críticos sobre o recente teatro de Hilda Hilst. Em 21 de janeiro de 1969, Rosenfeld escreve no “Suplemento literário” do jornal *O Estado de São Paulo* o ensaio “O teatro de Hilda Hilst”. Ele inicia o texto fazendo referência às

---

<sup>168</sup> Especificamente sobre *O visitante* Rosenfeld (1969) diz que “um jogo poético, intimista, de linguagem pura e vigorosa, por vezes enriquecida por rudes torneios populares é “O visitante”. É uma pequena obra-prima completamente original e, ao que parece, sem nenhum paralelo na literatura dramática brasileira. Algo remotamente semelhante, talvez, se encontre nas pequenas peças do jovem Hugo von Hofmannsthal. O jogo das relações humanas, rico de matizes, que se trava na pecinha, jogo feito de suspeitas, ciúmes, angústias, desejos, tristezas e júbilos, desenvolve-se, no fundo, segundo a intenção da autora, num só ente humano, que no entanto se desdobra e encarna em quatro personagens muito diversos”.

recentes montagens do EAD:

A recente apresentação de “O rato no muro” e “O visitante” de Hilda Hilst, pela Escola de Arte Dramática, no Teatro Anchieta, teve um êxito bem superior às expectativas. Tratava-se afinal de duas peças realmente “difíceis” e de um elenco de alunos. Deve-se, no entanto, a este elenco, ao desvelo do Prof. Alfredo Mesquita e à direção sensível e inteligente de Teresinha Aguiar a revelação de uma nova dramaturgia. Certamente não foi fácil encontrar estilo adequado a esta dramaturgia. Parece, porém, pelo menos em tese que os problemas propostos foram em boa parte resolvidos. (ROSENFELD, 1969)

Rosenfeld também ressaltou que o tipo de teatro proposto por Hilda Hilst poderia não se afigurar “muito propício para provocar o entusiasmo imediato das companhias profissionais”, mais afeitas que estavam em propor peças com discursos diretos, efetivamente políticos, peças cujos resultados seriam mais incisivos diante da situação de opressão que se vivia no período, destacando assim, a ousadia da EAD, que sempre exerceu um pioneirismo no teatro brasileiro, sobretudo, ao trazer para os palcos a peça *Ubu Rei*, de Jarry, ou *A sonata de espectros*, de Strindberg.

Ainda falando genericamente de todo o teatro de Hilda, Rosenfeld afirma que a “dramaturgia de Hilda Hilst acrescenta uma nova dimensão ao teatro brasileiro e este, que ultimamente se abriu a tantos estilos e correntes, numa experimentação fecunda e muitas vezes arriscada para as companhias profissionais, decerto não demorará em “descobrir” a nova dramaturgia” (ROSENFELD, 1969). Podemos ver nessa análise de Rosenfeld, feitas no calor da hora, aquilo que desenvolvemos nessa tese: a de que o teatro de Hilda Hilst era (e continua sendo)

um corpo estranho e estranhado dentro do cenário do teatro brasileiro. Rosenfeld, que tinha, ao escrever o ensaio, apenas 7 peças nas mãos, separa *A possessa*, *Auto da barca de Camiri*, *O rato no muro*, *O visitante* como aquelas que teriam mais dificuldades em serem entendidas pelo público na época, enquanto *As aves da noite*, *O novo sistema* e *O verdugo* se dirigiriam a um público bem mais amplo. Ainda falando de todas as peças, Rosenfeld diz “que em todas se manifesta um talento cênico inconfundível, através de uma linguagem intensa, ao mesmo tempo forte, delicada e austera, de grande nobreza e de uma qualidade literária extremamente rara no teatro brasileiro. (...) Em todas as peças ressalta a tendência à abstração”. A análise prossegue explicitando algumas características das peças e termina dizendo:

Esta pequena nota, que mais enumera do que analisa, naturalmente não pode fazer jus a uma das obras mais originais entre as que ultimamente surgiram na literatura dramática brasileira. Ricas de implicações, as peças de Hilda Hilst podem ser lidas em vários níveis de profundidade de interpretações que permitem aos encenadores ampla liberdade criativa. Apesar da tendência à abstração, mercê da qual os problemas são propostos de um modo lapidar, com as alternativas radicalizadas e por isso mesmo simplificadas (o que, aliás, faz parte da essência teatral), a dramaturga criou, graças a sua imaginação verbal e visual, um mundo vivo e múltiplo, cujos conflitos e tensões expostos com crescente domínio do jogo cênico dramático, são bem nossos, bem do nosso tempo, embora abordados por ângulos e enfoques por vezes insólitos e sempre muito pessoais. O êxito que duas de suas peças mais difíceis obtiveram na encenação da EAD – a primeira de obras

dramáticas suas - confirma a impressão favorável da leitura e anula as dúvidas no tocante ao seu efeito teatral. (ROSENFELD, 1969)

Quase um ano depois, em outubro de 1969, a peça participou do Festival de Teatro Universitário de Manizales<sup>169</sup>, na Colômbia. A EAD viajou com duas peças: *Pedro Pedreiro*, de Renata Pallotini, sob direção de Silnei Siqueira e *O rato no muro*. Apenas *Pedro Pedreiro* concorria no festival (FSP, 02/10/1969, Ilustrada, p. 3). Teresa Aguiar lembra que a apresentação da peça de Hilda foi um momento épico pelas ruas da cidade colombiana:

Levamos esse espetáculo para o Festival de Teatro Universitário na Colômbia, e foi um momento incrível. Eu não queria fazer o espetáculo num teatro convencional, então propus que apresentássemos pelas ruas, até chegar à frente da catedral. E

---

<sup>169</sup> De acordo com Estefanía González Vélez (2013, p. 106) “en el año 1968, se creó en la ciudad de Manizales, el evento escénico más antiguo de Latinoamérica: El Festival de Teatro. Nació como un espacio de encuentro para los grupos de teatro universitarios de la región y para los más reconocidos intelectuales de la época, en medio de un creciente ambiente estudiantil y cultural. Aprovechando el teatro más moderno de América Latina: El Fundadores, el mismo lugar que hoy continúa siendo el escenario central del Festival y gracias al interés de una serie de personalidades de la ciudad, que estaban interesados en darle un carácter cultural y artístico, se puso en marcha por primera vez un encuentro de teatro en el país. (...) En el año 1969 se realizó la II versión del Festival. Para ese entonces la convocatoria y la gestión se hacía a través de las universidades y las embajadas de Colombia en los respectivos países y el Festival tenía un carácter competitivo, lo que luego sería uno de sus mayores debates y uno de sus primeros obstáculos, ya que en gran medida, la comunidad teatral no encontraba mayor sentido a la competencia, en cambio sí, a la necesidad de un encuentro más profundo y de alta calidad para el sector. Entre los jurados de la II versión, se encontraba por ejemplo Ernesto Sábato”. Participaram 3 grupos de teatro universitários brasileiros vindos das Universidade Federal do Pará, Universidade de São Paulo e Universidade Católica de São Paulo. (*Correio da Manhã*, 24/08/1969, 1º caderno, p. 5). O TUCA, da PUC ficou em segundo lugar na mostra competitiva. (*Correio da Manhã*, 03/11/1969, 2º caderno) com a peça *Comala*, adaptação de um texto do mexicano Juan Rulfo.

saímos com o elenco pelas ruas de Manizales, quando começou a armar uma grande tempestade. E aquelas freiras enlouquecidas pelas ruas, cantando, gritando e foi juntando gente, parando pessoas... Chegamos ao lado da catedral antiga e apresentamos o espetáculo sob um céu de fim de tarde, ameaçadoramente lindo, com relâmpagos faiscando. Quando me lembro, ainda fico arrepiada. (In: PORTO, 2007, p. 69)

Outra reportagem da *Folha de São Paulo* de 20 de Outubro de 1969, dá mais alguns detalhes sobre essa jornada até a Colômbia. O primeiro fato foi de que a inscrição do EAD não chegou a tempo no festival e por isso não pode concorrer. Tomou-se então a decisão de se montar *O rato no muro* num espaço *offside* do Festival, o Café Teatro La Rampa, com o sucesso dessa primeira apresentação, tomou-se a decisão de encená-la ao ar livre, causando ainda mais surpresa no público presente. A reportagem da *Folha de São Paulo* também destaca a boa recepção da crítica nos jornais de Manizales:

Jornais como “El tiempo” e “La Patria” elogiaram muito as apresentações de “Pedro Pedreiro” e “Um<sup>170</sup> Rato no Muro”, apesar de estarem fora do concurso. “El tiempo” comentou sob o título “El teatro salió a la calle” (O teatro saiu à rua) a procissão dos atores da EAD em direção às escadarias da catedral da cidade onde representariam a obra de Hilda Hilst. O outro Jornal, “La Patria” fez longo comentário sobre os dois espetáculos dos paulistas, sob o título “Brasil... Brasil...”. (*Folha de São Paulo*, 1969).

---

<sup>170</sup> A peça chama-se *O rato no muro*.

Numa carta de 13 de julho de 1969, Caio Fernando Abreu comenta sobre a perspectiva da peça viajar para a Colômbia. Caio troca o nome da peça, chamando-a de *A morte do patriarca*, a última escrita por Hilda Hilst e que só viria ao palco em 1991 sob a direção de Adolfo Mazzarini.

Quanto à *Morte do Patriarca* na Colômbia, acho uma coisa excelente. Vê bem, não tem importância que o grupo seja amador, lembra do *Morte e Vida Severina* montado na França pelo TUCA? Foi O sucesso, e abriu milhões de portas ao João Cabral. Certo, o EAD não é o TUCA nem a Colômbia é a França, mas em compensação Hilda Hilst bota no chinelo qualquer Melo Neto. Depois certamente a coisa teria uma boa cobertura jornalística, e isso já é muito bom. Acho que deves topar qualquer proposta de montagem de teus textos – com um certo critério, lógico, não vai dar nenhum texto para os estudantes da quarta série ginásial de Piraçununga montarem. De repente, a coisa explode. [Grifos do autor] (ABREU, 1969, HH I.2.00039)

Além da injeção de ânimo, Caio Fernando Abreu também faz referência a um dos acontecimentos mais importantes do teatro brasileiro do período que foi o sucesso do espetáculo *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, encenado pelo TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo, o mesmo que acompanhou a turma do EAD no festival em Manizales). Sob a direção de Silnei Siqueira e música de Chico Buarque, *Morte e Vida Severina* venceu, em 1966, o 1º Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França. De acordo com Edélcio Mostaço (1982, p. 98), esse evento vem “coroar e respaldar a atividade teatral como privilegiada artisticamente, além de tornar-se uma forma adequada de organização e propaganda”, além disso, Mostaço também atribui que, devido a esse sucesso



estético e da forma política encontrada, surgiram diversos grupos teatrais dentro das universidades brasileiras. Outro fator a se destacar é que João Cabral de Melo Neto também era um poeta reconhecido que adentrava o teatro, obviamente, partindo de uma premissa mais política e popular, mas mesmo assim trazendo à cena a consistência de sua voz poética. Além disso, Hilda Hilst pertencia a uma linha mais lírica da poesia brasileira, afastando-se sempre das marcas que caracterizam o poeta João Cabral de Melo Neto, tais como a secura da linguagem e o viés mais concretista.

Após o retorno da Colômbia, *O rato no muro* é remontada no Teatro Cacilda Becker, ficando em cartaz entre os dias 11 e 14 de dezembro de 1969. No elenco estavam Jandira Martini, Lucia Carvalho, Nalda Derito, Celia de Lima, Edna Faichetti, Maria D. S. Piccoli, Tereza Taller, Anamara Barreto, Ester Góes e Cleo Ventura. O jornal *O Estado de São Paulo* abriu espaço numa reportagem sobre essa temporada para que Teresinha Aguiar falasse sobre a peça. A diretora afirma:

Há uma preocupação transcendente na obra de Hilda Hilst e esse foi um dos aspectos que me animaram a encenar *O rato no muro*. A par desse problema, a autora tem uma linguagem de alto nível literário e é bom trabalhar com um texto bem escrito e que apresenta o ritmo e as tonalidades de uma música. (...) É a luta do homem por evadir-se – da sociedade, do mundo, de si mesmo. A imagem das freiras digladiando-se dentro do convento sugeriu a estrutura do espetáculo e, a partir do ritual monástico, o relacionamento entre elas vai definindo as personalidades em linhas muito claras. (...) O conflito é absolutamente atual, violento, carregado de humanidade, o desenvolvimento obedece a estrutura da tragédia e um crítico afirmou, na Colômbia, que via no espetáculo algo não só da tragédia grega

mas que se sentia estimulado a fazer um ensaio comparativo com *A casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca. (in: *O Estado de São Paulo*, 11/12/1969)

Novamente, Teresa Aguiar aponta as características marcantes do teatro de Hilda e seu “desencaixe” com a vigência, com o padrão normativo do que se fazia majoritariamente. Para além do poético que se confunde com a música, o teatro hilstiano possui também esse homem que se evade, que escapa dos eixos e centros e busca outros cantos e que toca o trágico, o violento. Na fala de Teresinha, desponta justamente algumas das dificuldades que era montar uma peça de Hilda, dado ao seu grau de poeticidade e sua dramaturgia evasiva, no entanto, ao encarar o desafio Teresinha Aguiar não foi somente a primeira pessoa a colocar em cena uma peça de Hilda Hilst, mas também foi aquela que encampou, dentro dos limites do teatro amador e universitário, o desafio de encenar o engajamento poético de Hilda, tendo consciência das dificuldades e da importância desse ato, sobretudo porque esses trabalhos eram destinados à formação dos atores, ou seja, Teresinha Aguiar, bem como Alfredo Mesquita, trouxeram para dentro da EAD a complexidade e a dificuldade de se montar uma peça de Hilda Hilst. Algo que não viria mais a se repetir, devido a assimilação da EAD pela ECA.

De acordo com o Jornal *Folha de São Paulo*, em 18/11/1970, *O rato no muro* seria encenada pelo Grupo Teatro Situação no III Festival de Teatro Amador do Sesc Anchieta, sob a direção de Claudio Lucchesi, professor da EAD. O Jornal *O Estado de São Paulo*, do dia 01/12/1970, informa que a peça ficou em décimo lugar no festival. Sobre essa montagem, não há nenhuma outra informação nas fontes pesquisadas<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Em 22/06/1969, há uma reportagem no Jornal *O Estado de São Paulo* sobre uma distribuição de verbas, pela Comissão Estadual de Teatro, para os elencos de estabelecimentos secundários de São Paulo. Segundo o Jornal, o Colégio Santa Maria ganhou dois mil cruzeiros novos, para a montagem de *O rato no muro*, sob a direção do ator Zanoni Ferrite. Também não há registros dessa montagem nas fontes pesquisadas.

### 5.2.2 *O novo sistema*

Apesar da tentativa de montar *O novo sistema* com o Grupo Rotunda ter sido frustrada, em maio de 1969, Teresinha Aguiar começou a ensaiar novamente a peça de Hilda Hilst, desta vez com o grupo “GEMA – Grupo de Estudantes da Escola de Engenharia de Mauá. O GEMA iniciou suas atividades em 1966, e antes da montagem de *O novo sistema*, já havia levado ao palco *A morte de Danton*, de Georg Büchner. *O novo sistema* estava prevista para estrear em agosto do mesmo ano” (FSP, Ilustrada, 15/05/1969, p. 5). No entanto, a estreia só acontece em setembro de 1969, dia 28, depois da estreia a peça ficaria em cartaz no Teatro João Caetano em Mauá, nos dias 3, 4 e 5 de outubro de 1969 (conforme anúncio na FSP, Ilustrada, 23/09/1969, p. 5.). Além dessa temporada, a peça circulou pelos bairros de São Paulo, Campinas e Santos antes de retornar a São Paulo (OESP, 15/03/1970, p. 20).

A peça retornaria aos palcos em 20 de março de 1970 (conforme anúncios publicados em FSP, Ilustrada, 21/03/1970, p. 27 – OESP, 04/03/1970, p. 10), dessa vez numa associação entre o Grupo Vereda e o Grupo Gema. A nova temporada ocorreu no Teatro Vereda, ficando em cartaz por três meses. Em 13 de julho de 1970, o Grupo Gema enviou uma carta de agradecimento a Hilda Hilst:

Queremos agradecer a confiança que você nos hipotecou ao nos permitir montar “O Novo Sistema”. Acreditamos que para você tenha sido um passo temerário mas para nós foi realmente uma experiência fascinante e só lhe posso dizer que, da nossa parte, oferecemos o que de melhor tínhamos para minimizar nossas próprias falhas e limitações. (HH.II.III.5.1.00005)

A carta também informa que 1046 pessoas assistiram ao

espetáculo e a peça se apresentou em São Paulo, São Caetano do Sul, São Bernardo, Santos e Campinas. Esta temporada ganhou algum destaque da imprensa paulista. Logo após a estreia, em 25/03/1970, há uma reportagem na *Folha de São Paulo* sobre a montagem de *O novo sistema*. A reportagem, no primeiro parágrafo, delimita o teatro de Hilda Hilst: “A poetiza Hilda Hilst, ultimamente, tem se dedicado ao teatro escrevendo peças originariamente de cunho místico e que, agora, tendem para colocações políticas sem engajamentos diretos” (*Folha de São Paulo*, 25/03/1970). Depois de apresentar dados técnicos sobre a encenação, a reportagem fala novamente do afastamento de Hilda Hilst da cidade e a certa altura, afirma: “Hilda diz que seu teatro não é marxista, liberal ou pró-ditadura. O espectador, mesmo não apreendendo o sentido exato das situações expostas, é levado a raciocinar profundamente”. A reportagem finaliza expondo mais uma vez que tal obra dramática criava um fosso, uma abertura na cena, sobretudo, ao trazer para aqueles combalidos anos de ditadura, uma obra que não se pretendia transcendente, mas aberta ao transcendente: “Qual é a verdade do homem? O absurdo de sua própria condição? Não é preciso que se salte para o transcendente, mas que se abra para o transcendente. E mais ainda, abandonar as possibilidades do sobrenatural. O século futuro será metafísico” (*Folha de São Paulo*, 25/03/1970).

Essa demarcação, por assim dizer, territorial, do teatro de Hilda Hilst no contexto histórico dos anos de 1960 estava também presente em outra reportagem, feita alguns meses antes pelo Jornal *O Estado de São Paulo*, em 21 de dezembro de 1969. Intitulada “Hilda Hilst: o teatro comunica”, novamente temos a imagem de uma autora que deseja inserir alguma consciência no espectador e que usa praticamente as mesmas palavras para se colocar e colocar seu teatro em cena. Sob o subtítulo de “Profundidade” a reportagem expõe que “o desejo de Hilda é o de aguçar a consciência do outro. Sua vontade é de fazer um retrato em profundidade” (*O Estado de São Paulo*, 21/12/1969). Diante disso Hilda se pronuncia: “Não tenho respostas finais para todas as situações do homem dividido de hoje. Não tenho solução eficaz para os seus problemas. Mas acho importante essa primeira

posição de aguçar algo no outro”. Trazendo logo em seguida mais uma vez que o teatro hilstiano não visa o marxismo, a ditadura ou o liberalismo, mas sim a cabeça do espectador, que pode não compreender totalmente o espetáculo, mas sua cabeça sai funcionando da plateia. A reportagem segue, agora sob o título “Transcendente”, cujo parágrafo único é constituído por uma fala de Hilda, que ela repetirá tanto na reportagem “Hilda Hilst: suas peças irão acontecer”, feita por Regina Helena para o *Jornal Correio de Manhã*, em 05 de janeiro de 1970, quanto na reportagem da *Folha* citada acima:

A verdade do homem seria o absurdo da sua condição humana? Pergunta-se Hilda. E afirma: não é necessário que dê o pulo para o transcendente, mas que se abra para o transcendente. Por que anular as possibilidades do sobrenatural? O século que virá vai ser metafísico. O homem vai expandir-se verticalmente. A ruptura interior do homem de hoje é uma procura, um anseio de desconhecido. Isso nos justifica. (HILST, *O Estado de São Paulo*, 21/12/1969)

Por essas breves e repetidas falas nos jornais, é possível perceber que Hilda Hilst lutava contra o inumano e lutava-se cada vez mais ao perceber que os ideais, as completudes, as totalidades metafísicas, se desvaneceram. Seu teatro pode ser visto também como um reflexo desse luto, mas, ao mesmo tempo, uma tentativa de justificar a procura, de perguntar profundamente e com isso atingir um estado religioso. Olhar esses fragmentos jornalísticos nos ajuda também a entender como a persona “Hilda Hilst” foi construída, como ela inseriu sua voz de poeta num tempo em que o engajamento deveria ser explícito, direto, que o teatro tinha que vir com forte carga popular ou de desbunde. Assim, a proposta de um tipo de teatro desencaixado, em certo sentido até mesmo inadequado, teve por consequência o isolamento ainda maior de Hilda e, com exceção das experiências

cênicas trazidas nesse capítulo, pouco se fez para que o isolamento fosse rompido e a proposta inusitada de provocação hilstiana atingisse um público maior.

### 5.2.3 *O verdugo*

*O verdugo* foi a outra peça que teve presença nos palcos, entre os anos de 1968 e 1973. Trata-se da única peça publicada por Hilda Hilst no período, pois ela ganhou o Concurso Anchieta de teatro em 1969 e o prêmio seria a publicação e a encenação. Conforme já relatamos no capítulo anterior houve várias tentativas frustradas de se montar *O verdugo*. No entanto, a publicação ocorreu financiada pelo Conselho Estadual de Cultura e de Teatro de São Paulo.

Foi preciso que Nitis Jacon A. Moreira, uma jovem diretora do interior do Paraná, se dispusesse a montá-la em 1972 para que *O Verdugo* tivesse sua primeira encenação, ocorrida na Universidade Estadual de Londrina. Em uma entrevista<sup>172</sup>, a diretora conta que se entusiasmou com a peça e escreveu para Hilda Hilst sobre seus planos de montá-la no recém-formado grupo Núcleo<sup>173</sup>. Hilda se mostrou agradecida pelo interesse de Nitis, pois mesmo com o prêmio, a peça ainda não havia sido montada, devido aos problemas que apontamos no capítulo anterior. No final da temporada, a diretora encaminhou para Hilda Hilst um relatório bastante detalhado sobre as apresentações da peça. Os trabalhos começaram em março de 1972, com um elenco de 24 atores, entre eles aquele que viria a ser um dos

---

<sup>172</sup> Entrevista para o projeto *Teatro de Garagem – teatro e Londrina: histórias*. Disponível em <http://teatrodegaragem.com/teatro-e-londrina-historias/videos/nitis-jacon/>: Acesso em 03 set. 2012.

<sup>173</sup> Grupo criado em 1972 em Londrina. De acordo com José Aparecido Marinho (2005, p. 61) o Grupo Núcleo era “dirigido por Nitis Jacon e formado por alunos e ex-alunos da UEL. Embora a instituição contribua para as montagens, através da CAC, não interfere no trabalho e a escolha dos textos é direcionada para temas que questionam a realidade brasileira”. Em 1972, o grupo apresentou no Festival de Teatro de Londrina a montagem de *O Verdugo*, de Hilda Hilst.

principais expoentes da música brasileira: Itamar Assumpção. A montagem estreou no dia 06/07/1972, no V Festival Universitário de Londrina. Ainda em julho, a peça participou do IV Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, ganhando os prêmios melhor espetáculo, melhor direção para Nitis Jacon, melhor atriz para Alba Maria Perfeito, melhor ator coadjuvante para Roldão O. Arruda, melhor figurino para Iara S. Camargo e menção honrosa de ator para Alcides Carvalho (*Jornal do Brasil* 10/08/1972). A peça retorna ao Paraná apresentando-se novamente em Londrina, além de Umuarama, Rolândia, Maringá e Arapongas. Em 30 de setembro de 1972 ela chega ao Teatro Guaíra, em Curitiba. Essa montagem chegou também ao circuito teatral paulista onde se apresentou nos dias 25 e 26 de novembro de 1972, no Teatro da Fundação Getúlio Vargas (FSP, *Ilustrada*, 24/11/1972, p. 34). No final do relatório, Nitis Jacon resume a jornada de *O verdugo* nos palcos:

A montagem d'O Verdugo foi um trabalho que, à parte a divulgação e a glória trazidas para o Grupo e a Universidade, possibilitou a abertura e ampliação das perspectivas para o Teatro de Londrina. Em suas vinte apresentações, fato raro em grupos de teatro amador, estabeleceu contato com os mais diversos tipos de público – experiência de fundamental importância para o grupo – e desencadeou na região um entusiasmo e um interesse até então inexistentes para se fazer teatro. Despertou no próprio Grupo a consciência da importância de um trabalho sério e objetivo, para a efetivação do movimento do teatro. Deve-se ressaltar, finalmente, a oportunidade da escolha do texto de Hilda Hilst, rico de sugestões e implicações o que, sem dúvida, foi um dos fatores fundamentais para que se conseguissem aqueles resultados. (JACON, N. 6/12/1973, HH. II.III.8.4.00001)

No entanto, foi no ano seguinte, em 1973, que *O verdugo* ganhou a sua encenação de maior destaque, muito pelo fato de ser a primeira montagem profissional de uma peça de Hilda. A

direção ficou ao encargo de Rofran Fernandes, que em 1969 havia sido ator e diretor assistente de Vitor Garcia, na antológica encenação de *O balcão*, de Jean Genet, no Teatro Ruth Escobar. Pode-se dizer que Rofran era uma especialista na direção de peças de cunho poético, pois antes de montar *O verdugo*, levou ao palco a peça *Romanceiro da Inconfidência*, baseado na obra de Cecília Meireles, além de, no ano posterior à estreia da obra hilstiana, debruçar-se sobre a obra de mais um poeta: Augusto dos Anjos, com o espetáculo *Vida, paixão e morte do Senhor Augusto dos Anjos, poeta e cidadão brasileiro*.

A pré-produção de *O verdugo* começou dois meses antes. Hilton Viana<sup>174</sup> avisa, em 23 de fevereiro de 1973, que os testes para selecionar o elenco da peça ainda estavam em aberto e que os interessados poderiam procurar o diretor no Teatro Oficina<sup>175</sup>. As notas prosseguem até março, dando conta da presença de Hilda Hilst na seleção dos atores, da alegria do protagonista Geraldo del Rey em participar da peça, bem como da explicação de Rofran Fernandes para uma polêmica que se instaurou por um boato de que o diretor estava exigindo que o teste fosse feito com atores nus. Rofran explica:

Me disseram que um jornalista escreveu que eu estava forçando os candidatos a se despirem. Não forcei ninguém, Hilton, e as pessoas que estavam comigo na sala sabem disso. Se o candidato interessava para o grupo de seis coiotes (no texto original são dois), vai ter que estar no espetáculo com roupas que os monges da China usam para praticar o Tai-Chi: roupa muito reduzida. Então eu perguntava ao ator, muito gentilmente, se ele se importava de estar no espetáculo com pouca roupa. Todos respondiam que não e se prontificavam a despir-

<sup>174</sup> O jornalista Hilton Viana tinha uma coluna sobre teatro no Jornal *Diário da Noite*. Ele foi um dos maiores divulgadores de *O verdugo*. Quase sempre havia alguma nota sobre a pré-produção e a produção, tornando-se assim uma importante fonte de consulta a respeito dessa montagem.

<sup>175</sup> Em 1972 o Grupo Oficina passou por uma severa crise artística e administrativa. Não realizou nenhum espetáculo em 1973, ano em que alugou seu teatro a Tom Santos, produtor da peça *O verdugo*.



se ali mesmo. Quero esclarecer também que nem Hilda Hilst nem Lourdes de Moraes viram homens desfilando completamente despidos como estão comentando...” (FERNANDES, R. *Apud* VIANA, H. “Teatro”. Coluna publicada no *Diário da Noite* em 01/03/1973)

Para além do aspecto pitoresco da situação, a fala de Rofran Fernandes dá pistas de como seria a peça, sobretudo, nos figurinos e também a sua opção em aproximar os coiotes (que no texto são pessoas que vivem à margem da vila, e são descritos como misteriosos e rebeldes) do mundo místico chinês, cujo luta marcial Tai Chi tem por princípio vencer o movimento através da quietude, vencer a dureza através da suavidade e vencer o rápido através do lento. Trata-se de uma leitura deveras interessante do teatro de Hilda Hilst, que sempre se posicionou na contracorrente, exigindo de seus encenadores uma inversão de padrões e uma criatividade diferenciada.

Ainda de acordo com as notas de Hilton Viana, os ensaios continuam a ocorrer durante todo o mês de março, além disso o colunista vai aos poucos revelando os nomes do elenco composto por 25 atores: Geraldo d'El Rey, Lourdes de Moraes, Osmano Cardoso, Eraldo Rizzo, Clemente Vascaíno, Themilton Tavares, Raul Santos, Maria Vasco, Paula Martins, Roberto Francisco, Cuberos Neto, Gloria Nascimento, Faria Magalhães, Amaury Alvares, Hilton Harc, Aldo Bueno, Roberto Morel, Felipe di Narco, Marco Antônio, Ademar de Souza, Raimundo de Souza, Roberto Nogueira, Angela Falcão, Paulo Roberto e Rofran Fernandes, que além da direção assumiu o papel do “Homem”, o condenado que o verdugo se recusa a matar. As notas traziam também informações sobre a equipe técnica. No caso da música, ficou ao encargo de Djalma Melin, enquanto o cenário, figurinos, adereços e coreografia por conta de José Tarcísio, que deixou todos os elementos cênicos aparentes no espetáculo.

O dia da estreia se aproxima. Uma nota no *Jornal Folha de São Paulo*, no final de março de 1973 (FSP, Ilustrada, 30/03/1973, p. 23), dá conta de que *O verdugo* estrearia no mês seguinte, o que acontece efetivamente no dia 16/04 (*Folha de São*

*Paulo*, Ilustrada, 13/04/1973, p. 23). Hilton Viana também permanece, quase que diariamente, anunciando a estreia da peça. Informa, inclusive, que houve uma sessão para convidados uma semana antes da estreia e transcreve um bilhete que Hilda Hilst escreveu ao elenco:

Queridos amigos, o coração não tá cabendo no peito de amor e comoção por todos vocês. Através de Rofran fico sabendo a história de cada um e tenho certeza que os grandes guias estão conosco e que nosso trabalho é antes de tudo intensidade, fogo, consciência e dialética para a construção do homem solarizado que de repente vai fazer. Eu amo vocês e agradeço como se tivesse acabado de nascer. (HILST, H. *apud* VIANA, H. “Teatro”, coluna publicada no *Diário da Noite* em 09/04/1973)

No bilhete de Hilda Hilst, além de sua profissão de fé num teatro poético e de transformação, um teatro que solarizasse os tempos escuros, há a alegria por ver, finalmente, seu texto montado por uma equipe grande e profissional. Outra sessão especial aconteceu no sábado anterior à estreia, dia 13, quando a peça foi apresentada para os censores. Hilton Viana escreveu em 16/04/1973:

No último sábado, o espetáculo *O verdugo*, de Hilda Hilst foi especialmente apresentado para a censura. Somente hoje, às 16 horas e com a boa vontade dos censores, é que o elenco poderá ou não estrear às 21 horas no Teatro Oficina, onde também fará carreira. Caso os censores não possam dar o resultado hoje, embora eles tenham boa vontade, como já dissemos, a peça estreará amanhã ou depois. Sabemos que é a grande produção de Tom Santos que surge nos palcos brasileiros. A peça de Hilda Hilst ganhou o “Prêmio Anchieta” em 1969 e desde que Tom Santos e

Rofran Fernandes entraram em contato com o texto, interessaram-se em montá-lo. Imediatamente o palco do Oficina ficou na mira do diretor e do produtor. Era o que mais se adaptava ao espírito do espetáculo. Foi escolhido um elenco a dedo e os ensaios começaram a se desenvolver em ritmo acelerado. (VIANA, 1973, p. 20)

Os censores tiveram a boa vontade (seguindo a repetida subserviência irônica do colunista) e liberaram a peça para que ela estreasse na segunda-feira, dia 16/04/73, com censura para 14 anos, conforme colocado nos anúncios da peça. Ainda a respeito da divulgação para a estreia de *O verdugo*, dois dias antes o jornal *Folha de São Paulo* traz uma matéria um tanto desinformada, cujo título “Finalmente Hilda Hilst no palco” desconsiderava as montagens anteriores dirigidas por Teresinha Aguiar e Nitis Jacon. A assertiva do título se dá porque a reportagem tratou a encenação de Rofran Fernandes como a primeira montagem profissional de *O verdugo*. Segundo a reportagem, Hilda acompanhou de perto a montagem, participando de todo o processo criativo da peça e, inclusive, das alterações propostas pelo diretor, como por exemplo dividir o espetáculo em três planos cênicos: o vale, a cidade e a forma espacial, além de inserir elementos do folclore e máscaras. A reportagem cita o bilhete deixado por Hilda aos atores e insiste no caráter teológico do texto, no entanto acrescenta uma fala de Hilda dizendo “meu teatro é político, pois para mim, política é dar vida a todos”, confirmando que apesar do teatro já não emanar tanto aquela comoção engajada da década anterior, ainda havia, fortemente, a necessidade de se politizar os espetáculos, até mesmo porque a repressão era árdua e estava conseguindo desmantelar qualquer forma de resistência.

Hilda parecia andar naturalmente pelo mundo criado por Rofran, cheio de homens com vestimentas primitivas, mas com óculos e relógio, concessões feitas por Hilda Hilst para que seu texto ganhasse mais dinamismo visual e uma tentativa de fazer com que o público compreendesse melhor a proposta ética da

peça. Para isso, foram feitas as alterações dos planos e também foram acrescentados poemas<sup>176</sup> de Hilda, que seriam ditos pelo Homem, pois na peça original ele tem apenas uma fala bastante lacônica, conforme já abordamos na análise da peça no capítulo “As escolhas éticas de *O verdugo*”. Na reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, de 15 de abril de 1973, intitulada “Teatro Oficina estreia amanhã 'O Verdugo'” há uma espécie de sinopse do que acontece na peça, que nos fornece algumas pistas das alterações feitas:

Em “O Verdugo” o protagonista é colocado diante da opção de ou executar profissionalmente o “homem” que “falou demais”, ou de recusar esta tarefa porque o condenado tem “um olhar honesto e limpo”. O “homem” é o “coiote”, símbolo do marginal, vindo de uma tribo primitiva, mas misticamente elevada. E traz com ele filosofias sobre Deus, Vida, Justiça e Política. Veio para a cidade esperando uma revolução total, não acreditando na impossibilidade de transmitir sua mensagem. Mas, antecipou-se demais, atirando a verdade a um povo que não o entendia. Isto fez o povo confuso, agitado. E declarou sua morte e a do próprio verdugo, o único capaz de o entender, juntamente com seu filho. Sua morte desejada por todos, transformou-se num movimento popular. Mas o verdugo recusou-se a matá-lo. O conflito é então aguçado dramaticamente por sua mulher e sua filha, ansiosas pelo dinheiro que é oferecido aos “juizes” pela morte do “Homem” - e pela pressão contrária do filho. O sacrifício final da vítima e do verdugo, pelo próprio povo, é a simbologia

---

<sup>176</sup> Infelizmente não encontramos em nossa pesquisa a versão de *O verdugo* que foi encenada.

de que só os dois compreenderam o erro que foi a antecipação. E a ida pro Vale do filho do carrasco vestido com a roupa do “homem” é a certeza de que a luta continuará. (*O Estado de São Paulo*. 15/04/1973)

Esta longa sinopse traz algumas diferenças em relação ao texto original, principalmente nesse foco que se dá ao Homem que, conforme já dito, é apenas um espectro, uma sombra, tem somente uma fala muito rápida no final. O texto original concentra-se inteiramente no Verdugo e em sua decisão de não matar o Homem e sempre fala dele como alguém especial, que tinha um desejo de transformação e liberdade, mas não há no texto nada que explicita essa ideia de que o Homem antecipou-se demais e por isso não foi entendido pelo povo. Inclusive, na peça, o povo é um defensor do Homem até o momento em que foi ludibriado pelas promessas e artimanhas dos juízes, que, a julgar pela sinopse, perderam muito da sua presença e importância em cena. Outro ponto em que se nota diferença é a questão dos coites, deixados sem muita explicação no texto de Hilda. Eles aparecem e somem sem maiores clarezas, atuam mesmo no campo do mistério, do absurdo. E aqui, eles são presença fundamental, tanto que o diretor aumentou consideravelmente o seu número e deu a eles uma força mais clara, mais direta que também não há no texto.

A sinopse<sup>177</sup> diz que o Homem traz com ele filosofias sobre Deus, vida, justiça e política. É provável que essas “filosofias” tenham vindo dos poemas de Hilda inseridos na peça marcando ainda mais o caráter poético do teatro hilstiano, bem como diferenciando-o dos demais espetáculos vistos naquele ano.

---

<sup>177</sup> O Jornal do Brasil de 27 de abril de 1973 ao publicar a programação cultural de São Paulo, resume da seguinte forma *O verdugo*: “Três planos – O Vale, A Cidade e Plano Espacial – Sobre a luta do homem contemporâneo contra a sociedade de consumo. Uma espécie de Paixão de Cristo transplantada para os nossos dias”. O que também abre para outras possibilidades de leitura do que foi essa montagem, mas que não correspondem aos depoimentos e testemunhos que conseguimos coletar em nossa pesquisa.

Rofran é enfático, e em certo sentido, bastante europeizante na defesa do teatro de Hilda: “Hilda não tem uma dramaturgia sul-americana, de terceiro mundo. Seu teatro não é tupiniquim, é milenar, está próximo do teatro grego. Foi exatamente essa empostação milenar que me atraiu desde o início para o teatro de Hilda” (*Folha de São Paulo*, 14/04/1973). Rofran também destaca a busca por um “teatro teatral”, sem medo da declamação em cena, e reclamava: “os atores brasileiros, geralmente, não sabem dizer poesia, não sabem dizer Shakespeare ou Garcia Lorca. Este afastamento do texto poético tornou nossos atores limitados, com mais uma dificuldade, mais uma limitação.”

Por outro lado, o jornal *O Estado de São Paulo*, na reportagem citada acima, destaca o fato de que a peça foi apresentada anteriormente a uma plateia teste, em que foram convidadas diversas pessoas de classes sociais diferentes para opinarem sobre o que viram, segundo o jornal, foram unânimes sobre a qualidade do espetáculo. Mais uma vez é trazido à tona o hermetismo de Hilda Hilst:

Como quase todas as peças de Hilda Hilst, “O Verdugo” não é de comunicação fácil, talvez por sua própria característica abstrata e mística. Seus personagens não têm nome e são identificados pela posição social ou profissão. A aflição e a angústia estão presentes, suscitadas por um mundo em que a engrenagem, a eficiência, a técnica, a lei ultrapassada e principalmente o ritual da vida cotidiana se tornam um muro e obrigam as pessoas a se fechar num individualismo incômodo. (*O Estado de São Paulo* 18/04/1973, p. 16)

E dessa forma, foi se construindo a imagem do teatro hilstiano: hermético, poético, teológico, alegórico, milenar, como queria Rofran Fernandes. Contribuiu para isso também, o programa da peça (ANEXOS 5, 6, 7 e 8). Na parte da frente, colocava no alto um verso de Hilda Hilst publicado no canto

quarto de *Sete cantos do poeta para o anjo*: “O homem é só. Mas constelar na essência”<sup>178</sup>. O verso, aqui transformado numa espécie de *slogan*, não diz muito sobre a peça em si, mas traz, em certo sentido, as preocupações que norteavam Hilda Hilst, sobretudo a ideia da solidão do Verdugo, que tem que enfrentar uma situação trágica, fazer escolhas éticas que efetivamente colocam sua vida em risco, e por isso se constela, se ilumina naquilo que foi profundamente fragmentado no século XX: a essência.

Na outra parte (ANEXO 6), além dos nomes do elenco e da equipe técnica, uma citação de Antonin Artaud, informava ao espectador qual o norte filosófico e artístico do espetáculo:

---

<sup>178</sup> Analisamos este verso no capítulo “Do poema à dramaturgia”. O poema completo enfatiza a visão do homem frente ao mistério da poesia, da vida, da morte.

#### **Canto Quarto**

E por que me escolheste?  
 Em direções menores me plasmei.  
 Entre uma pausa e outra fui cantando  
 Um as reminiscências, uns afetos  
 E carregava atônita meu gesto  
 Porque dizia coisas que nem sei.

Ouvi continuamente muitas vozes.  
 Um as de fogo e água, tão intensas  
 Outras crepusculares  
 E entendia  
 Que era preciso falar de uma ciência  
 Uma estranha alquimia:

O homem é só. Mas constelar na essência.  
 Seu sangue em ouro se transmuta.  
 Na pedra ressuscita.  
 No mercúrio se eleva.  
 E sua verdade é póstuma e secreta.

Ah, vaidade e penumbra no meu canto!  
 Meu dizer é de bronze  
 E essa teia de prata  
 A mim mesma me espanta.

O que é interessante, nos acontecimentos do nosso tempo, não são os acontecimentos em si próprios, mas esse estado de tumulto moral em que se fazem tombar os nossos espíritos, esta extrema tensão. O que é digno de interesse é o estado do caos consciente em que nos mergulham continuamente. E tudo o que perturba o espírito sem lhe fazer perder o equilíbrio é um meio dinâmico de exprimir as pulsações inatas da vida. E é dessa urgência mítica e dinâmica que o teatro desertou; não é de espantar que o público se afaste dum teatro que despreza a atualidade a tal ponto. O teatro tal como pomos em prática, pode ser assim acusado de uma terrível falta de imaginação. O teatro tem que se tornar equivalente à vida em que a PERSONALIDADE triunfa, mas há uma espécie de vida desencadeada que destrói a individualidade humana e na qual o homem é apenas um dos vários reflexos. A VERDADEIRA FINALIDADE DO TEATRO É CRIAR MITOS, EXPRESSAR VIDA NO SEU ASPECTO IMENSO E UNIVERSAL, EXTRAIR DESSA VIDA IMAGENS NAS QUAIS SENTIMOS PRAZER DE ENCONTRARMO-NOS A NÓS PRÓPRIOS.

Esta citação advém da terceira carta que está publicada no livro *O teatro e seu duplo*, no capítulo intitulado “Cartas sobre a linguagem”, composto por 4 cartas, nas quais ele defende seu Manifesto da Crueldade e explica melhor seu posicionamento sobre o teatro, o autor, a questão da palavra na cena. Especificamente, nessa carta, Artaud explica melhor o que entende por Crueldade, que não se trata de uma “erupção de apetites perversos e que se expressam através de gestos sangrentos (...) mas, pelo contrário, de um sentimento



desprendido e puro, um verdadeiro movimento do espírito, que seria calcado sobre o gesto da própria vida;” (ARTAUD, 2006, p 134). Para Artaud crueldade correspondia à vida ou à necessidade, e era dessa força vital que ele queria aproximar seu teatro. Além da crítica à época vista na citação constante no programa de *O Verdugo*, Artaud também criticava severamente o teatro que não era mais uma arte:

O teatro não é mais uma arte; ou é uma arte inútil. É sob todos os pontos conforme à ideia ocidental de arte. Estamos fartos de sentimentos decorativos e inúteis, de atividades sem objetivo, unicamente devotadas ao agradável e ao pitoresco; queremos um teatro que aja, mas justamente num plano a ser definido. (ARTAUD, 2006, p. 135)

Dessa forma, parece-nos que a proposta de Rofran Fernandes para a montagem de *O Verdugo* buscava, de alguma forma, a crueldade artaudiana, bem como essa criação de mitos, e esse retorno da imaginação aos palcos. Além disso, a pretensão poderia tocar também o aspecto metafísico do teatro, tido por Artaud, na mesma carta como o seu princípio básico.

Na contracapa do programa, mais um texto de apresentação que também introduz a tônica existencial e filosófica do espetáculo:

*O verdugo* de Hilda Hilst teve seu texto premiado em 1969, no concurso Anchieta da Comissão Estadual de Teatro, recebendo o prêmio de melhor peça nacional. A concepção do diretor Rofran Fernandes propõe um espetáculo em três planos cênicos: o vale, a cidade e a forma espacial. A mensagem do homem está límpida, diluída que foi em um espetáculo de teatro livre de mágicas e certo como a hora e o tempo. Para situar os planos, o

espaço cênico foi confiado ao artista plástico José Tarcísio que vem de uma jornada vitoriosa obtida da execução que fez dos figurinos para o cemitério dos automóveis, na montagem do diretor Victor Garcia no Rio de Janeiro. Tarcísio deu formas e apresentação viva aos personagens que a autora não define em tempo, espaço e época. Temendo o desvio da criatividade no momento da execução de seus figurinos de pele e couro, José Tarcísio houve por bem executá-los. (PROGRAMA DE *O Verdugo*)

Neste texto, é possível ver como o texto de Hilda Hilst foi trazido à cena, numa montagem distanciada da austeridade, sobretudo cenográfica, pensada por Hilda. Originalmente a peça é dividida em dois atos que requerem dois cenários. O primeiro ato se passa dentro da casa do Verdugo, descrita por Hilda como uma

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. Moram numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo. (HILST, 2008, p. 367)

Em relação ao segundo ato, o cenário é descrito como “uma pequena praça”, “um patíbulo”, tudo colocado em “semi-obscuridade”, em “sombras”. A visualização austera que Hilda queria da peça foi substituída pela concepção mais grandiloquente proposta por Rofran. Além disso, a peça vende-se como um “espetáculo de teatro livre de mágicas e certo como a

hora e o tempo”, o que permite inferir a necessidade de ainda se colocar como uma peça que privilegiava a “realidade”, a precisão límpida da mensagem, ao mesmo tempo em que se pretende artaudiana. A mesma busca por uma materialização do mundo etéreo proposto no texto de Hilda se deu na concepção dos figurinos criados por José Tarcísio. Os figurinos em pele de couro, as máscaras e os cenários deram uma forma viva, presentificada e luminosa aos personagens, diferente do mundo fechado e severo proposto por Hilda. No programa da peça (ANEXO 7) repete-se parte do bilhete escrito por Hilda Hilst para o elenco: “O nosso trabalho é antes de tudo intensidade, fogo, consciência e dialética para a construção do homem solarizado que de repente vai se fazer”. *O verdugo* ficou em cartaz durante quatro meses no Teatro Oficina, entre os dias 16/04 e 15/07 de 1973<sup>179</sup>.

---

<sup>179</sup> Há uma carta escrita por Rofran Fernandes, em 21 de junho de 1973, relatando algumas intrigas e dificuldades dos bastidores. A primeira dificuldade seria alguns problemas de saúde dos atores.

“Hilda

Você precisa pedir ao seu pessoal da pesada para proteger o elenco de O VERDUGO. Ontem foi o Themilton que começou o espetáculo e saiu de cena para vomitar, voltou, foi perdendo cor, perdendo cor até que quando chegou a cena da mesa, já não dava mais... Geraldo parou o espetáculo e fez o clássico discurso... Levaram ao médico, ainda não sei o que teve, mas minuto depois estava ótimo... Não queria nem mais ir ao médico. Eu estranho muito tudo isso. Sempre que Paula está bem da cuca, etc, alguém está muito mal. E parece que tocou a vez de Themilton. No dia que ela disse que não entrava em cena, quem perdeu a cena foi ele; ontem ela chegou no teatro ótima: eu e Themilton falávamos sobre ela. É claro que ela não percebeu qual era o assunto. Mas o momento em que eu vi Themilton mal, minha intuição disse: os troços negativos da Paula tem que ir para alguém... Dito e feito. A mulher é a puta de uma bruxa inconsciente. Tem até irmão corcunda. (...)”

Rofran fala também da sua saída do elenco para poder viajar para a Alemanha e da dificuldade de encontrar um ator substituto.

“Quanto ao Marcio, ontem fui falar com o Antonio Tom Santos e ele não aceitou o Marcio. Apesar de eu ter dito que era do seu gosto, que você tinha trabalhado uma semana com ele. Disse que o Marcio destratou ele (aliás isto eu já tinha lhe dito, e até pedi para ele manear) e que não queria abrir mão disto. Eu lhe falei que dia eu saio e como ele não aceitou outras sugestões minhas, disse que se não arranjar o ator, a peça para o dia que eu for para a Alemanha. Se você quiser falar

### 5.2.3.1 - As estratégias de divulgação

*O verdugo* foi bastante divulgada e propagandeada pelo produtor Tom Santos. Percorrendo os anúncios, notamos algumas ênfases que davam à peça uma conotação quase épica, além de reforçar a imagem de Hilda Hilst como escritora genial, difícil e que, ao fazer teatro, trouxe uma força, por assim dizer, metafísica e transcendente. Da mesma forma que viemos fazendo até aqui, tentaremos trazer à tona um pouco do que foi a campanha de marketing de *O verdugo* e com isso, perceber o quanto essa peça dialogou com os conturbados anos 70 e o quanto ela foi exitosa ou não nesse diálogo.

No dia 13/04/1973, antes da estreia, saiu um anúncio no Jornal *O Estado de São Paulo*, com os seguintes dizeres em letras garrafais: “Segunda-feira - Estreia dia 16 - 'Melhor peça nacional’”. Sob o nome de Hilda Hilst três epítetos bastante contundentes: “Intensidade-Fogo-Consciência”, que sintetizavam a frase do bilhete e que também estava no programa. Os anúncios de “melhor peça nacional” (ANEXO 8) foram se repetindo durante toda a temporada, bem como as notas de Hilton Viana, que colocava fotos do elenco, do diretor, e dava informações a respeito do bom público que estava assistindo à montagem, bem como informações sobre uma sessão especial para a crítica e convidados logo na segunda semana da temporada. Esta sessão contou com a presença de Hilda Hilst na plateia.

Contudo, Tom Santos também diversificou os anúncios. Ele resolveu chamar os professores com dois textos diferentes. O primeiro, publicado na *Folha de São Paulo* a partir de 28/04/1973, trazia o seguinte texto: “Srs. Professores, Tom Santos oferece a peça *O verdugo*, de Hilda Hilst, Direção de Rofran

---

com ele seria bom.” (HH II.III.8.1.00023)

Não há outras informações a respeito da saída de Rofran Fernandes, mas é provável que não houve consenso na substituição de Rofran, pois a peça saiu de cartaz em meados de julho de 1973.

Fernandes. Prêmio Anchieta do Governo do Est. de São Paulo, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. Conselho Estadual de Cultura. Comissão Estadual de Teatro. A melhor peça em cartaz com condições de oferecer um vasto material para aulas de Comunicação e Expressão, Moral e Cívica<sup>180</sup> e Estudos Sociais” (ANEXO 9). Num tempo em que a censura era feroz, o produtor da peça a vende como um exemplo de discussão dentro de uma das disciplinas impostas pelo Regime Militar. Trata-se de um jogo dúbio e arriscado, pois ao mesmo tempo que denota uma

---

<sup>180</sup> Disciplina que foi inserida como obrigatória na grade curricular pela ditadura militar. O decreto 869 de 12 de setembro de 1969 instituiu:

Art. 1º É instituída, em caráter obrigatório, como disciplina e, também, como prática educativa, a Educação Moral e Cívica, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País.

Art. 2º A Educação Moral e Cívica, apoiando-se nas tradições nacionais, tem como finalidade:

- a) a defesa do princípio democrático, através da preservação do espírito religioso, da dignidade da pessoa humana e do amor à liberdade com responsabilidade, sob a inspiração de Deus;
  - b) a preservação, o fortalecimento e a projeção dos valores espirituais e éticos da nacionalidade;
  - c) o fortalecimento da unidade nacional e do sentimento de solidariedade humana;
  - d) a culto à Pátria, aos seus símbolos, tradições, instituições e aos grandes vultos de sua história;
  - e) o aprimoramento do caráter, com apoio na moral, na dedicação à família e à comunidade;
  - f) a compreensão dos direitos e deveres dos brasileiros e o conhecimento da organização sócio-político-econômica do País;
  - g) o preparo do cidadão para o exercício das atividades cívicas com fundamento na moral, no patriotismo e na ação construtiva, visando ao bem comum;
  - h) o culto da obediência à Lei, da fidelidade ao trabalho e da integração na comunidade.
- (Disponível em <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=195811> Acesso em 22 jul. 2014.)

Essa disciplina foi oficialmente retirada da grade curricular apenas em 1993. Em 1996, com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional Nº 9294/96 e com o surgimento dos Parâmetros Curriculares Nacionais a educação passou por mais uma reforma, retirando da grade uma disciplina claramente feita para emular os valores da ditadura militar e inculcar nos educandos valores como obediência, passividade, ordem e fé.

aproximação e reforça o aparelhamento do Estado nos apoios e intervenções na produção cultural, parece driblar possíveis inconveniências com a censura e inserir, por assim dizer, dentro do campo do inimigo, as ideias evidentes da peça: revolução, mudança, liberdade, escolhas éticas que põe em risco a própria vida, além da necessidade de se desejar e se ter um novo tempo e as consequências enfrentadas por isso, além da luta entre a mudança, cujos frutos acontecerão no futuro, vistas no Verdugo, no Filho e no Homem e o imediatismo, a necessidade de conter a fome, de ter algum conforto, alguma paz agora, vistas na Mulher, na Filha e no Povo que é convencido de que a morte do Homem será a melhor escolha.

Outro anúncio era uma conclamação aos professores e trazia um trecho de uma crítica positiva escrita por Paulo Lara para a *Folha da Tarde*. Dizia o anúncio publicado na *Folha de São Paulo* a partir de 01/05/1973: “Srs. Professores, 'O Verdugo' é esse alento promissor para que se possa dizer um basta a tanto mau gosto e oportunismo que campeiam no teatro por aí (Paulo Lara – *Folha da Tarde* de 20/04/1973)” (Anexo 10)<sup>181</sup>. Mais uma vez, Tom Santos opta por uma divulgação que agrada o “bom gosto” do espectador. Na fala de Paulo Lara, não há apenas um elogio à peça, mas uma crítica severa as demais peças em cartaz, num ano em que os grandes nomes do teatro brasileiro estavam passando por uma severa crise financeira, causada também pelo desmantelamento oriundo da repressão do sistema militar.

Não há dúvida que o ano de 1973 não foi profícuo em clássicos imediatos como havia sido entre 1964 e 1969. Tanto que Edelcio Mostaço (1982, p. 137) afirma que o período entre 69 e 74 “ficará para todos como uma época de fraturas”, pois foram os anos de maior repressão com absoluto controle da imprensa, das diversões públicas, e foi também um tempo em que se fortaleceu a censura prévia, ou a autocensura, justamente para evitar cortes e proibições completas. Em 1973 foi o ano em que o Oficina passou por uma séria fratura com a saída de Renato Borghi de

---

<sup>181</sup> A crítica completa de Paulo Lara não consta nos arquivos de Hilda Hilst. Também não obtivemos acesso ao acervo da *Folha da Tarde*.

seus quadros e, conforme já dissemos, com o seu espaço alugado para terceiros. O Arena já não existia mais e o teatro estava resistindo pela força de um teatro de cunho mais comercial, menos arriscado. Tânia Pacheco (1980, p. 96) afirma que em 1973 foi um ano de poucas proibições da censura<sup>182</sup>, “o que equivale a dizer: um ano criativamente anêmico”. Parece-nos que tal crítica é mais um reflexo daquele desejo de ver a grandiosidade que foi o teatro no final dos anos de 1960 se repetindo na década posterior. No entanto, essa “anemia” acontece justamente por causa do cerco militar e da própria classe artística que não conseguiu administrar um tempo de grandes alterações comportamentais, éticas, estéticas com os agulhões da repressão lhes controlando qualquer ato.

Não por acaso, uma das peças que estream em esse ano e que repercutiram foi *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, peça em que a metalinguagem servia de pano de fundo para as dificuldades que um grupo de teatro enfrentava para montar suas peças em tempos de escuridão ditatorial. Ilusões perdidas, palavras de ordem que não faziam mais sentido, o velho debate estética e política permeavam esta montagem. De resto, o cenário era majoritariamente composto por peças comerciais, musicais, comédias de costumes e com algum teor erótico.

Tom Santos não se limitou apenas aos professores, chamou também, várias vezes, os advogados com outro anúncio:

---

<sup>182</sup> O caso mais famoso de censura talvez tenha sido da peça *Calabar, o elogio da traição* de Chico Buarque e Ruy Guerra. A peça, liberada em abril, foi assumida pelos produtores Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Sob a direção de Fernando Peixoto ela começou a ser ensaiada. Depois de pronta e de fazer uma pré-estreia a peça foi novamente proibida, apesar de todos os esforços e influências para que a liberação fosse mantida. Segundo Floriano Peixoto era “uma definição do governo frente à cultura: censura econômica. Mandaram dizer que não há proibição: apenas o texto ficará quatro meses preso para revisão. A censura foi censurada, por ordens superiores. O ensaio para a censura não foi autorizado, já que a peça está 'avocada por instância superior para reexame do texto'. A censura foi desautorizada até mesmo de exercer uma de suas funções que é proibir. E nós estamos definitivamente castrados”. (PEIXOTO, F. 1996, p. XIII). No livro *Teatro em movimento*, de Fernando Peixoto, há um texto que são anotações do caderno de notas de Calabar, onde ele expõe com mais detalhes o que foi esse processo desonesto dos censuradores.

“Srs. Advogados, um homem pode matar outro homem por profissão? Em *O verdugo*, de Hilda Hilst, a resposta. (Paulo Lara, Folha da Tarde de 23/04/1973)” (ANEXO 11). O produtor também fez temporadas a preços populares (ANEXO 12) e criou outros *slogans* para a peça como “um perigo sutil” (Anexo 13) e “falando antes do tempo, o homem se faz verdugo de si mesmo” (ANEXO 14. Ou seja, a forma com que Tom Santos vendeu *O verdugo* foi mais na tentativa de convencer algumas categorias específicas de público, além de provocar uma certa curiosidade com seus *slogans* pouco reveladores da história, mas provocadores de alguma reflexão, e que, no fundo, tocavam as premissas do teatro de Hilda Hilst.

A campanha de divulgação deu resultado, fazendo a peça ficar alguns meses em cartaz. Na Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), publicada em 1974, há uma tabela com as peças que obtiveram maior número de espectadores em 1973 que revela o público que assistiu a peça. Com 94 apresentações, *O verdugo* teve um total de 7.758 espectadores, sendo que 6.646 foram pagantes e 1.118 receberam convites. Das 45 peças constantes no levantamento, *O verdugo* ocupa a 23ª posição como aquela que recebeu mais público<sup>183</sup>. Um mês antes da peça sair de cartaz, em 10/06/1973, o jornal *Estado de São Paulo* publicou uma reportagem que, analisando atualmente, parece ser um contrassenso ou mais uma jogada de

---

<sup>183</sup> De acordo com a tabela da SBAT, os musicais *Ou se comunica ou se estrumbica* e *Dzi Croquettes* foram os espetáculos mais assistidos em 1973 em São Paulo, levando mais de 40000 espectadores cada um. Sendo que *Dzi Croquettes* era muito mais um acontecimento performático do que uma peça dentro dos moldes tradicionais. De acordo com Talitta Freitas (2012): “Os Dzi Croquettes surgiram no Brasil em 1972 e já nesse ano ganham notoriedade como grupo teatral *sui-generis*, devido, principalmente, aos elementos de ambiguidade levados ao palco por esse grupo de 13 homens. Destoando dos denominados “Shows de Travestis”, os Dzi criam uma identidade visual transgressora de todos os padrões socialmente conhecidos até então (seja no que diz respeito a vestuários ou à fantasia). Essa ressonância simbólica apontava, sobretudo, para o confronto de corpos masculinos em roupas supostamente femininas; uma mescla de elementos díspares que, mais do que delinear uma concepção cênica, apontava para um estilo de vida”. Além disso, observando os números dessa tabela percebe-se um predomínio de musicais entre os espetáculos mais assistidos.



marketing do produtor Tom Santos<sup>184</sup>. A reportagem chamava a atenção para o fato de *O verdugo* ser uma das poucas peças que, “atualmente em São Paulo, consegue suplantar a crise de público que o teatro está enfrentando”. A reportagem destaca as atitudes tomadas pelo produtor Tom Santos de fazer promoções para estudantes, diminuir o preço do ingresso. Rofran não acreditava que a questão era o repertório em cartaz, como muitos pensavam, mas uma questão mais econômica: “Talvez no fundo de tudo, seja porque o dinheiro para o supérfluo esteja diminuindo”. O diretor afirmou também que quando ocorreram as promoções nos ingressos, o público apareceu. Alguns dias antes dessa reportagem do *Estado de São Paulo*, o jornal *Folha de São Paulo* abriu espaço para um depoimento de Rofran intitulado “Agora, a estreia internacional”. O diretor inicia falando que a média de público está boa e que se se manter assim a peça em cartaz “sem os 35 salários atrasados, sem cortes de telefone luz e água, porque herdamos do Grupo Oficina toda terrível crise que o teatro passou e isso nos afetou sensivelmente no começo de nossa carreira. Mas agora, com a ajuda dos amigos, a coisa parece que pegou”<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> Não há dúvidas que o diretor Rofran Fernandes e Tom Santos eram bastante articulados nos jornais. Em 21 de maio de 1973, a *Folha de São Paulo* concede uma página inteira, publicando 6 fotos do espetáculo e um breve texto de apresentação intitulado “O Verdugo: Poesia e Espetáculo”. As fotos revelam várias cenas importantes da encenação e são impactantes, sobretudo por causa dos cenários e figurinos de José Tarcísio.

<sup>185</sup> Após o fim da temporada de *O verdugo*, Tom Santos entrou em um imbróglio com José Celso Martinez Correa devido a uma divergência a respeito dos aluguéis. Zé Celso, num texto escrito para a *Folha de São Paulo* em 18 de agosto de 1973, convoca um “Sindicato de Criadores e Comunicadores” para que haja um fortalecimento da lei da família dos criadores contra a lei de César, que é a lei do comércio, do negócio. No final do texto Zé Celso escreve: “P.S. O Teatro Oficina que por mais de dez anos conseguiu ser um espaço de criação livre, está tentando ser tomado por quem pretende transformá-lo num espaço descaracterizado, acarpetado e impregnado do espírito burocrático das salas de aulas. Ele não tem contrato, está devendo os aluguéis e não tem nenhum programa cultural que interesse aos comunicadores e ao povo” (CORREA, 1973, p. 36). Alguns dias antes desse texto, Tom Santos denunciou Zé Celso à polícia porque este quis lhe expulsar do teatro, alegando o atraso dos aluguéis (*O Estado de São Paulo*, 08/08/1973). O fato é que Tom Santos continuou gerenciando o Teatro Oficina e colocando suas produções no espaço durante boa parte do

Depois dessa informação inicial, mais uma vez Rofran fala do interesse que a peça está causando e atribui tal interesse à força do texto e às questões que ele levanta, tais como o fato dele estar “preocupado com a essência mais duradoura do homem, sua alma, sua verdade” (ROFRAN, *Jornal Folha de São Paulo*, 04/06/1973). Rofran fala das críticas positivas recebidas, mas reclama de um subtexto presente em quase todas as críticas: o espetáculo parecia difícil para o público, apesar da excelência. Assim, a partir disso, foram feitas algumas alterações para dar mais clareza, mas que, mesmo assim, os críticos pareciam continuar não entendendo a totalidade do espetáculo. Rofran faz, então, uma espécie de profissão de fé em relação ao público, de que é preciso confiar nele, acreditar que ele teria capacidade de entendimento do espetáculo, “mesmo que ele contenha um pensar a mais do que o que o Chacrinha pede em seu programa” (ROFRAN, *Jornal Folha de São Paulo*, 04/06/1973). Rofran comenta também sobre a perspectiva de levar a peça para a Alemanha e que estaria iniciando as negociações<sup>186</sup>.

Quase um mês depois da reportagem sobre a presença do público na peça, e apenas 4 dias após esse texto do diretor de *O verdugo* na *Folha*, a peça viria a ser palco de uma polêmica envolvendo Rofran Fernandes e diretor e ator John Herbert, que espalhou na imprensa paulista seu descontentamento com a atual temporada paulista de teatro. Durante todo o primeiro semestre, a classe teatral estava em contato com o Ministro de Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, buscando uma solução para a crise econômica que se abatia sobre o teatro, Formaram-se grupos de trabalho, passavam-se telegramas, insistia-se na necessidade da censura ser menos rígida, enfim, havia uma movimentação grande na tentativa de tirar o teatro do sufoco financeiro pelo qual passava no ano de 1973. John Herbert se pronunciou de forma polêmica alegando que a crise iria além do econômico, mas era

---

segundo semestre de 1973.

<sup>186</sup> Rofran Fernandes viajou para a Europa logo depois do encerramento da temporada de *O verdugo*. No entanto, essa ideia de levar a peça para a Alemanha não vingou, ficando apenas no registro de uma possibilidade usada, justamente, para ajudar na divulgação da peça no Brasil.

também uma crise estética. Novamente nos apoiaremos na coluna de Hilton Viana, que é quem nos dá as melhores pistas para delinear esse embate. Em sua coluna de 4 de junho de 1973, Hilton dá voz a John Herbert que acredita que “é muito natural que haja crise, pois não há nada de interesse em cartaz. Nada de interesse. O público só vai ao teatro ver um grande espetáculo, e claro, com um motivo muito especial”. A princípio a crítica parece leve, mas John Herbert falou bem mais e de forma mais contundente em uma entrevista publicada na *Folha de São Paulo* em 05/06/1973<sup>187</sup>, e falando especificamente da peça *O verdugo*, o que motivou Rofran a escrever uma carta aberta e publicá-la na *Folha de São Paulo* e na coluna de Hilton Viana, ambas as publicações no dia 08 de junho de 1973. Na carta, Rofran defende seu posicionamento artístico, bem como as atitudes empresariais de Tom Santos e também o teatro de Hilda Hilst. A carta intitulada “Carta aberta para John Herbert e outros (as) empresários (as)” começa com um tom melancólico e, em certo sentido, magoado:

Dias atrás fui surpreendido por sua afirmação numa mesa do Restaurante Piolin que a crise que o teatro paulista está atravessando era uma crise de qualidade. A sua corte balançava a cabeça afirmativamente e sua corte eram a Ruth Escobar, sua esposa Ewa Wilma e uma mocinha que não vim a saber quem era. Eu mantinha uma discreta convivência porque ir ao Piolin pode tornar-se às vezes uma aventura na arte de ouvir asneiras. E tão irrelevante era o ponto que não me ofendeu quando você usa sua filhinha como argumento para não ir ver “O verdugo”, porque ela tinha achado chato o espetáculo. Aliás, você acrescentou que

---

<sup>187</sup> Infelizmente a edição da *Folha de São Paulo*, na qual saiu a entrevista de John Hebert não está disponível no acervo do Jornal. Por isso nos deteremos aqui apenas na carta de Rofran Rodrigues.

não tinha visto NADA da temporada atual e nem iria ver. (FERNANDES, *Folha de São Paulo*, 08/03/1973)

A partir dessa introdução bem pessoal, Rofran argumenta que não poderia concordar com quem quisesse fechar o teatro de São Paulo, além disso, nenhuma das pessoas que estavam na mesa, tinham peças em cartaz, mas se manifestavam contra as peças em cartaz, o que para Rofran parecia ser um paradoxo, uma leviandade. Rofran também chama a atenção de que se o teatro estava em crise, a solução para a crise também caberia a John Hebert, Ruth Escobar, Eva Wilma, entre outros, pois eram profissionais importantes, inclusive, Eva Wilma era a presidente da Associação dos Empresários Teatrais. Rofran, pedia então uma “AÇÃO POSITIVA”, em letras garrafais mesmo, desses homens e mulheres de teatro e não apenas uma crítica severa e redutora como a que Hebert havia feito nos dias anteriores, sobretudo porque Hebert afirmava categoricamente que a crise era de qualidade. Rofran passa então a enumerar uma série de espetáculos em cartaz para contrapor a ideia de que o problema seja esse.

Não concordo com a sua, e dos outros que concordavam com você, de que a crise de teatro atual seja unicamente de qualidade. Eu vi quase nada do que está em cartaz. Mas vi LABIRINTO de Flávio Império, e achei um espetáculo muito bem realizado. Com lisura técnica (tão rara no teatro brasileiro) que parecia uma produção de Londres ou New York, e, ao mesmo tempo, com conteúdo brasileiro e atual de séria significação. Sem falar no trabalho de Walmor, um trabalho de revisão de sua posição de HOMEM/ATOR, de HOMEM, em última análise. A única coisa que eu pude ver na temporada, infelizmente mas tenho os olhos abertos, e abertos com doçura, ao que os meus colegas estão

realizando. (FERNANDES, *Folha de São Paulo*, 08/07/1973)

No parágrafo seguinte, Rofran continua elencando os espetáculos elogiados em cartaz. Primeiro fala que o crítico francês Bernard Dort teceu elogios à peça *Frank V*, dirigida por Fernando Peixoto<sup>188</sup>, bem como *O casamento do pequeno burguês*, dirigida por Luiz Antonio Martinez Correa<sup>189</sup>, irmão de Zé Celso. Rofran também cita outros espetáculos que tiveram críticas positivas no período como *A queda da bastilha*, uma criação coletiva sobre as repercussões da revolução francesa na América do Sul, ou *Carrasco ao Sol*, direção de Madalena Nicol, e um dos principais espetáculos da contracultura, o *Hoje é dia de Rock*, com Raul Cortez. Partindo para um ataque mais frontal, Rofran Continua repleto de letras garrafais:

QUALIDADE não é coisa que se atinja  
com chancela JOHN HEBERT ou RUTH

---

<sup>188</sup> Fernando Peixoto ao falar de sua experiência em dirigir essa peça de Dürrenmatt diz “Eu tive uma crítica extraordinária de um dos maiores críticos do teatro francês e do mundo, Bernard Dort, que veio a São Paulo e assistiu ao espetáculo, e disse que tinha vários problemas com o texto, justamente o cômico do espetáculo, mas que achou a direção de uma exatidão que o surpreendeu. Porque realmente nós procuramos fazer um espetáculo bastante cômico, sim, muito divertido, mas mantendo um relacionamento de diálogo permanente, brechtiano. Era uma forma de analisar a realidade capitalista e a realidade socialista em 1973” (PEIXOTO, 2002, p. 87).

<sup>189</sup> O diretor também faz referência à boa crítica de Bernard Dort a seu espetáculo: “Bernard Dort viu o espetáculo e ficou abalado, adorou e viu mais três vezes na Europa. Era forte como um quadro. Aquele palco decadente do TBC parecia um quadro, um álbum de família que ia se desintegrando até se destruir por completo no *Triunfo da Morte*. Fizemos 15 dias no TBC e fomos para a Europa, para Nancy, para o Festival de Teatro Jovem e foi um sucesso absoluto” (CORREA, 1974, p. 22).

ESCOBAR, e simplesmente se evapora quando esses rótulos não produzem. A QUALIDADE EM TEATRO É UM ESTADO CRIATIVO DE UMA COLETIVIDADE TEATRAL. Não é possível que um teatro que no ano passado produziu obras maravilhosas desça ao nível de PORCARIA GERAL de sua infeliz entrevista. Os atores são os mesmos, os diretores, os figurinistas e cenógrafos, idem. Como? Como você, eu tenho andado pelas capitais teatrais só que com olhos muito atentos para o fenômeno teatral. (FERNANDES, *Folha de São Paulo*, 08/07/1973)

Depois de fazer mais um parágrafo, usando algumas referências estrangeiras como Peter Brook, Julian Beck e até mesmo Laurence Olivier, que elogiaram o teatro feito em São Paulo como um exemplo a ser seguido, Rofran chega finalmente e especificamente em *O verdugo*.

Quanto a O VERDUGO gostaria que você: PRIMEIRO – tivesse visto para opinar, e não fosse atrás da opinião de sua filha, que deve ser muito jovem, já que você e Eva são tão jovens. É bom ouvir os muitos jovens, mas deixá-los nos orientar é inversão de valores.

SEGUNDO – Já que você diz que não vai mesmo ao teatro, se informe jornalisticamente sobre o que os seus colegas estão fazendo, antes de emitir conceitos bombásticos.

O VERDUGO foi submetido à comissão de PRÊMIO ANCHIETA que escolheu como o “melhor texto nacional”. Faziam parte da comissão: GIANNI RATTO, IVO

ZANINI, ABUJAMRA<sup>190</sup>. A peça concorria com trabalhos de Jorge Andrade, Leilah Assumpção e outros autores não menos importantes. Isto em 1969. Desde então, inúmeros diretores e empresários pensaram em *O Verdugo* mas nunca realizaram.

O simples fato de ser uma peça com o maior prêmio nacional de dramaturgia já justificaria uma montagem, mas fui além do prêmio, ao sentir pelo texto de O VERDUGO um grande respeito que se apoiou na sua proposta, como bem analisou Sábato Magaldi, o menos favorável crítico que tivemos: “O VERDUGO tenta incorporar ao nosso palco uma indagação em profundidade e uma linguagem de exigente teor literário. Não pode ser omitido o cuidado geral da produção, que lança no teatro o empresário Tom Santos. Ao invés de cortejar o sucesso comercial ele preferiu abrir o caminho com uma montagem séria, credenciada de início pelo Prêmio Anchieta atribuído em 1969 à peça de Hilda Hilst. (FERNANDES, *Folha de São Paulo*, 08/07/1973)

É possível ver nessa posição de Rofran, não apenas a defesa de sua peça, mas daqueles que insistiam em fazer teatro sob tempos politicamente e economicamente tão ruins. No tom da carta pode-se perceber um discurso que busca sempre estar apoiado pela autoridade da crítica teatral, do prêmio recebido pela peça, e também da autoridade da própria Hilda, que já havia se estabelecido como poeta há um bom tempo, e em 1973, além da dramaturgia, já havia publicado dois livros de narrativas: *Fluxo-floema* (1970) e *Qadós* (1973)<sup>191</sup>. O tom grandiloquente é

---

<sup>190</sup> Grafia incorreta do sobrenome de Antonio Abujamra.

<sup>191</sup> No dia 02 de julho de 1973, Hilda Hilst fez um lançamento do livro *Qadós* no Teatro Oficina, onde se passava a encenação de *O verdugo* (*O estado de São*

mantido ainda no último parágrafo da carta, na qual Rofran afirma que Herbert não é a melhor pessoa para avaliar a situação do teatro, mas tem forte apelo popular e poderia usá-lo para ajudar os empresários, atores e diretores a sobreviverem de teatro. Em letras garrafais ele encerra a carta aberta: “TALVEZ QUE QUANDO CHEGAR A HORA DE VOCÊS PRODUZIREM NOVAMENTE A CHAMA AINDA ESTEJA ACESA”. A polêmica arrefeceu logo após a carta, talvez porque John Hebert negou a entrevista dada à *Folha de São Paulo*. Alguns dias depois da carta de Rofran, o colunista Hilton Viana (*Diário da Noite* 11/03/1973) informa: “John Herbert aborrecido com o rumo que tomou os comentários que ele fez e, como diz, qualquer pessoa faria sobre a crise teatral, diz que não concedeu a grande entrevista que saiu publicada num dos jornais da capital. 'Estava no coquetel do Massaine quando comentei alguma coisa com uma jornalista presente, nada mais'”<sup>192</sup>.

Aos poucos, a falta de público foi sendo sentida e *O verdugo* saiu de cartaz em meados de julho. No entanto, a ousadia de Tom Santos em produzir uma peça como *O verdugo* deve ser louvada, pois tratava-se de uma experiência arriscada investir num elenco tão grande, numa autora que carregava a pecha de difícil e num texto cujos subtextos alegóricos e metafóricos poderiam comprometer a produção. Assim, *O verdugo* se colocava nesse eixo como uma experiência teatral ousada, cujas assertivas estéticas e posicionamentos políticos e poéticos chamaram a atenção da crítica teatral. Por ser uma peça

---

*Paulo*, 01/07/1973).

<sup>192</sup> José Celso Martinez Corrêa, que nesse tempo estava passando por uma séria crise econômica, política e criativa, se manifesta sobre esse fato na *Folha de São Paulo* (21/06/1973) com o radicalismo que sempre lhe foi característico. O texto é da jornalista Regina Penteado: “Passa fome porque não está trabalhando em nada que dê dinheiro, não quer fazer esse teatro que já está morto. Será que as pessoas não percebem? Não, lógico que o teatro não morreu. O que está morto é esse tipo de teatro que estão fazendo aqui.(...) Não, não quer falar sobre aquele outro teatro nem sobre a crise teatral. Não vai entrar nessa briguinha de ‘ele disse e ele falou a eles não vão porque ele falou, ele disse.’, diz imitando uma criança fazendo pique. “Escute, esse papo, esse tipo de coisas que o John Herbert anda dizendo, eu ouço desde 66. Um papo tão velho. Será que não percebem que há cada vez menos teatro no teatro?””.



profissional, encenada num teatro de grande importância como o teatro do Oficina, a peça recebeu diversas críticas nos jornais e revistas. Os críticos dividiram-se entre os que consideraram a montagem um equívoco e aqueles que aprovaram, mesmo com algumas reticências, o teatro de “empostação milenar” que Rofran extraiu do texto de Hilda Hilst.

### 5.2.3.2 - O olhar da crítica sobre *O verdugo*

Pesquisando as críticas a respeito desta encenação, é possível notar um olhar sempre positivo sobre o texto, enquanto a encenação proposta por Rofran Fernandes recebeu opiniões bastante divididas. A peça não foi bem recebida por Sábato Magaldi, em sua crítica, intitulada “A peça é original, mas irrita em vez de emocionar”, publicada no *Jornal da Tarde*, de 04/05/1973. O crítico inicia contemporizando: “como proposta, louve-se *O verdugo*, cartaz do Teatro Oficina: a partir do texto de Hilda Hilst, o espetáculo tenta incorporar em nosso palco uma indagação de profundidade e uma linguagem de exigente teor literário que não se encontram com frequência nos diálogos de pura origem realista”. Após essa absolvição, por assim dizer, da proposta do espetáculo, o crítico passa a expor as falibilidades da encenação, dizendo que a proposta ousada não consegue suporte no amadorismo com que a direção ergueu a cena: “quando há verdadeira ambição – que é digno dos maiores elogios – não pode faltar o conhecimento básico do processo, sob pena de mergulhar-se o conjunto num emaranhado pretensioso e vazio” (MAGALDI, 1973). No entanto, boa parte da crítica de Sábato Magaldi se dirige ao texto de Hilda. Partindo de um ponto de vista mais conservador<sup>193</sup> em relação à estrutura textual, Magaldi afirma:

---

<sup>193</sup> Note-se que em 1972 Sábato Magaldi e José Celso Martinez Corrêa se envolveram numa ferrenha polêmica devido a um ensaio bastante crítico de Sábato aos destinos que o Teatro Oficina estava tomando: “Fica então uma caricatura da verdade, por todas as baboseiras da moda do teatro de vanguarda. (...) Qualquer baile de carnaval é mais autêntico do que a festa improvisada no

Costuma dar certo no teatro passar do geral, da personagem ao mito. Uma sólida carnação quando rica de significado transcende os limites do indivíduo para projetar-se em horizontes amplos. É o que tem acontecido com grandes dramaturgos da história do teatro, desde os trágicos gregos. Hilda Hilst usa um procedimento diverso do qual não se viu até hoje um exemplo bem-sucedido: ela parte de uma ideia e procura dar-lhe vida cênica. A personagem nascida de um sopro artificial não chega a sustentar-se de pé no palco – está presa o tempo inteiro, sem humanidade própria, aos desígnios da autora. A criação dramática moderna tem abolido o conceito tradicional de personagem e talvez Hilda Hilst pudesse enveredar, com êxito por esse caminho, liberta do condicionamento dos indivíduos que, na ficção, enriquecem muitas vezes o registro civil das pessoas naturais. Hilda Hilst daria melhor vazão ao seu temperamento poético. O que não funciona é esse meio compromisso com muita técnica antiga, fazendo exigências que ela não consegue cumprir. (MAGALDI, 1973)

Percebe-se na crítica de Magaldi a necessidade de um tom mais naturalista/realista nos personagens. Na visão do crítico, Hilda não assume nenhum lugar: não é tradicional e também não elabora seu texto dentro das convenções mais vanguardistas ou modernas, ou seja, mantém num entrelugar que, segundo o

---

palco. O Te-ato se transforma em repressão ao Teatro” (MAGALDI, S. *Jornal da tarde*. 02/05/1972). Em longa carta aberta, José Celso contra-atacou: “Sábado Magaldi é um crítico, talvez o mais respeitado porque o mais reacionário: sua função é estabilizar, manter o teatro como está, vampirizando aqui e ali um pouco do sangue novo para a sua sobrevivência. A sua posição ideológica é cega. (...) É uma garota propaganda do produto bem-comportado” (in: STAAL, A. E. C. (org), 1998 p. 198).

crítico, a desqualifica como dramaturga. Nota-se nessa crítica a necessidade de encaixar, de emoldurar o texto dramático, bem como Hilda Hilst escapa, mais uma vez, de qualquer espaço cercado por limites de gêneros ou temáticos que tentam colocar seu texto. Na visão de Magaldi, essa fuga constante é um defeito, agravada pela montagem de Rofran Rodrigues que tentou “compensar a falta de dramaticidade do texto com uma permanente gritaria e um ritualismo artaudiano obtido pelas vias de *O balcão* e Victor Garcia” (MAGALDI, 1973). Além disso, o crítico ficou incomodado com a “crispação histérica de todo desempenho”. O crítico, no entanto foi condescendente com o figurinista e cenógrafo José Tarcísio.

E a liturgia se nutre de novos lugares comuns do gênero – máscaras, vestimentas míticas, sungas que deixam as nádegas à mostra, altos coturnos e luvas imensas, além da maquinaria metálica para erguer o Homem-Cristo crucificado e da música de inspiração oriental. A influência recebida não esconde o talento promissor de José Tarcísio, que mostra inventividade sobretudo na solução dos dois juízes metidos numa roupa única e na ideia com a qual vestiu o noivo. (MAGALDI, 1973)

No restante da crítica, Magaldi tece alguns elogios ao elenco, apesar da empostação desnecessária e termina elogiando o empresário Tom Santos pela coragem de não encampar um projeto comercial, mas sim uma peça séria, que foi credenciada pelo Prêmio Anchieta.

Em uma crítica na *Revista Veja*, em 25/04/1973, Mariangela Alves de Lima reiterou o posicionamento de Magaldi. Intitulada como “Sem pés na terra”, a crítica inicia colocando-se como um espectador que para descobrir as várias formas de se fazer teatro é obrigado a ver diversos espetáculos. Ao se assistir *O verdugo* o espectador se depararia com pelo menos duas formas: “o mito e a crítica de costumes”. Um dos problemas da

encenação, segundo a crítica, seria o espetáculo oscilar indeciso entre essas duas tendências díspares. Mariangela na sua crítica também revela algumas alterações estruturais na peça, que podem nos dar uma ideia de como ocorreu realmente essa montagem. Ela afirma que primeiramente há uma cerimônia de onde sai “um dos principais protagonistas da história: um poeta (o próprio Rofran Fernandes) com inclinações místicas, que pretende espalhar pelo mundo uma mensagem não totalmente desprovida de bom senso: “política é dar vida a todos””. O poeta decide então levar suas ideias e pregações às pessoas da vila, segundo Mariangela “um grupo social menos feliz e mais real”. Por fazer essa pregação poética, ele é condenado à morte, assim “a partir desse ponto o espetáculo abandona as cerimônias e começa a tratar de um drama social: o verdugo (Geraldo Del Rey) da história se recusa a executar o poeta ‘porque ele é bom’. E prefere trocar seu salário de 13.000 cruzeiros<sup>194</sup> – a paz familiar – pela consciência tranquila” (LIMA, 1973, p. 83). Essa descrição que Mariangela faz, nos revela algumas alterações feitas por Rofran Fernandes: uma delas é dar esse espaço maior ao Homem e fazer essa parte cerimonial, jogando para a segunda parte da peça o que é a peça em si: primeiramente uma conversa entre a família e depois a tentativa de não matar o Homem. Ou seja, Rofran adaptou de forma ainda mais abstrata e poética talvez a mais “dramática” de suas peças, ajudando ainda mais a fomentar a ideia de que o teatro hilstiano tinha altas voltagens literárias e místicas. Sob o subtítulo de “divagações”, Mariangela reclama do fato de que a opressão e a resistência são tratadas na peça como abstrações. “O público não ficaria sabendo porque o poeta é tão perigoso para o equilíbrio social. E nem mesmo por que o Verdugo resolve de repente proteger, lutar e morrer pelo que deveria ser sua vítima”. Além de atacar o distanciamento de Hilda de um modo “certo” de se fazer teatro na época, conclamando sempre por um realismo

---

<sup>194</sup> Na peça o diálogo não especifica tão bem os valores nem o tipo de moeda:  
 “MULHER (*levanta-se, objetiva*): Quanto é o auxílio, Excelências? (*pausa*)  
 JUIZ JOVEM: É ... de alguns milhões.  
 MULHER: (*surpresa*) Alguns milhões?  
 JUIZ VELHO: Doze... Treze...”

em cena, Mariangela alude também à montagem equivocada de Rofran:

Com um drama tão pouco convincente e quase sem pés na terra, o espetáculo procura sobreviver pela valorização dos interlúdios poéticos. Que são divagações humanistas desligadas da ação dramática ou argumentos fáceis e pobres como os que o verdugo usa para se opor às figuras do *establishment*, caracterizadas de maneira ingênua pelo *tailleur* bem comportado da mãe de família, o uniforme de colegial da sua filha ou o terno de tropical brilhante de seu noivo, um jovem que chega a compactuar com os opressores. Um esquematismo de gosto duvidoso na seleção das imagens é o responsável aparente pela monotonia da encenação. (LIMA, M. 1973, p. 83)

Por fim, Mariangela sentencia: “Mas antes de tudo há um texto trabalhado apenas sobre ideias abstratas. Uma peça escrita, aparentemente, sem compromisso com nenhuma tendência teatral, mas também absolutamente sem compromisso com as experiências do dia-a-dia”. Ou seja, a crítica também parte da premissa de que o texto teatral é mais premente se estiver dentro de uma tendência teatral vigente ou pelo menos possuir algum compromisso realista, que exponha coisas do cotidiano. Nesse caso, é possível antever uma referência aos dramaturgos da chamada “geração 1969” que estavam bastante em voga nesse período.

Por outro lado, o crítico Clóvis Garcia, do Jornal *O Estado de São Paulo*, logo após a estreia em 18 de abril de 1973 elogia a capacidade de Hilda Hilst de ser “literária, sem prejudicar suas possibilidades de encenação”. Para o crítico,

Uma sociedade estruturada desconfia de um outro grupamento oficial, de ideias

diferentes, que pode ameaçar suas normas e valores. Um grupo já organizado recebe a visita de um elemento estranho, representativo de outra ideologia, pregando ideias novas e possivelmente revolucionárias; o grupo reage ou pela sua liderança ou pelo movimento coletivo, destruindo o inovador que ameaça a ordem estabelecida. São situações típicas, que qualquer manual de sociologia, ou mesmo de dinâmica de grupo, apresenta para estudo, servindo mesmo para experiências limitadas. Como tema para o teatro, esses dados podem ser aproveitados pela dramaticidade do conflito, desde que se lhe dê uma amplitude universal ou uma dimensão poética. Foi o que Hilda Hilst fez em *O Verdugo*. (GARCIA, 1973, p. 119)

Na sequência da crítica, Garcia fala que Hilda Hilst colocou dois grupos sociais diferentes na sua estrutura e ideologia, sendo que o líder de um deles invade o outro grupo e é morto juntamente com o único que acreditou nele. Essa não é bem a premissa da peça, pois essa “invasão” do homem não é explicada pelo texto original. O Homem apareceu e falou e sua fala tocou os cidadãos, por isso ele teria que morrer rapidamente. Nas alterações promovidas por Rofran, e que tiveram o aval de Hilda, esse confronto parece muito mais direto e efetivo. A peça original é mais uma consequência do que o ocorreu depois que o Homem foi preso, do que todo esse processo anterior a sua prisão. Clóvis Garcia chama a atenção para dois “prejuízos iniciais” que teria *O verdugo*: ter ganhado o Prêmio Anchieta em 1969, pois dificilmente as peças ganhadoras do concurso eram encenadas, além disso, o teatro de Hilda Hilst tenderia ao hermético. No entanto, esses entraves não foram problemas, pois a encenação teria conseguido superá-los e a peça era de fácil comunicação com o público. Garcia considera apenas que a inserção dos poemas alonga demais a peça “constituindo a parte

de menor comunicação, ainda que a beleza dos versos seja um elemento positivo”. Garcia dá um destaque às montagens de Rofran Fernandes, apesar de acreditar em alguns exageros formais e fala do elenco, que “um tanto heterogêneo, rende cenicamente pela direção que procurou equilibrar as interpretações, muitas vezes socorrendo-se de uma intensa movimentação”. Por fim, Garcia recomenda o espetáculo, mas acrescenta que deveriam ter sido feitos alguns cortes para dar dinamismo às cenas.

No *Jornal Folha de São Paulo* três críticos escreveram sobre *O verdugo*. Em 25/04/1973, Nogueira Moutinho se detém sobre os aspectos literários da peça, analisando o livro publicado. Assim a sua crítica “diria respeito exclusivamente à tensão de um texto dramático, que somente um poeta poderia elaborar”. Moutinho diz que a força da encenação se deve, por certo, a alguns valores como o elenco e a direção, mas “permaneceria inerte se não estivesse a serviço de um texto de alta categoria teatral”. O crítico realça a força poética do texto, sobretudo no embate entre a linguagem dos seres mais “primitivos” e dos que vivem na cidade. Se Nogueira Moutinho foi contundente em relação ao conservadorismo poético de Hilda em seu livro *Poesia (1959/1967)* aqui, ele altera o tom e parte para uma série de elogios à linguagem de Hilda Hilst: “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 preservada nas falas em verso de *O Verdugo*” (MOUTINHO, 1973). Não deixa de causar certa estranheza já que o crítico literário disse alguns anos ante:

O caso de Hilda Hilst em nossa poesia entra nessa mirada: não é uma voz original de primeira fila como Cecília Meireles, mas é uma voz que revela a qualidade de seu timbre quando posta em contraste com o timbre de Cecília Meireles. Poesia que se revela boa em face de uma boa poesia. Não é uma iniciadora, uma criadora original

mas a sua discreta penumbra vocabular, a diluída disposição que comunica aos vocábulos, os seus meios tons esbatidos e os seus ritmos flexíveis e dóceis esboçam uma melodia cujo fraseado seria mesmo mais nítido se a poetisa impusesse uma disciplina constringedora à sua fluída espontaneidade. (MOUTINHO, 1968, *Folha Ilustrada*, p. 2)

O crítico que fez todo um jogo entre lançar uma frase com teor negativo, para logo em seguida, na frase adversativa tecer algo mais elogioso, agora eleva Hilda Hilst a condição de voz paralela a de Cecília Meireles. No entanto, *O verdugo* não é escrito em versos como outras peças de Hilda, assim, tal afirmativa demonstra que ele estava se referindo ao texto colocado em cena que, além dos diálogos, inseriu diversos poemas da autora. Na própria crítica Moutinho faz essa diferenciação ao dizer que o povo primitivo, místico, de onde veio o Homem só se comunica pela poesia, enquanto na vila, onde o urbano se presentifica, a comunicação é mais coloquial, “o desabrido dos diálogos encontra-se, como é natural, vazado em prosa”. Em grande parte da crítica, Moutinho descreve o enredo da encenação. Esta descrição dá mais algumas pistas sobre a montagem e as diferenças entre o texto original. Descobrimos, pela descrição do crítico, que há todo um ato final em que o Filho toma o lugar do Homem junto aos habitantes do Vale. Na cena original de *O verdugo* o filho apenas sai de cena acompanhado pelos coiotes e então finda a peça. Percebe-se que essa inserção de cenas deu muito mais visibilidade a esses seres estranhos do que havia realmente na versão primeira da peça. Ao final da crítica, Moutinho faz um apelo a Hilda:

Ousaríamos agora solicitar a Hilda Hilst que enverede por um tipo de criação teatral que seja predominante, para não dizer exclusivamente poético. Nas suas mãos, o tratamento dos antigos mitos da tragédia clássica, esses mitos que se encontram



inscritos como a psicanálise descobriu, no nosso próprio inconsciente, poderia oferecer às plateias mais jovens os ciclos de Fedra e de Antígona, do Édipo e de Prometeu, revestidos de uma maravilhosa carnação poética. (MOUTINHO, 1973, *FSP*, 25/04/1973)

Como se sabe, Hilda não retorna mais ao teatro, ficando as suas oito peças como produto dessa sua experiência por um teatro poético, que convenceu tanto um crítico que não tinha sido muito convencido por seu seu livro de poemas anterior.

No mês seguinte, em 17 de maio, o crítico Fausto Fuser, escreve uma “Carta a Hilda Hilst”, explicando porque não se sente apto a criticar a peça. Antes elogia a dramaturga:

Já lhe disse e repito: você é uma autora dramática e como tal não dispõe de muitos colegas em nosso país. Em primeiro lugar porque não há entre nós muitos autores dramáticos no sentido em que entendo escritores que buscam encontrar sua própria linguagem, construir um mundo ou, se me permitir, usar uma expressão talvez sua “inventar a luz”. (FUSER, in: *Folha de São Paulo*, 1973, p. 45)

Fausto Fuser atesta, nessa sua carta aberta, mais uma vez a liminaridade de Hilda Hilst: não há onde colocá-la realmente, e num tempo em que ainda era bastante necessário um rótulo, esse se escamotear que é a linguagem dramaturgical de Hilda apresentava-se como uma dificuldade. Podemos pensar nessa dificuldade, por exemplo, em algo que o próprio *Jornal Folha de São Paulo*, estampou na seção “Teatro – Roteiro e Guia Prático”: uma foto de Hilda Hilst com a seguinte legenda: “Hilda Hilst é autora de “O verdugo”. Um teatro poético. Um espetáculo exótico.” (*Folha de São Paulo* 27/04/1973 p. 39). Poético, talvez seja o adjetivo que mais temos usado nessa tese, afinal o

“poético” seria a matéria-prima da dramaturgia Hilstiana, bem como a força impulsora de sua tentativa de fazer um teatro que mexesse com as estruturas dadas, no entanto, nunca o chamamos de exótico, esse adjetivo que parece elogioso, mas que carrega uma série de atributos que podem causar rejeição. Exótico em relação a que? Que normalidade ótica esse espetáculo feriria? Talvez a resposta esteja justamente na desculpa dada por Fausto Fuser, que entre outros elogios à dramaturgia de Hilda, explica o motivo de sua “não-crítica”:

Minha primeira reação ao ler *O verdugo*, foi a de levá-la ao palco. O dia a dia afastou-me desse desejo o suficiente para que outro encenador tornasse realidade o meu sonho. Diante de você e do Rofran, ao entrevistá-los antes da estreia, senti-me ainda de tal maneira ligado ao seu texto, que a relação crítico-criticado ideal deixou de existir. Senti-me como um rapaz ex-noivo de uma linda moça, a quem amara profundamente, quando a encontra casada com um outro, grávida de um filho que queria seu. *O verdugo* continua a ser uma peça maravilhosa, mas não sei como dizer ao Rofran que discordo de sua encenação, sem que ele me julgue movido pela dor-de-cotovelo de noivo abandonado. (FUSER, in: *Folha de São Paulo*, 1973, p. 45)

Fuser chama a atenção para o fato de Rofran Fernandes apagar a força de *O verdugo* ao inserir outros textos de Hilda Hilst na peça, além de fazer uso de elementos folclóricos que são indefinidos e desligados do tema da peça, ou seja, o exotismo poderia vir justamente das inserções que Rofran fez. É como se o diretor tivesse perfumado a flor, ou poetizado o poema, para usar uma imagem de João Cabral de Melo Neto, poeta, diga-se de passagem, pelo qual Hilda não nutria nenhuma simpatia:

Como ex-noivo afinal não poderia haver

maior consolação que encontrar sua amada cercada de tanto desvelo. Mas Rofran afoga seu texto com tantas poesias suas, quando isso é prejudicial à própria estrutura da peça. Rofran vai buscar num folclore indefinido a motivação visual que em nada resulta. (FUSER, 1973, p. 45)

Assim, encerrando essa carta bastante pessoal, Fuser diz que daquele espetáculo ficariam alguns atores, as roupas bonitas, mas sobretudo ficaria Hilda Hilst, “uma escritora completa, que tem a coragem de levar a poesia a um teatro há tanto tempo varrido por ignorância, preconceitos e má-fé” (FUSER, in: FSP, 1973, p. 45).

Alcione T. Silva também escreveu, em 04/06/1973, na Folha de São Paulo uma crítica intitulada “A revolução pela palavra”. No começo da crítica, Silva fundamenta-se dizendo:

Há um momento na vida de qualquer sociedade, em que a história do grupo se identifica cristalinamente com a do homem. Não o homem como indivíduo, mas como unidade universal, e, portanto, essência. Neste instante histórico, também os conflitos se essencializam e intensificam. E esse momento torna-se, então, um resíduo concreto, comum à história dos grupos, das classes, dos povos e nações: no eterno jogo da luta pela supremacia - não importa qual o fim para o qual se coloque a supremacia. Mais que um momento histórico, esse é um lugar-arquétipo da natureza humana. É pois, um dado universal e rico, profundamente trágico como muitas vezes o retratou a tragédia grega e carregado de uma poesia violenta - pois é luta essencialmente. Com todas essas implicações, eis o tema de “O verdugo” de Hilda Hilst em cartaz no OFICINA. (SILVA, *Folha de São Paulo*, 04 de junho de 1973)

Como se pode ver, o crítico inicia aproximando a peça às ideias filosóficas de cunho mais metafísico, trabalhando ainda com ideias como essência, natureza humana, princípios universais. E também caracterizando a questão da luta, da busca trágica a que esse homem é submetido. Com o subtítulo de “Um erro de interpretação”, Silva prossegue:

Tratando um tema especificamente humano, onde a ação se desenvolve, mais que qualquer lugar no espaço ou momento no tempo, nos caminhos da razão, *O verdugo*, utiliza o mais essencialmente humano dos veículos de comunicação: a palavra. Como um camaleão, a palavra assume, no texto, as cores e o comprimento de onda de cada situação. Escorre, às vezes fluida e calma, para explodir logo depois em violência. (SILVA, *Folha de São Paulo*, 04 de junho de 1973)

Silva destaca que a força camaleônica da palavra que sempre assume os espaços da cena - ora calma e fluida, ora em grande explosão de violência - é algo muito necessário para o crítico, pois é só com a violência da palavra ou a violência pela palavra que se pode enfrentar “os mecanismos repressivos de grupos que cerceiam a expressão”. Assim, ver em *O verdugo* apenas falas poéticas é diminuir a força da poesia e do poético é ficar no raso da análise, pois a fala poética já serviu de instrumento para muitos poetas revolucionários e o ritmo poético da peça fortalece a força política e transgressiva da mesma. “Se o espanto decorre, por acaso, do ritmo, seria pertinente lembrar o conteúdo profundamente político das peças *Antígona*, *Orestes*, *Electra* ou *Hécuba*.” A crítica segue dando mais detalhes sobre a montagem e focando sempre no antagonismo dos dois sistemas sociais da peça: os coitotes do vale, de onde veio o Homem, e a

vila, local onde se passa a ação e onde o Homem e o Verdugo morrem. Silva também nos revela a dicotomia que Rofran estabeleceu em sua montagem:

Na peça de Hilda Hilst, duas realidades políticos sociais intrinsecamente antagônicas são mostradas: o estado-repressivo, cuja função primordial é manter-se a si mesmo pela fiscalização e policiamento ostensivo, num clima de franca repressão interna; e o estado – embora os “coiotes” não sejam exatamente estado, mas simples sociedade – onde o poder central já praticamente não existe, pois, tendo a função social e política do estado sido plenamente atingida, o próprio estado, como poder central, já não tem razão de ser. (SILVA, *Folha de São Paulo*, 04 de Junho de 1973)

Por essas palavras é possível perceber que o enfoque político do texto foi bastante aprofundado na encenação, sobretudo ao dar espaço a toda essa sociedade do Vale e dos “coiotes” que não passam de sombra, ou de fantasmas na peça original, que se detém sumamente no drama do Verdugo. Além disso, essa sociedade ideal, sem hierarquia, sem classes aponta também para uma busca de um socialismo utópico, que desejava esse mundo plenamente igualitário, ainda que as individualidades fossem respeitadas. Silva termina sua crítica fazendo uma análise sobre a morte do Homem e a substituição deste pelo filho do Verdugo. Como essa sociedade marginal não busca mais o poder pelo poder, “mas sim a perpetuação do ideal em si, a morte do Homem, seu líder máximo, acarreta a transmissão da liderança a um elemento externo, o filho do verdugo, vindo de pleno “establishment”” (SILVA, 1973). Dessa forma a perpetuação dos ideais nessa sociedade atingiria dimensões políticas e transcendentais. Ao ter conseguido atingir a consciência do Filho e do Verdugo, a morte do Homem “é então essencialmente trágica

– no sentido maior da tragédia<sup>195</sup> – mas não dramática: essa morte não é morte, mas sequência de um processo”.

O artista plástico e crítico Arnaldo Pedroso d'Horta escreveu no *Jornal da Tarde*<sup>196</sup> uma crítica intitulada “O réu é o verbo”. D'Horta inicia falando que a peça se encontra no Teatro Oficina, que “fica, sob aquele estrupício do Minhocão, num pedaço do que sobrou da antiga rua Jaceguai”, depois reclama que o público não recebe quase nenhuma informação, pois o “programa não ficou pronto” e com isso não ficam documentadas algumas das falas poéticas da peça, pois

este é um drama da fala, das gravíssimas e ilimitadas consequências que podem resultar do ato de falar, da tentativa de comunicar-se diretamente, do desejo de dizer algo a respeito dos próprios conhecimentos ou convicções transmitindo-os para uma multidão que necessariamente vai desvirtuar, distorcer, não compreender o que foi enunciado. Com a consequência de que aquele que atreveu a levantar a voz, e que era capaz de construir frases com o poder do encantamento, será responsabilizado pelas ações dos que o ouviram e não o entenderam, nem podiam entender, pois a poesia, mesmo quando carregada de pressupostos políticos, é intransferível no ilimitado de sua angústia. (d'HORTA, 1973)

---

<sup>195</sup> Pensando aqui dentro da ideia aristotélica de Tragédia, como “a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1999, p. 43).

<sup>196</sup> Uma cópia desta crítica consta no site do cenógrafo da peça, José Tarcísio. ([http://www.zetarcisio.art.br/sigami\\_zt/anexos/JT.VProf.T.01.003.009.pdf](http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/anexos/JT.VProf.T.01.003.009.pdf)). No entanto, não consta qual o jornal e em que data foi publicada. A informação de que foi para o *Jornal da Tarde* vem de Rofran Rodrigues no seu texto “Agora, a estreia internacional” publicado na *Folha de São Paulo* em 4 de junho de 1973.

D'Horta é enfático em falar da força da poesia como elemento de transgressão, de alteração da vigência. Seu texto aponta especificamente a um dos aspectos principais do teatro de Hilda Hilst, e sobre o qual desenvolvemos nossa tese: a força da palavra poética como elemento de engajamento e de revolução, diz D'Horta (1973): “Todo poder instalado teme, instintivamente, as palavras inabituais, aquelas que escapam aos padrões costumeiros, e que, principalmente no voo da poesia, para o qual o espaço não tem fim, instalam a perturbação da dúvida em mentes que deveriam ser apenas obedientes e repetentes”. Podemos ver esta questão no teatro de Hilda Hilst em vários planos: tanto internamente, no nível da fábula, com seus personagens que ousam impor-se somente com a palavra poética. Também há a linguagem das peças, ela mesma uma força de metáforas, ritmos, sonâncias que se fazem drama e poesia. Além disso, há esse estranhamento externo que desenvolvemos nos últimos dois capítulos da tese: a dificuldade de divulgar, de inserir, de expor um teatro que fez esse “voo da poesia”, bem como se pode perceber a quase unanimidade das vozes e depoimentos sobre as montagens ocorridas: trata-se de um teatro poético, hermético, difícil. Adjetivos que podem mascarar justamente aquilo que D'Horta falou de *O verdugo* e que pode também ser estendido a toda a dramaturgia de Hilda Hilst:

Este drama poético, que tem momentos de muita beleza, realça a importância do verso no palco, de onde ele tem desertado em benefício de um avassalador prosaísmo<sup>197</sup>. A força do ritmo, a atração da cadência, o mistério das palavras não imediatamente adequadas, criam um ambiente carregado de magia, devolvem ao teatro sua função de representação mística; mas, é evidente, para que a coisa

---

<sup>197</sup> Note-se que *O verdugo* é a peça mais prosaica de Hilda Hilst. A referência ao verso aqui vem, provavelmente, da inserção que Rofran Fernandes fez de poemas da autora.

não descambe, é preciso que o poeta tenha a qualidade e a contida veemência de uma Hilda Hilst. (D'HORTA, 1973)

Outra crítica a respeito de *O verdugo* saiu no jornal da Arquidiocese de São Paulo, intitulado *O São Paulo*. Com autoria de A. R. Marcelino, a crítica fala do prêmio que Hilda Hilst recebeu em 1969 e de como a sua obra teatral “permaneceu quase esquecida por largo tempo, apesar de ter sido a vencedora do concurso do CEC” (MARCELINO, 1973). O crítico faz alguma menção às montagens de Teresinha Aguiar e chega a *O verdugo* destacando a necessidade de se fazer uma adaptação no texto para facilitar a comunicação. Sobre o hermetismo da peça Marcelino diz:

É sabido que a peça não é nada fácil, em virtude de se tratar de uma fábula sobre problemas de nosso tempo, envolvendo em sua infraestrutura mística e abstrata não só a engrenagem, a eficiência, a técnica, a lei superada e sobretudo o ritual da vida cotidiana, mas também o decorrente individualismo de algumas personagens anônimas e apenas identificadas pela profissão que exercem ou pela posição social a que foram guindadas. (MARCELINO, 1973)

Depois desse aviso, o crítico, provavelmente pensando no público-alvo de um jornal católico, direciona seu texto para uma análise da aproximação entre o Homem e Jesus Cristo. Destacando o espaço cênico confiado ao cenógrafo José Tarcísio, sobretudo no Plano Espacial em que há a crucificação do Homem. O crítico nota uma aproximação entre esse plano e o que ocorreu em *Cemitério de automóveis*, dirigido por Victor García, cujo cenário também era por conta de José Tarcísio. Além disso convém destacar que Rofran Fernandes trabalhou com García na antológica montagem de *O balcão*. Parece, assim, que as



influências e referências são evidentes, não apenas no cenário, mas na própria ideia de crucificação como uma referência a Jesus, pois em ambas as peças havia uma referência a essa cena chave do cristianismo. Marcelino ressalta que é preciso não confundir a crucificação, bem como toda a história com a de Jesus. De maneira bem didática Marcelino explica:

Por isso que alguns exegetas de *O Verdugo*, na direção de Rofran Fernandes, acham que o protagonista da peça (ou seja, o homem colocado diante da opção de executar profissionalmente aquele que “falou demais” ou de recusar tarefa) tem conotação com a pregação pública do meigo e suave Jesus de Nazaré, Filho de Deus. No entanto, por amor à verdade, parece-nos estar bem diante de uma pregação divina de uma pregação essencialmente humana e, portanto, episódica. Cristo disse “que eu não vim para julgar o mundo, mas para salvá-lo”, enquanto que o “Homem” atem-se a repetir, aqui e ali, suas arengas, frases já proferidas por Cristo, como por exemplo “nós todos somos um” e “a política é para o bem de todos”, etc. Apesar de o “Verdugo” se recusar de modo terminante, juntamente com o seu filho, a executar o “Homem”, por causa do “seu olhar limpo e honesto” - aliás, única coincidência real e verdadeira com o olhar de Cristo perante Pôncio Pilatos - e do sacrifício final atingir tanto o Verdugo como a vítima, torna-se patente a simbologia do texto em apreço - a de que somente os dois é que compreenderam o alcance do erro cometido pela sua participação atemporânea.

Marcelino prossegue apontando que outra dissemelhança

seria a ideia de que “o meu reino não é desse mundo” não é trabalhada na peça com o mesmo ponto de vista, pois o Homem prega a ideia de bem-estar social aos da cidade, e como isso demanda mudanças, cortes, perdas de privilégios, obviamente ele foi condenado pelos Juízes, que estão mancomunados com o sistema dominante. Por fim, Marcelino encontra uma semelhança mais direta entre o evangelho e *O verdugo*: na peça, a mulher trai o Verdugo por causa de dinheiro oferecido, da mesma forma que Judas traiu Jesus pelas trinta moedas. De qualquer forma, são semelhanças pontuais, que podem ser vistas como referências, aproximações, sobretudo porque a esquerda católica estava bastante vigente no Brasil e detinha a simpatia de Hilda Hilst.

João Apolinário, o crítico que foi um provável pivô da montagem frustrada de *O novo sistema*, também escreveu sobre *O verdugo*. No primeiro parágrafo, o aviso:

Não é fácil ao espectador despreparado entender a pluralidade de *O verdugo*, de Hilda Hilst, (Teatro Oficina), um texto mais poético que dramático e, por isso, mais significante do que significativo de situações, isto é, mais um jogo de essências do que de evidências teatrais. (APOLINÁRIO, 2013, p. 588)

Para o crítico, parte dessa dificuldade que o espectador enfrentaria ao ver a peça vem justamente das inserções que o diretor Rofran Fernandes pôs em cena e que não estão no texto original. O ritual sincretista que vinha dos coiotes seria desconhecido do público como uma representação da mitologia americana, bem como todas as referências à filosofia Tai-Chi e a filosofia Upanishad que significaria “‘este és tu’ e manda cada homem reconhecer-se idêntico em seu princípio, ponto culminante - a meu ver - da identificação teogônica do Poeta e do Verdugo” (APOLINÁRIO, 2013, p. 588). Assim, o prólogo e o epílogo da peça seriam muito distanciados do entremeio, que estaria mais próximo ao texto original e que foi encenado com tons mais realistas. Estas distinções fizeram, segundo Apolinário,

com que a peça e a mensagem não pudessem ser adequadamente assimilada pelo espectador:

Se a mensagem sincrética de Hilda Hilst pressupõe um espectador mais do que sensível, culto, o conflito dramático de *O verdugo* não traduz essa pluralidade cósmica e a trajetória iniciada com o primeiro Homem-Coioote que fez a terra de um pouco de lodo e deste fez os bisontes, os rios, os montes, a mulher para si, ele mesmo herói civilizador que a Autora ordena que siga em direção ao Sul até a ascensão astral que profetiza, ao afirmar nossa natureza “constelar na essência”. (APOLINÁRIO, 2013, p. 290).

Dessa forma, os epítetos constantes no programa da peça, tais como dialética, intensidade, fogo, consciência, não seriam alcançados pela montagem, justamente por causa do primarismo apresentado nessa tentativa de pluralidade que a encenação de Rofran evocou. Apolinário (2013, p. 591) elogia os figurinos, os cenários e a forma como o elenco diz os textos, segundo ele, algo que “torna-se audível e projeta-se com uma força que transpõe a imagem que o jogo cênico tenta refletir até se tornar desnecessário ver, já que constitui uma empolgante aventura para o espírito”. Interessante notar que os outros críticos não gostaram do aspecto declamado e gritado da peça. Apolinário termina sua crítica com uma sentença que diz muito sobre como o teatro de Hilda Hilst foi percebido naqueles conturbados anos. Para ele, o diretor “realizou, assim, um espetáculo de câmara, excelente sob muitos pontos de vista, mas sem qualquer possibilidade de recepção por parte de um público mais amplo que compreendesse o investimento e a ótima produção executiva do empresário” (APOLINÁRIO, 2013, p. 592).

Por fim, num pequeno semanário chamado *Baloon* -

*Jornal do Brooklin*, Oglai Caillet<sup>198</sup> apresenta uma breve crítica intitulada “O Verdugo, espetáculo que precisa ser visto”. O texto apresenta elogios irrestritos à montagem, à direção e ao texto. Mas sua importância está em abrir um bom espaço para uma série de falas de Hilda Hilst, que ajudam a compreender como o teatro dela foi pensado pela imprensa e pela crítica nesses anos logo após a sua escrita. Temos assim sete considerações de Hilda a respeito de sua dramaturgia e dos temas que a envolvem. Na primeira Hilda diz: “- Meu teatro é como CASA dentro de cada um de nós. CASA que não existe para ser pensada. CASA que de repente pode se fazer luxuriosa e larga se o que existe dentro de você é luxúria e largueza”. Das entrevistas e falas que pesquisamos para essa tese, esta é a primeira vez que Hilda atribuiu a metáfora de “casa” para o seu teatro. De forma geral, ela sempre o estabeleceu como voo, asa, procura, pouco focando nesse aspecto de um local fixo, mesmo que somente pensado, para a sua dramaturgia. Outra atribuição inédita é a ideia de luxúria e largueza, sobretudo essa questão do “luxuriosa”, adjetivo não muito fácil de se atribuir ao seu teatro, que é bastante contido e distanciado das ideias mais comuns de luxúria. O fato é que essa fala aponta para um trecho da narrativa “Agda”, presente no livro *Kadosh*, que Hilda lançaria no mês seguinte:

Que a casa é como gente e traiçoeira, que se encolhe ou se estende, se adensa ou se adelgaça dependendo da alma de quem nela habita, que dá poderes à carne, luxúria e largueza se a alma é luxuriosa ou larga, e solidão e abismo se o que alma pretende não couber na mão espalmada de um Senhor que ao mesmo tempo é humano, divino, e quase tigre. (HILST, 2002b, p. 118)

---

<sup>198</sup> Não encontramos qualquer outra menção a esse crítico. É provável que seja um pseudônimo. Tanto essa crítica, quanto a de A.R. Marcelino para *O São Paulo* encontram-se digitalizadas no site do cenógrafo José Tarcísio: <http://www.zetarcisio.art.br/>

Na fala seguinte mais uma vez as intenções: “Objetivo de minha dramaturgia é estimular as consciências, estimular o autoconhecimento, porque só através de si mesmo é que o homem pode aproximar-se de outro homem e de sua essência”. A profissão de fé pelo individualismo autoconsciente e libertador permanece como eixo principal do pensamento de Hilda Hilst no período. Apesar de sua fala assertiva, sua obra teatral não caminha tanto por essa busca de autoconhecimento, pois parece que os personagens são mais enfrentadores de situações externas do que internas, ou seja, é como se houvesse sempre uma barreira externa (política, ditadura, jogos de poder, exclusão social) que impede seus personagens de saírem em busca de si mesmos. É como se os outros homens não desejassem ser encontrados. No entanto, esse parece ter sido um dos focos da montagem de *O verdugo* se analisarmos as críticas, pois quase todas falam dessa ideia de um Homem que conscientiza, que se insere na comunidade através da palavra poética. É possível inferir que esse movimento de adaptação que Rofran e Hilda fizeram no texto de *O verdugo* aumentou ainda o distanciamento da dramaturgia de Hilda dos palcos e do que se pensava como teatro no período.

Na próxima fala uma breve sentença: “O que é Deus para mim? Deus é pergunta”. Há aqui um retorno àquelas anotações, às quais já nos referimos anteriormente, em que Hilda diz que ser religioso é se perguntar profundamente, mas há novamente uma aproximação das narrativas que Hilda havia escrito, sobretudo o personagem *Kadosh*, um ser-perguntante por excelência e que busca e encontra uma possibilidade de Deus pela pergunta. Na quarta fala, mais uma que serve para entendermos não apenas o que dava sustentação à montagem de *O verdugo*, mas a boa parte do pensamento de Hilda Hilst naquele período: a premissa de que o século vindouro seria metafísico. “As gentes, as pessoas em geral, tem medo da ideia, da extensão metafísica de um texto, mas tanto a minha prosa como a minha dramaturgia existem somente porque eu acredito que o próximo século será metafísico.” Para além de desdobrarmos aqui o que seria esse metafísico, interessa-nos perceber que Hilda estava em um tempo

em que o metafísico estava sendo sumamente questionado, posto em dúvida, redimensionado por uma série de teorias e filosofias, tais com a de Jacques Derrida. Na primeira peça, *A empresa*, Hilda (2008, p. 26) escreve que a peça seria uma “Redefinição que mantivesse no homem sua verdadeira extensão metafísica”, termo que retorna agora, não apenas associado a sua dramaturgia, mas a sua prosa. Hilda se coloca esperançosa nesse século metafísico que virá, ao mesmo tempo em que reafirma seu apego por grandes temas, ou, em certo sentido, pelos temas universais tão caros à metafísica: “não me interesso pelas pequenas odisseias domésticas, interrogo-me pela situação limite do homem”. Esta frase, um tanto carregada daquela pretensão comum de quem preferiria a alta cultura, os grandes temas, os aspectos mais nobres e trágicos do humano, pensando aqui dentro da lógica aristotélica, novamente coloca Hilda de encontro ao que se estava fazendo no teatro no período: depois da efervescência que foi os anos 60, o teatro estava cada vez mais apegado aos pequenos dramas, aos desbundes, às transgressões comezinhas que pudessem passar pela censura. A grandiloquência temática que interessava Hilda Hilst não tinha muito espaço naquele conturbado 1973. Assim sendo, a montagem de *O verdugo* com toda a sua vontade poética e metafísica era um acontecimento de estranheza no cenário, sobretudo pelo seu aparente anacronismo com o que estava se fazendo, com o que se estava sendo nesse período de crise intensa.

Na fala seguinte, mais uma declaração na qual podemos ver um germe de polêmica: “Não me peçam para pôr os “pés na terra” se o que eu pretendo é o fogo do espírito. O espírito é voraz e sofre tensão dolorosa e contínua. Eu sofro de intensidade e paixão. E gostaria de ter as plantas dos pés sobre a esplêndida superfície da cabeça”. O tempo de realismo populista no teatro havia passado, ficando mais em voga o mundo da contracultura com peças musicais como *Dzi Croquettes* ou *Hoje é dia de rock*. Além disso, havia também um certo esoterismo oriental no ar, mas a profissão de fé de Hilda Hilst é outra, pois vem imbuída de uma gravidade e de uma espiritualidade rara no período, porque muito embasada nas ideias de ascese, santidade e a grave

poeticidade que permeia seus poemas dos anos de 1960, bem como as suas narrativas iniciais e, obviamente, seu teatro. Trata-se de uma estética de enfrentamento com a linguagem, com o ser e o não ser, e também um enfrentamento ético de se desejar não ter os pés na terra, mas mesmo assim desejar que a terra seja justa, plena, igualitária a todos. Na derradeira fala um contundente elogio a Rofran Fernandes:

Rofran Fernandes tem vigor, talento e rara sensibilidade. Foi encantamento ver o meu trabalho dirigido por um homem de surpreendente agudeza, e que compreendeu imediatamente que o relógio da poesia muitas vezes anda mais depressa e com mais maestria do que aquele da física. Rofran Fernandes degustou o meu texto e deu ao “Verdugo” incontestável abertura e grandeza. (HILST, 1973. *Baloon – Jornal do Brooklin*)

Assim, o teatro de Hilda Hilst recebeu tantos predicados que sempre o colocaram numa caixa fechada, é como se ele fosse um lugar de acesso difícil, que somente os raros conseguiriam chegar. Paradoxalmente, sua peça mais aberta e direta, centrada que é num drama ético, recebe uma montagem que, apesar dos valores elencados pelos críticos, fortalecia justamente aqueles elementos que fizeram com que o teatro de Hilda Hilst fosse encarado como um universo à parte. Mesmo que essa não pareça ter sido a intenção inicial, pois em uma reportagem da *Folha de São Paulo*, um pouco antes da estreia, Hilda diz: “Fizeram-se concessões, mas estas caminharam para o visual, para maior compreensão do que queremos. Agora meu texto é mais simples, mas não evita a visão do homem novo, que tem conscientização política” (*Folha de São Paulo*, 14/04/1973). Esse “agora meu texto é mais simples” não condiz com o que detectamos em nossa pesquisa a respeito desta montagem.

Esse jogo de interesses, de interpretações, de adaptações entre a postura de Hilda em suas falas, o próprio texto teatral e

essa encenação contribuíram para aquilo que Anatol Rosenfeld pronunciara alguns anos antes: o teatro de Hilda causaria estranhamento, causaria uma desordem no cenário predominante da época. Tratava-se de um teatro político ou engajado, sem dúvida, porém de tal forma adentrado na poesia e em questões que não pareciam tão urgentes no período, que a frase final da crítica de Mariangela Lima pode até ser colocada como uma boa definição do que seria esse teatro: “Uma peça escrita, aparentemente, sem compromisso com nenhuma tendência teatral, mas também absolutamente sem compromisso com as experiências do dia a dia”, ou seja, um voo solitário e poético pela dramaturgia brasileira.



## CONCLUSÃO

AMÉRICA (*grave e comovida*): Sendo quem sou, em nada me pareço. Sendo quem sou, não seria melhor ser diferente, e ter olhos a mais, visíveis, úmidos, ser um pouco de anjo e de duende? (*pausa. Escuro total. Voz muito alta e apaixonada*) Ah, boca de uma fome antiga, rindo um riso de sangue. Se pudésseis abri-la para cantar meu canto” (...) (*América imobiliza-se. Está morta. O ruído de Eta e Dzeta começa gradativamente seu ritmo normal*) (HILST, 2008, p. 89)

IRMÃ H: Parem! Parem! Vocês não veem que ela está tentando nos deixar sem resposta? Que quando ela fala na culpa nós pensamos no tempo? E que diante dela nós nos comportamos como um brinquedo de corda? Que estamos fartas de ficar diante da morte e da renúncia? (...) Não respondam, por favor, não respondam! (...) Parem pelo amor de Deus, parem. (...) Não, não continuem! (*repetindo “PAREM” até a exaustão. (...) Irmã H aproxima-se da Irmã I, agarra-a sempre repetindo “PAREM”. Rola pelo chão.*) (HILST, 2008 p. 139 - 141)

TRAPEZISTA: Excelências!  
(*desesperado*)

Mataram os pássaros!  
Mataram os cães (...)  
Para que não se transformassem em guardiães (...)  
De um futuro! Assim disseram.  
(...) rajada de metralhadora matando o Trapezista e o

*Prelado*

(HILST, 2008, p. 225-226)

POETA: Sangra? (*desesperado*) Então eu não quero, Maximilian, eu não quero morrer em amor, eu quero que o meu ódio cresça a cada dia, que o ódio venha depressa, depressa, eu estou cheio de ódio. (*grita escondendo a boca nas mãos. Mostra as mãos*) Olhem, é sangue, vocês me enganaram, vocês me enganaram, me ajuda, Maximilian. (*deita-se*) (...) Agora, agora, cantem, cantem. *Maximilian começa lentamente a cantar e lentamente todos o acompanham. Tom cada vez mais apaixonado:*

TODOS: Que dia tão claro  
sobre o meu coração  
que dia tão claro  
quantas flores  
quanto amor sobre meu coração  
que dia tão claro  
vou andando, vou cantando  
abraçado  
com minha namorada  
(*mais rapidamente*)  
vou andando  
vou cantando  
abraçado, abraçado  
com a minha namorada.

*Abrem a porta com violência. Entram o SS e o ajudante.* (HILST, 2008, p. 270-271)

MENINO: E tudo será sempre assim? O entendimento sem amor? Sem amor?  
(...)

*Cena imóvel, blackout total sobre o Escudeiro-Mor e os físicos. Luz sobre o menino, o poste e o triângulo. Blackout*

*total sobre os postes que devem ser retirados. Luz cada vez mais intensa sobre o Menino e o obelisco e simultaneamente exclamações: “He! Ha!” começando discretamente e aumentando com a luz. Luz muito clara, exclamações fortíssimas, terminando com um “ha” muito enérgico. Durante as exclamações “He! Ha!” o Menino lentamente curva-se sobre si mesmo até ficar ajoelhado, curvado e imóvel. (HILST, 2008, p. 361)*

*VERDUGO (recompondo-se): Eu não faço. Eu morro mas não faço. (...) 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 do 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. (HILST, 2008, p. 427)*

As falas acima vêm de alguns dos principais personagens de Hilda Hilst. São seus dizeres finais, depois da batalha e antes da derrota. Alguns morrem, como no caso de América, do Verdugo, do Trapezista e do Poeta. Outros não. Outros, como a Irmã H e o Menino, fazem parte daqueles que sobrevivem ao final da peça, porém ficam em agonia, com o gosto travoso de não terem conseguido, de terem visto que a violência e a repressão dos sistemas ditatoriais permanecerão mais algum tempo. Nesse conjunto de peças, por mais paradoxal que seja, o que temos de mais vitorioso é a derrota desses personagens, que possuem um vigor ético inabalável, que enfrentam de forma tão desabrida a força opressora. É com essas derrotas, que são vitórias, ou vitórias que acontecem nas derrotas, que Hilda Hilst passa ao público suas advertências, seu olhar, seu didatismo,

enfim, o seu engajamento poético.

Traçamos, nesta tese, um percurso de pesquisa e de leitura no intuito de trazer à tona justamente esse engajamento poético que nos parece ser a força motriz do teatro hilstiano, além de dar a esse teatro, e a Hilda Hilst, uma condição unicórnica, conforme o dizer de Anatol Rosenfeld. Concluímos esse trabalho retomando algumas das perguntas que nos nortearam: por que o teatro hilstiano foi um voo solitário? O que esse teatro tem de diferente, sobretudo em relação ao teatro feito naqueles tensos anos de 1960/1970? Além de escrever as peças para falar de maneira “urgente e terrível” com o público, quais foram os movimentos, os contatos, os trâmites efetuados por Hilda Hilst na divulgação de seu teatro? A nossa pesquisa revelou também os bastidores, os acontecimentos e os percalços de algumas encenações. Assim, a partir disso, pudemos dizer que o voo solitário de Hilda Hilst teve alguns pousos nos palcos. Como essas encenações repercutiram? De que forma ajudaram no diálogo que o teatro hilstiano tentou estabelecer com o público? Outra questão que também norteou este trabalho vem do fato de que alguns críticos pensam o teatro hilstiano como um tubo de ensaio para os próximos projetos literários que Hilda viria a desenvolver, mais especificamente as narrativas, no entanto, ao lermos suas peças, percebemos o discurso inflamado de seus personagens, observamos que quanto mais próximo do enfrentamento, da derrota, da morte, mais eles se afastam do comum, do prosaico, e tangem o poético, tangem as ideias que permeiam muito dos poemas publicados alguns anos antes. Por isso, assumimos outra direção, pensando que, mais do que tubo de ensaio da produção futura, o teatro de Hilda Hilst é uma obra que, apesar de independente, pode ser vista também como uma consequência, um resultado das escolhas éticas e estéticas que marcaram Hilda nos anos de 1960. Acreditamos que a experiência narrativa vinda após o teatro mais se afasta do que se aproxima deste. Dessa forma, o teatro hilstiano estaria muito mais concatenado com aquele pedido visto em *Roteiro do Silêncio*: “tenho pedido a todos que descansem / de tudo o que cansa e mortifica. Mas o homem / não cansa” (HILST, 2008, p. 239), do

que com os gritos patéticos, o deboche escatológico, o fluxo desesperado e desesperante das narrativas, cujos personagens, não raro, ironicamente se animalizam, como atesta Ruiska, em *Fluxo-Floema*: “sou um porco com vontade de ter asas” (HILST, 2003, p. 24). Essa dura constatação pouco condiz com o teatro de Hilda, pois nele ainda reverbera tanto o pedido feito nos versos citados de *Roteiro do Silêncio* quanto aquele manifesto no poema final de *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*, publicado em 1967: “É tempo do poeta abrir seu canto / tempo de iniciação, tempo da esfera / e de uma linha-mundo curvo-reta: / trajetória de amor e de amplidão.” (HILST, 2002, p. 19)

Assim, defendemos aqui a ideia de que este “tempo do poeta abrir seu canto” se fez muito presente na dramaturgia de Hilda Hilst. Conforme apontamos, escrever, para Hilda Hilst, sempre foi uma reviravolta radical, uma escolha que demandou abandonos, perdas, desapegos, para que a sua literatura pudesse acontecer na inteireza. A poética hilstiana dos anos de 1960 foi de transição, de poemas traçando roteiros pelo silêncio, odes fragmentárias cantando a iniciação do poeta, até chegar na dramaturgia com esse escopo, com esse traço. Ao escrever suas peças, Hilda Hilst manteve-se coerente com suas escolhas, manteve-se firme no traçado da busca feita anteriormente e abriu com seu teatro uma nova trincheira, que serviu também para combater naqueles e aqueles tempos violentos. Nesta tese, acreditamos ter lançado um olhar sobre esse lugar escavado por Hilda Hilst. Suas peças, escritas num curto período de tempo, se considerarmos toda a sua trajetória, inscrevem-se como gritos num momento em que muitos outros também gritavam. No entanto, a poeta resolveu teatralizar seu canto de amor e amplidão fora das modas, das tendências, da hegemonia cultural vigente e seria esse um dos motivos que constituiu o voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst.

Hilda chega ao teatro sendo a poeta que estava vivenciando uma experiência de escrita e de escolhas bastante específicas e diferenciadas. Muitos dos críticos do teatro de Hilda Hilst o predicam como poético, sem especificar o que isso seria. Sabemos que o poético não encontra consenso fácil, no entanto

nos apoiamos, aqui, em alguns autores que pensam o poético e a poesia numa dimensão não tanto estrutural ou técnica, mas como uma “outra voz”, conforme diria Octávio Paz. Para o poeta mexicano, não se trata, por certo, de uma voz mística, transcendente, mas a voz “do homem que está dormindo no fundo de cada homem. Tem mil anos e tem nossa idade e ainda não nasce. É nosso avô, nosso irmão, nosso bisneto” (PAZ, 1993, p. 144). Martin Heidegger (2008, p. 133) ajudou-nos também a entender o poético no teatro de Hilda Hilst, pois ele pensou a voz poética como vizinha do pensamento. Para ele, a linguagem poética é polissêmica, sempre de uma maneira muito própria, e não conseguiremos escutar “a saga do dizer poético” se formos ao seu encontro “guiados pela busca surda de um sentido unívoco”. Assim, o poético se desdobraria numa multiplicidade de sons, signos, sentidos e não sentidos, que exigiria uma atenção não apenas da mente, mas de todo o corpo. Outro poeta e pensador, Paul Valéry, faz uma aproximação entre o poético e o sonho: os objetos e os seres seriam os mesmos que estão na vigília, porém as suas relações, os seus modos de variação e substituição são distintos. É nesse jogo que o poético se instalaria, justamente para desregrar aquele que entra em contato com ele. Por fim, outra imagem que nos acompanhou nessa seara de tentar conceituar o poético no teatro de Hilda Hilst é a proposta por Derrida que vê o poético como um ouriço enrolado na estrada, talvez o mais protegido e o mais exposto ao acidente. O poema cujos espinhos se abrem como ferida e abrem a ferida e deixam na ordem um caos, uma indecidibilidade. Esses conceitos ajudam-nos a perceber que o poético no teatro de Hilda Hilst também se faz com essas relações, como uma clareira na linguagem ou um ouriço à beira da estrada. Seria essa outra voz que embasa o texto teatral de Hilda Hilst, outra voz que ela apresenta sob diversas formas, nessa hibridização que ela fez entre teatro e poesia. O ensaísta Pirouz Eftekhari (1997, p. 55) diz que o poeta é fruto de um momento particular e de um grande esforço, e que ele tenta criar sentido, que nunca é a essência, através de uma exigência estética. Dessa forma, o sentido seria a “tentativa de se tornar um outro num mundo em transformação permanente”, para ele, a

poeticidade se dá na relação que o poeta tem com o sensível e com a exigência de sua transformação. Tendo essa relação em vista, entendemos que o teatro de Hilda Hilst tem essa busca pela poeticidade, esse olhar sobre o sensível – a ditadura, o golpe militar, a censura, a violência institucionalizada – e a sua busca de transformação que se daria, justamente, por essa tomada de consciência de que a poesia e o poético seriam a chave para a mudança. Por isso, analisamos como alguns dos poemas escritos anteriormente foram transformados em diálogos nas peças *A empresa* e *O rato no muro*, bem como analisamos também o uso estrutural que Hilda faz dos autos e do drama poético em outras duas peças: *Auto da barca de Camiri* e *O visitante*, respectivamente. Toda essa passagem por esses conceitos de poético, bem como as análises feitas, nos deu base para adentrarmos naquilo que consideramos um dos eixos desta tese, ou seja, como Hilda Hilst trabalhou a questão do engajamento poético em seus textos.

Engajamento era a palavra corrente no período, pode-se dizer que se tratava da ordem do dia. Pensadores, filósofos, escritores, dramaturgos como Jean Paul Sartre, Albert Camus, Paul-Louis Landsberg, Dias Gomes, Maria Helena Kühner, entre outros, são alguns dos nomes que trouxemos nesta tese justamente para entender como se pensava o engajamento no período e também para nos ajudar a perceber como Hilda Hilst trabalhou tal questão no seu teatro. Diante dos diversos olhares que aqui apresentamos sobre engajamento talvez o que melhor se encaixe seja a ideia de Albert Camus de que estamos todos embarcados na galera do tempo, assim, o engajamento seria inevitável. Hilda Hilst afirmou que resolveu escrever teatro porque queria se comunicar com as pessoas de forma urgente e terrível. Dois adjetivos bastante necessários naqueles anos. Quase tudo se fazia urgente, sobretudo a necessidade de lutar, de participar, de engajar-se, de enfrentar o sistema que havia tolhido a liberdade, por outro lado, esse sistema contra-atacava de forma terrível, infligindo a censura, a perseguição, o exílio e a morte àqueles que se levantassem contra. A urgência e a terribilidade da situação fizeram com que Hilda trouxesse a seu teatro aquilo que

mais lhe tocava no período: o poeta como voz e a poesia como instrumento capaz de mudar a ordem das coisas. A análise que fizemos de sete das oito peças da autora teve o intuito de trazer à tona esse jogo entre poético e ético, entre dizer as coisas urgentes e terríveis e, ao mesmo tempo, propor uma saída que toca um novo posicionamento das pessoas em relação a si mesmas e em relação ao outro. Nessa parte, que foi a mais longa de nossa tese, percebemos que o engajamento poético de Hilda Hilst teve diversas variantes, com seu discurso veemente contra os imperativos da ciência, contra um sistema judiciário permeado de injustiças, contra qualquer forma de poder totalitário que venha tolher as liberdades e a espiritualidade do homem, mas essas variantes mantiveram-se sempre coerentes com a ideia de que seria preciso agregar novamente ao homem alguns valores perdidos e, num sentido mais utópico, seria preciso re-humanizar o homem.

A empreitada de Hilda Hilst, ao propor o engajamento poético, é feita de um misto de desespero e esperança, como dissemos, de derrotas que se tornam vitórias. Os personagens possuem uma contundência muito grande, mas são frágeis diante da violência que eles têm que enfrentar. Esse é o aspecto terrível do teatro de Hilda Hilst, e foi um dos constituintes do voo solitário. São peças não-urbanas, com alto grau de religiosidade, que atacam certos preceitos, certas verdades estabelecidas, que buscam um tempo, passado ou futuro, em que haja essa re-humanização do homem dentro de algumas características há muito perdidas. Em tempos pós-guerra, em tempos em que o engajamento pedia realidade, realismo, e, por outro lado, as transgressões sexuais, culturais, artísticas tangiam a loucura, o desbunde, Hilda propõe com seu teatro a contenção extática de América, a fé inabalável do Padre Kolbe, o desejo de ir além da razão do Menino. Mesmo quando propõe uma peça em que tudo seja destruído, como no caso de *A morte do patriarca*, em que, no final, a fala do Demônio traça o desejo de se começar pelo começo, um novo começo em que o poético tenha vez e voz, em que ele seja o motivo pelo qual se deva engajar, pelo qual se deva lutar. O frágil poético tão derrotado nas peças, tão achincalhado



pelo terrível, pelo horror, pelos discursos cortantes e irônicos dos opressores, se fortalece nesse martírio, nesse despedaçamento.

O teatro de Hilda Hilst fez o voo solitário porque não se apoiou na vigência e propôs uma revolução que parecia não fazer tanto sentido, que pouco estava na ordem do dia, tanto daqueles que estavam também fazendo suas revoluções como daqueles que estavam combatendo qualquer tentativa de levante. Por isso, nossa pesquisa também avança sobre uma parte menos olhada desse processo. Nos arquivos de Hilda, encontramos uma série de anotações, cartas, rascunhos, que nos revelaram o quanto ela quis fazer com que seu teatro não fosse um voo solitário, que pertencesse também ao voo coletivo do teatro. Assim, trouxemos aqui pedaços da história dessas tentativas e, após isso, focamos nas encenações acontecidas. Trata-se de uma história à margem. As tentativas perpassam por cartas, promessas, ensaios que são cancelados, anúncios nos jornais de estreias que não acontecem. Passam também por uma série de tentativas de tradução e publicação das peças. No começo da tese, trouxemos uma reflexão sobre o nome “Hilda Hilst”. Falamos sobre como foi criada quase que uma mitologia sobre seu nome, mitologia alimentada por ela e por todo o sistema literário e midiático. Com essa investigação que fizemos, pudemos perceber que muito desse discurso da poeta não lida, da escritora que se dizia ignorada pelos seus e pelo público, inicia-se justamente nesse período em que ela tenta inserir no cenário a sua experiência teatral. As reclamações encontradas nas cartas são inúmeras e reverberaram ao longo do tempo, tanto nas entrevistas que ela deu quanto nos próprios textos narrativos que ela escreveu posteriormente.

No entanto, para entender o engajamento poético de Hilda Hilst, lançamos um olhar sobre alguns momentos em que o texto teatral saiu do papel e chegou aos palcos. Nem tudo foi apenas solidão e silêncio em relação ao teatro de Hilda Hilst. Algumas montagens amadoras e uma profissional aconteceram naqueles conturbados anos em que o teatro brasileiro experimentou um alto grau de criatividade, transgressão, ousadia e uma crise quase sem precedentes na história. Crise em muito

causada pelo Estado censor e repressor que agia diuturnamente no sentido de acabar com qualquer expressão artística mais aguda ou mais atrevida. Percorremos aqui também o que conseguimos recolher desses pedaços de história das encenações das peças *O rato no Muro*, *O visitante* e *O novo sistema*, sob a direção de Teresinha Aguiar, e *O verdugo*, que teve duas montagens: uma sob a direção de Nitis Jacon e a outra, a primeira montagem profissional de uma peça de Hilda, sob a direção de Rofran Fernandes. Esta pesquisa não apenas buscou as dificuldades, as adaptações, os trâmites e as críticas que tais montagens receberam, mas também vimos que houve um grupo pequeno, seletivo, de pessoas que encamparam o teatro de Hilda Hilst, que arriscaram colocar no palco a força de seu engajamento poético. O cenário teatral do período envolvia censura, relações com órgãos oficiais, conflitos entre a própria classe, entre um teatro mais artístico e outro mais comercial, um tempo em que se exigia o engajamento e também se abriam outras possibilidades não tão políticas, não tão realistas, tempo de pessimismo, de cortes, de exílios, de fugas, mas também de luta, de permanência, de enfrentamento. Foi dentro dessa complexidade que Hilda Hilst escreveu suas peças, propôs seu engajamento poético, tentou divulgá-las, se não foi ouvida por muita gente, teve acolhida em alguns momentos.

Buscamos nesta tese trazer justamente esse diálogo esparso, tenso, cheio de interrogações, que Hilda Hilst teve com o período histórico em que escreveu as peças, e também algumas das primeiras encenações. Buscamos entender aqui que voz foi essa que criou dramas tão poéticos, calcados na palavra, cheios de comiseração, pessimismo, mas também repletos de esperança e daquela utopia de que a arte, a poesia, nos proporcionará a grande mudança, a revolução necessária. Mais de quarenta anos depois de escritas, todas as peças já chegaram aos palcos, no entanto, de maneira geral, sempre à margem, sempre em grupos mais experimentais, pequenos. Apesar da publicação do *Teatro Completo* pela editora Globo, em 2008, e dos estudos cada vez mais profícuos sobre tal dramaturgia, ela ainda permanece voando solitária, com poucos pousos sobre os palcos. Por isso,

nos detivemos neste trabalho em trazer à tona o engajamento poético de Hilda Hilst, porque acreditamos que um tal esforço ético e estético como este não se conecta apenas ao período histórico específico em que foi produzido, mas ainda se conecta, substancialmente, ao nosso tempo, em que ditaduras estão cada vez mais disfarçadas sob o manto da “livre expressão”, do “consumo”, da “democracia”, um tempo líquido, gasoso, muito propício e necessitado de uma sólida revolução poética.

## REFERÊNCIAS

### Obras citadas de Hilda Hilst

- HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989
- \_\_\_\_\_. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003
- \_\_\_\_\_. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002a
- \_\_\_\_\_. *Do desejo*, São Paulo: Pontes, 1992
- \_\_\_\_\_. *Do desejo*, São Paulo: Globo, 2004
- \_\_\_\_\_. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006
- \_\_\_\_\_. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002
- \_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977
- \_\_\_\_\_. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970
- \_\_\_\_\_. *Jubilo, Memória, Noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001
- \_\_\_\_\_. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002b
- \_\_\_\_\_. *O verdugo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970
- \_\_\_\_\_. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron, INL, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Poesia (1959-1967)* São Paulo: Sal, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Sete cantos do poeta para o anjo*. São Paulo: Massao Ohno, 1962
- \_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008

## DOCUMENTOS CONSULTADOS NOS ARQUIVOS DE HILDA HILST E CITADOS

Cartas recebidas

HH I.2.00039 - *Carta recebida de Caio Fernando Abreu*.

13/07/1969

HH I.2.00055 - *Carta recebida de Caio Fernando Abreu. s/d.*

HH II.III.1.00035 - *Carta recebida de Sonia Hirsh. 12/06/1968*

HH II.III.1.00038 - *Carta recebida de Jorge de Cunha Lima. 04/09/1968*

HH II.III.4.1.00002 - *Carta recebida de Clélia Piza. 24/12/1967*

HH II.III.4.1.00003 - *Carta recebida de Clélia Piza. 22/07/1968*

HH II.III.4.1.00004 - *Carta recebida de Clélia Piza. 07/02/1969*

HH II.III.5.1.00004 - *Carta recebida de Anatol Rosenfeld. 02/12/1968*

HH II.III.5.1.00005 - *Carta recebida do Grupo Experimental Mauá. G.E.M.A. 13/07/1970*

HH II.III.8.1.00016 - *Carta recebida de Renata Pallottini. 23/09/1970*

HH II.III.8.1.00017 - *Carta recebida - Autor não identificado. s/d*

HH II.III.8.1.00023 - *Carta recebida de Rofran Fernandes. 21/07/1973*

HH II.VII.1.00031 - *Carta recebida de Marilda Pedroso e Braúlio Pedroso. 22/01/1968*

HH II.VII.1.00039 - *Carta recebida de Alfredo Mesquita. 14/11/1968*

HH II.VII.1.00048 - *Carta recebida de Clélia Piza. 02/08/1970*

#### Cartas enviadas

HH II.III.5.1.00003 - *Rascunho de carta tendo como destinatário Anatol Rosenfeld. s/d*

HH.II.III. 6.1.0004 - *Carta datilografada tendo como destinatários Anatol Rosenfeld. s/d*

HH II.VII.1.00038 - *Cópia Carta de Hilda Hilst enviada a Clélia Piza. 9/11/1968*

## Diversos

HH.II.III.8.4.00001- *Relatório sobre a montagem de “O Verdugo” pelo Grupo Núcleo de Londrina*. Relatório redigido por Nitis Jacon. 6/12/1973.

HH. II.III.8.00001A cx. 5 - *Cadernos com anotações de Hilda*

HH. 5.00002 – Anotações sobre *O Novo Sistema*

HH. II.III.3.00002 – Anotações sobre *O rato no muro*

HH. II.III.3.00002 – Anotações sobre *O Visitante*

HH II.III 6.00001 Cópia datilografada de *Aves da noite*.

HH.II.III.2.00006 - *Folder do Festival do EAD - 10 a 11 de Dezembro de 1968*

HH.II.III.4.00001B – *Anotação na cópia datilografada de Auto da Barca de Camiri*

## REPORTAGENS CONSULTADAS NOS JORNAIS

“Os votos do juri de teatro”. 27/06/1961 *O Estado de São Paulo*.

“Hilda Hilst se defende: minha poesia não é alienada” *Brasil, Urgente*. Ano I – Nº 34. 03 a 09 de Novembro de 1963. São Paulo.

“Salvatore Quasímodo – Poesias”. 09/05/1964. Suplemento Cultural. p.3 *Jornal O Estado de São Paulo*.

“O Rei da Vela provoca reações”. Ilustrada. p. 3. *Folha de São Paulo*. 04/10/1967.

“EAD apresentará quatro peças em 1968”. 07/03/1968. p. 14. *O Estado de São Paulo*

“EAD comemora 25 anos”. 01/05/1968. p. 12. *O Estado de São Paulo*

“*Electra*’ hoje no Teatro Anchieta” 13/09/1968. *O estado de São Paulo*

“6 estudantes feridos em conflito”. 03/10/1968. *O estado de São*

*Paulo*

- “Conflito estudantil acaba em morte” 04/10/1968. *O estado de São Paulo*
- “Um morto em novo conflito na rua Maria Antônia”. 04/10/1968. *Folha de São Paulo*
- “Estudantes incendeiam carros nas ruas de São Paulo” 04/10/1968. *Folha de São Paulo*
- “Hoje: exames da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo no Anchieta”. 10/12/1968. *Diário da noite*.
- “Poetisa tem duas peças em cartaz”. 10/12/1968. p. 14. *O Estado de São Paulo*
- “Dois espetáculos”. 10/12/1968. Ilustrada. *Folha de São Paulo*
- “Nova peça no festival Ead”. 21/12/1968 p. 8. *O Estado de São Paulo*
- “A santa aliança de um teatro de dois mundos”. 6 e 7/04/1969. Caderno B, p. 6. *Jornal do Brasil*
- “Uma dimensão para as artes”. 13/02/1969, p.31 Ilustrada – *Folha de São Paulo*.
- “Picasso, Chagal e Leger em Leilão”. 25/04/1969, p. 19 Ilustrada – *Folha de São Paulo*
- “Teatro. Hilda Hilst em Mauá”. 15/05/1969. *Folha de São Paulo*
- “Leilão '2 mundos' já deu mais de cem milhões”. 12/06/1969 *Folha de São Paulo*.
- “A CET distribuiu verbas a colégios” 22/06/1969 *O Estado de São Paulo*
- “Boletim” *Correio da Manhã*, 24/08/1969, 1º caderno, p.5
- “EAD viaja”. 02/10/1969. *Jornal Folha de São Paulo*
- “EAD foi à rua no festival” 20/10/1969. Ilustrada. p. 11 *Folha de São Paulo*.
- “Correio dos jovens – participação livre” *Correio da Manhã* 03/11/1969. 2º caderno)
- “Hilda Hilst ganha 'Prêmio Anchieta’”. 12/11/1969. Ilustrada, p. 17. *Folha de São Paulo*

- “Prêmio Anchieta é de novo concedido a uma mulher em SP”  
13/11/1969 2º caderno *Correio da Manhã*
- “Peça de Hilda Hilst pela EAD” 11/12/1969 *Folha de São Paulo*
- “O Rato no muro em cena no TCB” 11/12/1969 *O Estado de São Paulo*.
- “Hilda Hilst: o teatro comunica” 21/12/1969 *O Estado de São Paulo*.
- “Novo Sistema” 15/03/1970 *O Estado de São Paulo*.
- “Hilda Hilst no teatro em *O novo sistema*”. 25/03/1970 p. 23  
*Folha de São Paulo*
- “Teatro da Gente define o programa”. 09/05/1970. Caderno 2. p. 9. *O Estado de São Paulo*
- “Teatro da Gente faz récita especial”. 02/08/1970. Caderno 2. p. 35. *O Estado de São Paulo*
- “Estreia hoje peça nacional”. 01/09/1970. *O Estado de São Paulo*
- “Música e teatro em São Caetano”. 18/11/1970 *Folha de São Paulo*
- “Vitória de Zumbi no festival amador”. 01/12/1970. p. 19. *O Estado de São Paulo*
- “O teatro em questão”. 28/07/1972. *Diário do Paraná*
- “Dois festivais” 10/08/1972. *Jornal do Brasil*
- “*O verdugo*: atração no Guaíra”. 30/09/1972. *Diário do Paraná*
- “Estudantes – *O verdugo*”. 24/11/1972. *Folha de São Paulo*
- “Estreias – *O verdugo*”. 30/03/1973. p. 23. *Folha de São Paulo*
- “Teatro – Roteiro e guia prático”. 13/04/1973. p. 23. *Folha de São Paulo*
- “Finalmente Hilda Hilst no palco”. 14/04/1973. *Folha de São Paulo*
- “Teatro Oficina estreia amanhã *O Verdugo*”. 15/04/1973. *O Estado de São Paulo*.
- “O programa em São Paulo” 27/04/1973. *Jornal do Brasil*



“Peça supera crise no teatro e atrai público”. 10/06/1973. *O Estado de São Paulo*

“Hilda Hilst lança novo livro amanhã”. 01/07/1973. *O Estado de São Paulo*

“Empresário aciona diretor” 08/08/1973 *O Estado de São Paulo*

### Entrevistas

HILST, H. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer. [05 de Janeiro de 1970] Rio de Janeiro: *Jornal Correio da manhã*. Entrevista concedida a Regina Helena.

\_\_\_\_\_. Hilda Hilst. [04 de Agosto de 1985] São Paulo: *Leitura*. Entrevista concedida à Ana Lúcia Vasconcelos.

\_\_\_\_\_. *Fico besta quando me entendem*. Entrevistas com Hilda Hilst. DINIZ, C. (org). São Paulo: Globo, 2013

### Bibliografia sobre Hilda Hilst

ABREU, C. F. *Cartas*. Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002

AGUIAR, Tereza. “Entrevista inédita com Teresa Aguiar. [25 de Janeiro de 2013] Entrevista concedida a Rubens da Cunha e Marco Vasques: Disponível em <http://revistaosiris.wordpress.com/2013/01/25/entrevista-inedita-com-teresa-aguiar/> Acesso em 18 Jul. 2014.

ALMEIDA, Sherry Morgana Justino. *Do drama estático de Fernando Pessoa à prosa do êxtase de Hilda Hilst: Uma escritura teatral*. 225 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2013.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. “A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst”. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários* Volume 11 (2007) – 1-131. ISSN 1678-2054 Disponível em <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>. Acesso 27 Abr.

2014.

ARAÚJO, Rosanne Bezerra. *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa*. 278 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Paraíba. Departamento de Letras/PPGEL, 2009.

BARBOSA, R. “Lançamentos da Anhembi” in: Suplemento Literário. *Jornal O Estado de São Paulo*. 26/09/1959.

BECHERUCCI, Bruna. “Roteiro do Silêncio’ – Poesia toda feminina”. *Jornal O Estado de São Paulo*. 02/10/1959.

BETTI, Maria Sílvia. “Sacrifício, violência e figurações simbólicas: o teatro de parábolas de Hilda Hilst”. *Language and culture. Acta Scientiarum*. V. 32. nº1 2010. Disponível em

<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/6840>. Acesso 06 Ago. 2014.

BRITTO, Clóvis Carvalho. *A economia simbólica dos acervos literários: Itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César*. 364 p. Tese Doutorado em Sociologia. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. UNB: Brasília, 2011.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: **Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.

CAILLET, Oglai. “Verdugo, espetáculo que precisa ser visto”. *Baloon – Jornal do Brooklin*. São Paulo. 2 a 8 de Junho de 1973.

CAVALCANTI, José Antonio. *Deslimites da prosa ficcional em hilda hilst: uma leitura de “Fluxo”, Estar sendo. Ter sido, Tu não te moves de ti e A obscena senhora D*, 239 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. “A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época”. In: HILST, Hilda. *Poesia (1959-1979)* São Paulo-Brasília: Quiron-Instituto Nacional do Livro, 1980.

\_\_\_\_\_ “Da poesia”. *Cadernos de literatura brasileira –*

Hilda Hilst. Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

COELHO, Kamilla Kristina Sousa França. “Repressão e clausura em “O rato no muro”, de Hilda Hilst”. *Revista Crioula* – nº. 10 – Novembro de 2011. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55489> Acesso 05 Ago. 2014.

COLI, Jorge. “Em homenagem a Hilda Hilst”. In: *Revista literatura e sociedade*. Nº 1. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 1996. p. 257-259.

CONTEXTO - Revista semestral do programa de pós-graduação em letras. *Dossiê Hilda Hilst* – Universidade Federal do Espírito Santo. Nº 18, 2010-2

CORRÊA, José Celso Martinez. “O sindicato de criadores e comunicadores”. *Folha de Sao Paulo*. 18 Ago. 1973. p. 36

COUTO, Maria de Fátima Morethy. VIEIRA, Isabela Vilela. “Criação e Convivência: o ambiente da Casa do Sol entre os anos 1965-1980”. Relatório final de Projeto de Pesquisa: *Arte de Vanguarda em Campinas 1950 a 1970*. Instituto de Artes/UNICAMP. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/vanguardasemcampinas/downloads/pequisas/concluidas/isabela.pdf>. Acesso 06 Ago. 2014.

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

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. “O réu é o verbo”. In: *Jornal da tarde*.

FERNANDES, Rofran. “Carta aberta para John Herbert e outros (as) empresários (as)” in: *Ilustrada - Folha de São Paulo*. 08/06/1973. e Coluna “Teatro” de Hilton Viana. *Diario da Noite*. 08/06/1973.

\_\_\_\_\_. “Agora, a estreia internacional”. *Folha de São Paulo*. 04/06/1973

FUSER, F. “Carta a Hilda Hilst” In: *Folha de São Paulo*, 1973, p. 45

- GARCIA, Clóvis. “Uma fábula poética”. In: *Estado de São Paulo*, 18/04/1973, p.9
- GOMES, Francisco Alves. *Hilda Hilst: da dramaturgia ao poder e à cena: Leituras das peças O Verdugo (1969) e o Rato no Muro (1967)* – Brasília, 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas sociais). Instituto de Letras da Universidade de Brasília - UnB, CampusDarcy Ribeiro.
- HELENA, R. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04-05/ 01/1968.
- LACERDA, Júlia Fernandes; BAUMGÄRTEL, Stephan A. Hilda Hilst: da poesia ao teatro, transições e imbricações: o primeiro percurso. *O Mosaico* Revista de Pesquisa em Artes da Faculdades de Artes do Paraná. Curitiba, n. 7, p. 20-30, jan./jun., 2012. Disponível em [http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Comunicacao\\_2012/Publicacoes/O\\_Mosaico/Numero\\_7/OMosaico7\\_Artigo2\\_Lacerda.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Comunicacao_2012/Publicacoes/O_Mosaico/Numero_7/OMosaico7_Artigo2_Lacerda.pdf). Acesso em 01 Mai. 2014
- \_\_\_\_\_, “Fragmentos e percepções de *O rato no muro*: um estudo dramático”. *DAPesquisa* Revista do Centro de Artes da UDESC. Nº 8 [Ago/2010 a Jul/2011] Disponível em [http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes\\_anteriores/8/files/01CENICAS\\_Julia\\_Fernandes\\_Lacerda.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/8/files/01CENICAS_Julia_Fernandes_Lacerda.pdf). Acesso em 06 Ago. 2014
- \_\_\_\_\_, *A dramaturgia de Hilda Hilst: percursos e diálogos entre o dramático e o não dramático* 122 f. Florianópolis, 2013. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.
- LIMA, M. “Sem pés na terra”. In: *Revista Veja*, ed. 242, 25/04/1973. p. 83 Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>
- LIMA, Jorge Cunha [Orelha sem título do livro *Poesia 1959/1967*] in: HILST, H. *Poesia (1959-1967)* São Paulo: Sal, 1967.
- MAGALDI, Sábado. “A peça é original, mas irrita em vez de

emocionar”. In: *Jornal da Tarde*, 04/05/1973

MARCELINO, A. R. “O 'Verdugo' no Oficina”. *O São Paulo*. 5 a 11 de Maio de 1973.

MARIA, Carlos. “Ponto alto”. *Jornal O Estado de São Paulo*. 29/06/1962

MARINHO, José Aparecido. *A história do festival de teatro de Londrina (FILO) – 1968 a 2000*. Brasil. 2005. 315 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Paraná – Curitiba – PR

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 2. ed. Vol. II. e Vol X. São Paulo: Martins, 1982

MORAES, Eliane. Robert. “A prosa degenerada de Hilda Hilst”. In: GOMES, C. PRZYBYCIEN, R. (org.) *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

MOUTINHO, N. “Poesia – VI”. In: *Folha de São Paulo*, 07/01/1968

\_\_\_\_\_. “A propósito de Verdugo”. In: *Folha de São Paulo*, 25/04/1973

PALLOTTINI, R. “Do teatro”. In: *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, HILDA. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. “O limbo de Hilda Hilst: teatro e crônica. In: *Revista da Biblioteca Mario de Andrade* 69: Obscena. São Paulo: Imprensa Oficial, 2013

PEDROSO, Bráulio. “Hilda Hilst e a poética”. In: “Suplemento literário”. *Jornal O Estado de São Paulo*. 05/08/1961

\_\_\_\_\_. “A meta poética”. In: *Jornal O Estado de São Paulo*. 20/10/1961, p. 4

PORTO, Ariane. *Teresa Aguiar e o grupo Rotunda: quatro décadas em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 68-70

*Revista da Biblioteca Mario de Andrade* 69: Obscena. São Paulo:

Imprensa Oficial, novembro de 2013.

RODRIGUES, Eder. *O teatro performático de Hilda Hilst*. Brasil. 2010. 173 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *Corolários das Perdas: Um Teatro para Tempos Alegres (Repressão e resistências nas peças de Hilda Hilst)* 2012. Tese de doutorado. Pós-Graduação Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, MG.

ROSENFELD, Anatol. “O teatro de Hilda Hilst”. Suplemento literário, *O Estado de São Paulo*. 21/01/1969

\_\_\_\_\_. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, H. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970

\_\_\_\_\_. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos: *Orfeu Emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*, Brasil. 2010. 145 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010

SHCOLNIK, Fernanda. *Hilda Hilst: “uma aventura obscena de tão lúcida”*, Brasil. 2009. 111 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009

SILVA, Alcione. A revolução pela palavra. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 4 de Jun. 1973

SILVA, Dora Ferreira. “Duas experiências do angélico”. In: HILST, H. *Sete cantos do poeta para o anjo*. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

SILVEIRA, Alcântara. “Constantes de uma poetiza”. Suplemento literário. *Jornal O Estado de São Paulo*. 13/01/1962.

SOUZA, Sérgio Barbosa de. *Semiótica do discurso trágico em Hilda Hilst*. 216 f.; Tese de Doutorado Linguística e Língua Portuguesa. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara. São Paulo. 2009

SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. “O visitante' revisitado: exercícios autotextuais em Hilda Hilst”. *Revista Diadorim*. Volume 3. 2008. Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/159/167>. Acesso 14 Mai. 2014.

TELLES, L. F. “Da Amizade”. In: *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999

\_\_\_\_\_, “Carta a Hilda Hilst”. Suplemento Literário. *Jornal O Estado de São Paulo*. p. 5 19/12/1971

TEIXEIRO, Alva Martínez. *A obra literária de hilda hilst e a categoria do obsceno (entre a convenção e a transgressão: o erótico-pornográfico, o social e o espiritual)*. Espanha. 2010. 670 f. Tese de doutorado. - Departamento de Galego-Portugués, Francés e Linguística. Faculdade de Filoloxía. Universidad da Coruña. Coruña, 2010.

\_\_\_\_\_, “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 Disponível em: <<http://seer3.fapa.com.br/index.php/arquivos>> Acesso em 30 abr. 2014

VARGAS, Maria Tereza; FERRARA, José Armando. SANCHES, José Maurício (orgs.) – *Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. Fundação Padre Anchieta, 1985

VIANA, Hilton. Teatro. In: *Diário da noite*. 16/04/1973

\_\_\_\_\_. Teatro. In: *Diário da noite*. 18/04/1973

VICENZO, Elza Cunha de. *Um teatro de mulher*. São Paulo: Edusp – Perspectiva, 1992.

WALDMAN, Berta. “Sobrevoando Auschwitz: As aves da noite”. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* - Volume 1, n. 1 – out. 2007

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. *Assombros e escombros da modernidade no teatro de Hilda Hilst*. Assis / SP. 2012, 155 f. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista.

ZAGO, Ludmilla Andrade. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. Belo Horizonte / MG 2011. 216 F. Tese de doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários Universidade Federal de Minas Gerais.

### **Teatro Brasileiro**

ALMADA, Izaías. *Teatro de arena – uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João Roberto. (dir) *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2013

APOLINÁRIO, João. *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*, volume 2. 1ª ed. São Paulo: Imagens, 2013

*Arte em Revista: Teatro*. Nº 6. Outubro de 1981. Publicação do CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea. São Paulo: Kairós, 1981.

BAIRD, Margarida. “Margarida Baid: 50 anos de presença no teatro brasileiro”. Entrevista concedida a Rubens da Cunha e Marco Vasques. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Nº 21. Dezembro de 2013. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis: UDESC/CEART, 2013.

BETTI, Maria Silvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto. (dir) *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2013



BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro. Memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000

\_\_\_\_\_. “Que você pensa da arte de esquerda?”. *Programa da peça I Feira Paulista de Opinião*. 5 de Julho de 1968. Disponível em <http://institutoaugustoboal.org/2012/11/24/que-pensa-voce-da-arte-de-esquerda-augusto-boal/> Acesso 16 Jun. 2014

\_\_\_\_\_. “Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro”. In: *Arte em Revista – Teatro*. Nº 6. Outubro de 1981. Publicação do CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea. São Paulo: Kairós, 1981.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1986

CORREA, Luiz Antonio Martinez. "Os três casamentos do pequeno burguês – depoimento do diretor Luiz Antonio Martinez Correa". In: *Opinião*. 20 de Setembro de 1974, p. 22

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998

DIONYSOS, *Estudos Teatrais*. Ano XII Nº 15 – Dezembro de 1967 - Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1967

\_\_\_\_\_, Ano XIII Nº 16 – Maio de 1968 – Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1968

\_\_\_\_\_, Ano XXI nº 18 – Dezembro de 1970/71 – Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1971

\_\_\_\_\_, *Teatro Brasileiro de Comédia*. nº 25 Setembro de 1980. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1980

\_\_\_\_\_, *Teatro Oficina*. nº 26 Janeiro de 1982. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1980

\_\_\_\_\_, *Escola de Arte Dramática*. nº 25 Rio de Janeiro: MinC Fundacen. 1989

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998

\_\_\_\_\_. (dir) *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Nanci. Primeiras tentativas de modernização. In: FARIA, João Roberto. (dir) *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Sívia. Teatralidades contemporâneas. In WERNECK, Maria Helena. BRILHANTE, Maria João. (org). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Teatralidade e Textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências do teatro brasileiro contemporâneo. In: *Artefilosofia*. N. 7, p. 167-174, Ouro Preto / MG. Out. 2009.

FREITAS, Talitta T. M. “A força do macho, a graça da fêmea” – Entre a rigidez cênica e o albarde: jogos ambíguos presentes nas performances do grupo dzi croquettes (1972-1979)”. in Anais VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar. Universidade Federal do Piauí – UFPI. Teresina-PI. 2012

GARCIA, Clóvis *A crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

GARCIA, C. *Décio, antes de tudo um crítico teatral*. Revista Adusp. N. 19, Março 2000. p. 92-95 Disponível em <http://www.adusp.org.br/files/revistas/19/r19a16.pdf>

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004

\_\_\_\_\_. (org) *Odisseia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002

GOMES, D. “O engajamento é uma prática de liberdade”. In: REVISTA DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. (Caderno especial nº2) *Teatro e realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

GUINSBURG, J; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012

KÉTI, Zé. “Opinião”. Disponível em <http://www.vagalume.com.br/ze-keti/opiniao.html>. Acesso 08 Ago. 2014

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008

MARTINS, Luciano. *A “geração AI-5” e maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Livr. Argumentos, 2004.

MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

MOSTAÇO, E. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

\_\_\_\_\_. *Caminhando na Selva – Vanguarda e política no Oficina dos anos 1960*. In: BARBASA, M. A. et all. *Literatura de vanguarda e política – o século revisitado*. Niteroi: Comunità, 2012.

PACHECO, Tânia. “O teatro e o poder”. In: ARRABAL, Jose, (et all.) *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1980

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.

\_\_\_\_\_. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989

\_\_\_\_\_. (org) *Revista Dionysos – Especial: Teatro Oficina*. Rio de Janeiro: MEC / SEC, Janeiro de 1982, nº 26

\_\_\_\_\_. “Duas vezes Calabar (datas)”. In: BUARQUE, Chico. GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1996

\_\_\_\_\_. “Mesa III – Fernando Peixoto e Sérgio Carvalho”. In/. GARCIA, Silvana. (org.) *Odisseia do teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, 2002

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

REVISTA DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. (Caderno especial nº2) *Teatro e realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

REVISTA DE TEATRO. Nº 398 – Março e Abril de 1974. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores teatrais (SBAT), 1974;

SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008

TEIXEIRA, Ubiratan; *Dicionário de teatro*. – São Luís: Editora Instituto Geia, 2005

### **Teoria teatral**

AMEY, Claude. “Didactique (théâtre). In CORVIN, Michel (dir). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: SEJER – Bordas, 2008.

ANDRUS, T. W. Oedipus revisited: Cocteau's 'Poésie de Théâtre'. *The French Review*. Vol. XLVIII n° 4 March 1975. Disponível em <http://www.jstor.org/action/showPublication?journalCode=frenchreview>: Acesso 03 Mai. 2014

ARTAUD, Antonin. *Em plena noite ou o bluff surrealista*. Lisboa: Engrenagem, 1957

\_\_\_\_\_, *O teatro e seu duplo*. São Paulo. Martins Fontes, 2006

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969

\_\_\_\_\_. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967

BERRETTINI, Célia. “O teatro de Vanguarda”. In: Suplemento Literário – 23 Dezembro de 1967. *Jornal O Estado de São Paulo*.

BORIE, Monique. Et al. *Estética Teatral – textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011

BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978

\_\_\_\_\_, Cinco maneiras de dizer a verdade. In: *Cadernos de Teatro*. Nº 78. Julho, agosto, setembro 1978. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Teatro / MinC. 1978.

BROOK, P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 2008.

BRUNSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Tradução de Álvaro de Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997

COE, Richard N. Les anarchistes de droite. Ionesco, Beckett, Genet, Arrabal. In: *Cahiers Renaud Barrault*. Nº 67, Set. 1968. Paris.

COPEAU, J. *Registres I Appels*. Paris: Gallimard, 1974 (Pratique du théâtre). Disponível em [http://jacquescopeau.com/?page\\_id=8](http://jacquescopeau.com/?page_id=8)

\_\_\_\_\_, "Registros I (Textos de 1917 a 1930). in: BORIE, Monique. Et al. *Estética Teatral – textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011

COPFERMANN, Emile. *Le théâtre populaire pourquoi?* Paris: Librairie François Maspero, 1969

CORNAGO, Óscar. *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*. In: Telondefondo Revista de Teoria y crítica teatral. Nº1 Agosto 2005. Disponível em [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

CORVIN, Michel (dir). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: SEJER – Bordas, 2008.

DORT, Bernard. *Théâtre Réel*. Paris: Editions du Seuil, 1971

\_\_\_\_\_. *Théâtres*. Paris : Editions du Seuil, 1986

ESSLIN, Martin. A natureza do drama. In: *Cadernos de Teatro*. Nº 157. Abril, Maio e Junho 1999. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Teatro / MinC. 1987.

\_\_\_\_\_, *El teatro do absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

GASSET, José Ortega y. *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?* Tradução Fátima

Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004

GUINSBURG, J. et al. (orgs) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978

\_\_\_\_\_. FERNANDES, S. (orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008

\_\_\_\_\_, FERNANDES, Sílvia. (orgs) *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2008

HRISTIC, Jovan. “Tchekhov et le Théâtre d’Art de Moscou”. *Théâtre en Europe*. Nº 2 (Avr. 1984). p. 26-30. Trad. Regina Guimarães. Publicado em: O Tio Vânia: [Programa]. Porto: Teatro Nacional São João, 2005. (Cadernos Tchekhov; vol. 1). Disponível em <http://ensembledeacteurs.com/65>,

HUGO, Victor. *Cromwell*. Bruxelles: Meline, Cans et Comp. 1837.

INGARDEN, Roman. “As funções da linguagem no teatro”. In: GUINSBURG, Jaco. *Et all.* (orgs.) *Semiologia do teatro* São Paulo: Perspectiva, 1978.

KOUDELA, Ingrid Dormien. O teatro político e o pós-dramático. In: GUINSBURG, J. FERNANDES, S. (orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008

KOSOVSKI, Ricardo. Instinto de Teatralidade. In: *Cadernos de Teatro*. Nº 163. Outubro, Novembro e Dezembro de 2000. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Teatro / MinC. 2000.

KOT, Jan. Théâtre et Literature. In: *In: Cahiers Renaud Barrault*. Nº 63, Set. 1967. Paris.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

Lehmann, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009

\_\_\_\_\_, *O teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007

LEVIN, Orna Messer. O teatro dos escritores modernos. In: FARIA, João Roberto. (dir) *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- LISBOA, Eliane. “A teatralidade do texto dramático”. In: *Urdimento: revista de estudos e artes cênica*. n. 2, ago. CEART. Universidade do Estado de Santa Catarina. 1998
- LONGMAN, S. V. “O envolvimento do dramaturgo”. In: *Cadernos de Teatro*. Nº 159. Outubro, novembro e dezembro de 1999. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Teatro / MinC. 1987.
- MAGUIRE, Matthew. O lugar da linguagem. In: *Cadernos de Teatro*. Nº 114. Julho, Agosto e Setembro 1987. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Teatro / MinC. 1987.
- MARINIS, Marco. “Repensar el texto dramático”. In: *Conjunto*. Havana. Nr 102. p. 4-8, enero-junio 1996
- NELMS, H. “Interpretação do Texto”. In: *Cadernos de Teatro*. Nº 114. Junho, Agosto e Setembro 1987. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Teatro / MinC. 1987.
- PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Katia Rodrigues. *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008
- \_\_\_\_\_, *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011
- PEACOCK, Ronald, *Formas da literatura dramática*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- PELLETTIERI, Osvaldo. (ed). *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001
- \_\_\_\_\_, (ed) *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- PISCATOR, Erwin. “As grandes linhas de uma dramaturgia sociológica”. In: BORIE, Monique. Et al. *Estética Teatral – textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- REBELLO, Luis Francisco. *O teatro simbolista e modernista*

(1890-1939) Amadora: Instituto da cultura portuguesa, 1979

ROSENFELD, Anatol, *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009

\_\_\_\_\_, *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teoria do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

\_\_\_\_\_, *A linguagem da encenação teatral*. Tradução Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A Invenção da Teatralidade*. Porto: Deriva, 2009

STAAL, A. E. C. (org). *Primeiro ato – cadernos, depoimentos, (1958 – 1974)*. São Paulo: 34, 1998

STRINDBERG, August. *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Paris: Gallimard, s/d

SZONDI, Peter. *A teoria do drama moderno – 1880 a 1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005

VÉLEZ, Etefania González. “Festival Internacional de Teatro de Manizales - ¿Un proyecto de ciudad?” *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº. 7, junio de 2013, Págs. 97-116, ISSN: 2013-6986. Disponível em

[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n7/gonzalez-velez\(97-116\)\\_n7.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n7/gonzalez-velez(97-116)_n7.pdf). Acesso em 18 Jul. 2014.

VOLTAIRE, *Oeuvres de M. Voltaire*. Théâtre. Tome Premier. Paris: Neufchatel, 1773

WERNECK, Maria Helena. BRILHANTE, Maria João. (org). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

### **Obras teóricas diversas**

ABBAGNANO, Niccola. *Diccionario de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.



- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ANTELO, R. (org.) *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, 2006.
- ARANGUREN, José Luis L. *Etyca y política*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996
- \_\_\_\_\_, “Lejanía e cerania de nuestro tiempo a Dios” in: *Cuadernos hispanos americanos* Revista de Cultura Hispânica. Madrid, Mayo – Junio, 1951 nº 21.
- ARENDDT, Hannah. *Responsabilidade e Julgamento*. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a violência*. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994
- \_\_\_\_\_. *As origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O que é política?* Tradução Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002
- ARISTÓTELES. *Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARZE, Reginaldo Ustariz. “O impacto do cadáver de Che Guevara. Um depoimento” in: *IHU on-line*. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Nº 239. Ano VII, 2007. Disponível [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1381&secao=239](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1381&secao=239) Acesso 26 Jun. 2014.
- BALOLA, Raquel. *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural: A lei de inércia* Portugal. 2010. 108 f. Dissertação de mestrado – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras – Lisboa, Portugal.
- BADIOU, Alain. *O Século*. Aparecida: Ideias & Letras, 2007

- BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- \_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980
- \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970
- \_\_\_\_\_. *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre o teatro*. Traducción de Lucas Vermal y Ramón Andrés. Barcelona: Paidós, 2009.
- BATAILLE, Georges. *Una libertad soberana*. Textos e entrevistas selecionados por Michel Surya. Tradução de Hugo Savino. Buenos Aires: Paradiso, 2007
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007
- BENDA, Julien. A Traição dos Intelectuais. In: BASTOS, E. R. e REGO, W. L. *Intelectuais e política. A moralidade do compromisso*. São Paulo: Olho d'água. 1999
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 4ª ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense s/d
- BERNARDES, Carolina Donega. “A Odisséia de Nikos Kazantzakis como potência criadora na modernidade”. *Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil. Disponível [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/056/CAROLINA\\_BERNARDES.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/056/CAROLINA_BERNARDES.pdf). Acesso 16 Ago 2014.
- BIEN, Joseph. Personalismo Francés. In: AUDI, Robert (ed). *Diccionario Akal de filosofia*. Madrid: Akal, 2004
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita – a ausência do livro*. São Paulo: Escuta, 2010
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. *El paso (no) más allá*. Traduzido por Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.

- BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar, 1979
- BOBBIO, Noberto. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora UNB, 1998.
- BRADBURY, M. *O mundo moderno*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1989
- BRITO, J. D. (seleção e organização) *Por que escrevo?* São Paulo: Novera, 2006
- BUBER, Martin; *O socialismo utópico*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BULLOUGH, Edward. "A 'Distância Psíquica' como um factor na arte e um princípio estético". In: MOURA, Vitor (dir.) *Arte em teoria. Uma antologia de estética*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM) / Humus, 2009. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23667/1/Arte%20em%20Teoria.pdf> Acesso 25 jun. 2014.
- CAILLOIS, Roland, et. al. *Panorama das ideias contemporâneas*. Lisboa: Estúdios Cor, 1968
- \_\_\_\_\_. *O mito e o homem*. Lisboa: Edições 70, s/d
- CAMUS, Albert. *L'Artise et son temps*" - Conférence d'Albert Camus dans le grand amphithéâtre de l'Université d'Upsal le 14 décembre 1957. Disponível em "Les classiques des sciences sociales – Université du Québec à Chicoutimi. em [http://classiques.uqac.ca/classiques/camus\\_albert/discours\\_de\\_suede/discours\\_de\\_suede\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/discours_de_suede/discours_de_suede_texte.html). Acesso 13 Jun. 2013
- \_\_\_\_\_, *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008
- CARPEAUX, Otto Maria. "Prosa e Ficção do Romantismo" In: GUINSBURG, J.(org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005
- CATÃO, Francisco. *O que é teologia da libertação*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CIORAN, Emil. *História e utopia*. Tradução de José Thomaz

- Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CUSA, Nicolau. *A douta ignorância*. Tradução Reinholdo Aloysio Ullmann. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- DEBRAY, Régis. Régis Debray habla en libertad. [04 de enero de 1971] Santiago: *Punto Final*. Entrevista concedida a Jorge Timossi e Manuel Cabieses.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010
- \_\_\_\_\_, *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pal Pebart – São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971
- \_\_\_\_\_. Che cos'è la poesia? in: *Revista de poesia Inimigo Rumor*, n. 10 Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 114.
- DESCARTES, René. *Princípios da filosofia*. Tradução: João Gama. Lisboa: Edições 70. s/d
- DRYDEN, John. *Essays of John Dryden*. London: Oxford – The Clarendon Press. 1900
- EFTEKHARI, Pirouz. “A poeticidade e a poesia”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Nº 47, Fevereiro de 1997. Disponível em [http://www.ces.uc.pt/rccs/index.php?id=608&id\\_lingua=1](http://www.ces.uc.pt/rccs/index.php?id=608&id_lingua=1). Acesso 18 Abr. 2014.
- EINSTEIN, Albert. INFELD, Leopold. *A evolução da física*. De Newton à teoria dos quanta. Lisboa : Livros do Brasil, s/d
- ELIOT, T.S. *Selected Essays*. London : Faber and Faber, s/d
- \_\_\_\_\_. *Poetry and Drama*. London : Faber and Faber. 1950
- FLUSSER, Vilén. *Da religiosidade – a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002
- FORTEA, José Antonio. *Svmmma daemoniaca*. Madrid: Dos latidos, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de

Janeiro: Nau, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos V. Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. 20ª Ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.

FROMM, Erich. In: ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GENNEP, A. *Los ritos de paso*. Madri: Alianza. 2008

GENETTE, G. “Lenguaje poético, poética del language” in: SAZBÓN, José (comp.), *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970

GILL, Jerry H. “Kazantzakis and Kierkegaard: some comparisons and contrasts.” In: MIDLETON, J. N. e BIEN, P. *God's Struggler: Religion in the Writings of Nikos Kazantzakis – 1996*, Macon: Mercer Univesity Press. 1996

GRACQ, Julien. *A literatura no estômago*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1987

GUILLEY, Rosemary Ellen. *The encyclopedia of demons & demonology*. New York: Facts on File 2009

GUINSBURG, J.(org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.

HODGSON, Katherine. *Written with bayonet – Soviet russian poetry of word war two*. Liverpool: Liverpool University Press. 1996.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JASPERS, Karl. *Introdução ao pensamento filosófico*. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octannny Silveira da Mota. São Paulo:

Cultrix, 2011

KAZANTZAKIS, Nikos. *Testamento para el Greco*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975

KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de angústia*. Petrópolis: Vozes, 2010

\_\_\_\_\_. *Estética y ética*. Buenos Aires: Editorial Nova. 1959

\_\_\_\_\_. *Johannes Climacus ou É preciso duvidar de tudo*. Tradução: Sílvia Saviano Sampaio e Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Temor e Tremor*. Tradução de Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro. S/d

LANDSBERG, Paul-Louis. *O sentido da ação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968

LAWOR, Robert. *Geometria Sagrada*. Madrid: Edições del Prado, 1996

LEAL, César. “Lupe Cotrim: um cristal puro”. *ARS* (São Paulo) [online]. 2010, vol.8, n.15, pp. 152-157. ISSN 1678-5320.

LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Tradução Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Muchnick Editores, 2000.

LOCAINO, Maurício. “O Hesicaísmo: a prática da oração na ortodoxia russa”. In: *Revista Último Andar: cadernos de pesquisa em ciências da religião / Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião*, PUC-SP. N. 18, 1º Semestre, 2010. Disponível em [http://www.pucsp.br/ultimoandar/download/Ultimo\\_Aandar\\_n17\\_completo.pdf](http://www.pucsp.br/ultimoandar/download/Ultimo_Aandar_n17_completo.pdf) Acesso em 21 Fev. 2013.

JEAN, Georges. *Na escola da poesia*. Tradução Maria Carvalho. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

MOUNIER, Emanuel. “O que é o personalismo” in: PICON, G (et all) *Panorama das ideias contemporâneas*. Lisboa: Estúdio Cor. 1968

- NIETZSCHE, Friedrich. *A visão isíaca do mundo e outros textos de juventude*. Tradução Marcos Sinesio Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- \_\_\_\_\_, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia de Letras, 2007
- NOUDEMANN, F. PHILIPPE, G. *Dictionaire Sartre*. Paris: Champion, 2004
- NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- PARMÊNIDES. *Da natureza*. Tradução Fernando Santoro. Laboratório Ousia. Departamento de Filosofia da Universidade do Rio de Janeiro, UFRJ. Disponível em <http://www.ifcs.ufrj.br/~afc/2007/parmenides.pdf>, acesso em 29 Abr. 2014.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PICON, G (et all) *Panorama das ideias contemporâneas*. Lisboa: Estúdio Cor. 1968.
- PLATÃO, *A república*. 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Timeu – Crítias*. Tradução Rodolfo Lopes. Coimbra: Cech, 2011.
- RICOUER, Paul. *História e verdade*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- RINALDI, S. *Contatos interdimensionais*. São Paulo: Pensamento, 2005
- RIVEROS, José. M. “O legado de Niels Bohr” *Química Nova vol.36 no.7 São Paulo 2013* Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/qn/v36n7/01.pdf>. Acesso em 08 Jun. 2014)
- ROSENFELD, Anatol. “Romantismo e Clacissismo”. In: GUINSBURG, J.(org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva,

2005

RUSSELL, Bertrand. *Misticismo e Lógica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977

TARSO, Paulo de. *Os cristãos e a revolução social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1963

SARTRE, J. P. *O que é a literatura?* Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SEFFRIN, André. “Anos 50”. In. *Roteiro da poesia brasileira – Anos 50*. Seleção e prefácio de André Seffrin. São Paulo: Global, 2007.

SILVA, Wellington Teodoro. *Brasil, Urgente : experiência de esquerda no catolicismo brasileiro (1963 – 1964)* - Tese de Doutorado. Programa de Pós- Graduação em Ciência da Religião do Instituto de Ciências Humanas e de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG – 2008.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

SLOTERDIJK, Peter. *O desprezo das massas*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aida Galeão.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio. Ensaio sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. Rio de Janeiro : Companhia das Letras, 1988

TAMÚSSIA, P. *Poésie*. In: NOUDEMANN, F. PHILIPPE, G. *Dictionaire Sartre*. Paris: Champion, 2004.

TARKOVSKIAEI, Andreaei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TURNER, V. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1976;

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires: Losada, 2008.

VALERY, Paul. *Teoría Polítia y estética*. Tradução Carmen Santo. Madrid: Visor, 1990.

VAZ Henrique C. L. “Teilhard de Chardin e a questão de Deus”



*Revista Magis – Cadernos de Fé e Cultura*. Nº12 . Rio de Janeiro: Centro Loyola de Fé e Cultura, 1996. Disponível em <http://www.clfc.puc-rio.br/pdf/fc12.pdf>. Acesso 30 Mai. 2014

VENTURA, Zuenir. *1968 O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. São Paulo: ECE, 1986

\_\_\_\_\_. “O conhecimento sobrenatural” in: PICON, G (et all) *Panorama das ideias contemporâneas*. Lisboa: Estúdio Cor. 1968

### **Peças de teatro**

ANDRADE, Oswald, *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2004

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005

BUARQUE, Chico. GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1996

CAMUS, Albert. *Estádio de Sítio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

ELIOT, T. S. *Assassinio na catedral*. Trad. Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Ulices – Ceaul, 2011

FERNANDES, Millor. *O homem do princípio ao fim*. Porto Alegre: L&PM, 2008

GENET, Jean. *Le balcon*. Paris: Folio, 1962

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam blak-tie*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009

IONESCO, Eugène. *O rinoceronte*. São Paulo: Victor Civita, 1976

RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr. *Liberdade, Liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2009

REDON, Odilon. *Soi-même journal (1867-1915); Notes sur la vie l'art et les artistes*. Paris: H. Floury Éditeur, 1922

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

SARTRE, Jean-Paul. *Os sequestradores de Altona*. Lisboa: Europa América, 1973

\_\_\_\_\_, *O diabo e o bom deus*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970

\_\_\_\_\_, *Hui clos suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard, 1986

\_\_\_\_\_, *Les mains sales*. Paris: Gallimard, 1985

### Obras Literárias

CAMUS, Albert. *A queda*. Rio de Janeiro: Record, 2009

HUXLEY, Adous. *Admirável mundo novo*. Tradução Felisberto Albuquerque. Rio de Janeiro: Dinal, 1966

KAZANTZAKIS, N. *La última tentación*. Tradução de Roberto Bixio. Madrid, 2001

LIMA, Jorge. *Obra completa*. Volume I Poesia e Ensaios. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958

LINS, O. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola / Giordano. 1991

1966

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1990

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)* Rio de Janeiro: Rocco, 1997

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995

ORWELL, George. *1984*. Tradução Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994

ROSA, J. G. *Tutameia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

**Discografia**

ZÉ, Tom. *No jardim da política*. cd. 1998. Disponível em <http://www.tomze.com.br/>, acesso em 10 Mai. 2014

**Filmografia**

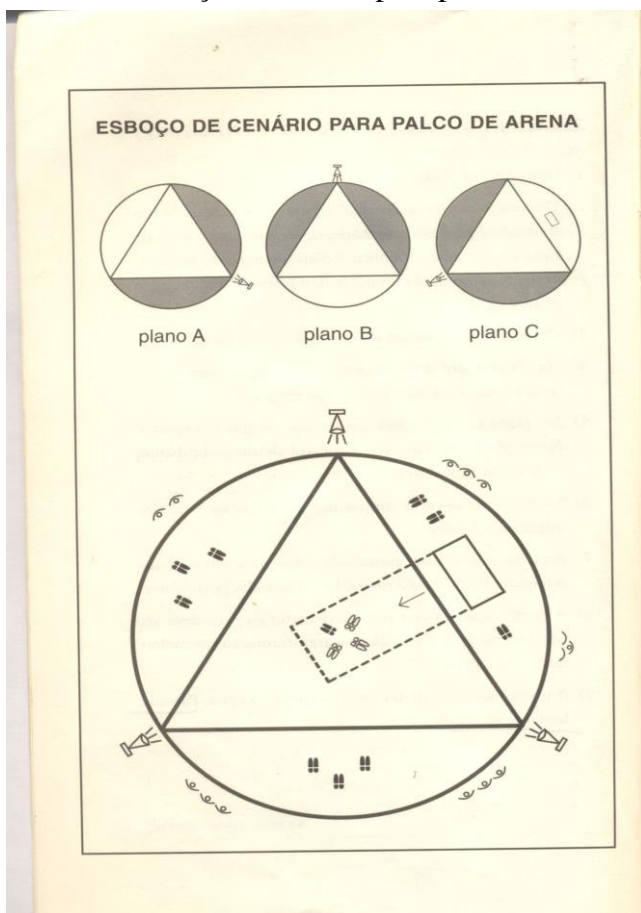
COCTEAU, Jean. (dir.) *Testamento de orfeu* [filme] Produção de Janus Films 80m. 1960

DREYER, Carl (dir.). *The passion of Joan of Arc*. [filme] Produção de Janus Films / Gaumont. 82 m. 1928.

SANTIAGO, Maurice (dir.) *Maurice Blanchot*. [documentário] Coprodução de France 3 e Institut National de l'Audiovisuel INA, 1998.


## ANEXOS

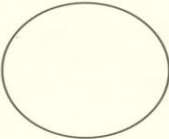
## Anexo 1: Esboço de cenário para palco de arena

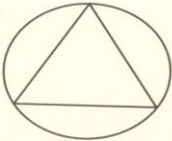



## Anexo 2 – Explicação do cenário (palco de arena)


**EXPLICAÇÃO DO CENÁRIO (PALCO DE ARENA)**

 Público

 Palco de arena

 Cenário: triângulo e círculo traçados com tinta fosforescente, que deverão ser destacados quando América demonstra o teorema.

 Caixa de metal brilhante (onde estão Eta e Dzeta), no plano C. Na última cena vão para o centro do palco, onde está América.

 Luz (iluminação), que vai demarcar os planos A, B e C.

América está sempre no centro do palco, isto é, movimenta-se dentro do triângulo equilátero. As demais personagens movimentam-se sempre no arco definido pelo lado do triângulo e o círculo (laterais do triângulo).

Anexo 3 - Fotos da Montagem *O Rato no Muro* – in: VARGAS, Maria Tereza; FERRARA, José Armando. SANCHES, José Maurício (orgs.) – *Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. Fundação Padre Anchieta, 1985



**O RATO NO MURO**, de Hilda Hilst. Dir.: Therezinha Aguiar, 1968. Célia Olga, Anamaria Barretto, Mariclaire Brant, Bri Fiocca, Isa Kopelmann, M. A. Penteado, Tereza Teller, Maura Arantes e Lillita de O. Lima. Foto: Derly Marques/Arq. Multimeios — C.C.S.P.



**O RATO NO MURO**, de Hilda Hilst. Dir.: Therezinha Aguiar, 1968. Isa Kopelmann, Célia Olga, Anamaria Barretto, Bri Fiocca, M. A. Penteado, Mariclaire Brant, Tereza Teller, Maura Arantes e Lillita de O. Lima. Foto: Derly Marques/Arq. Multimeios — C.C.S.P.



**O RATO NO MURO**, de Hilda Hilst. Dir.: Therezinha Aguiar, 1968. Célia Olga e Maura Arantes. Foto: Derly Marques/Arq. Multimeios — C.C.S.P.

Anexo 4 - Fotos da Montagem – in: VARGAS, Maria Tereza; FERRARA, José Armando. SANCHES, José Maurício (orgs.) – *Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. Fundação Padre Anchieta, 1985



**O VISITANTE**, de Hilda Hilst. Dir.: Therezinha Aguiar, 1968. Osley Delamo, Maria Antonieta Penteado, Cláudio Lucchesi e Mariclaire Brant. Foto: Derly Marques/Arq. Multimeios — C.C.S.P.



**O VISITANTE**, de Hilda Hilst. Dir.: Therezinha Aguiar, 1968. Maria Antonieta Penteado, Cláudio Lucchesi e Mariclaire Brant. Foto: Derly Marques/Arq. Multimeios — C.C.S.P.



**O VISITANTE**, de Hilda Hilst. Dir.: Therezinha Aguiar, 1968. Maria Antonieta Penteado e Mariclaire Brant. Foto: Derly Marques/Arq. Multimeios — C.C.S.P.

Anexo 5 – Programa de *O Verdugo*





## Anexo 5 – Programa de *O Verdugo*

PRODUTOR "TOM SANTOS"

**ELENCO:**

GERALDO D'EL-REY  
 LOURDES DE MORAES  
 ROFRAN FERNANDES  
 OSMANO CARDOSO  
 ERALDO RIZZO  
 CLEMENTE VISCAINO  
 THEMILTON TAVARES  
 RAUL SANTOS  
 MARIA VASCO  
 PAULA MARTINS  
 ROBERTO FRANCISCO  
 CUBEROS NETO  
 GLORIA NASCIMENTO  
 FARIA MAGALHÃES  
 AMAURY ALVARES

*Manoel Luiz*

ALDO BUENO  
 ROBERTO MOREL  
 FELIPE DI NARDO  
 MARCO ANTONIO  
 ADEMAR DE SOUZA  
 RAIMUNDO DE SOUZA  
 ROBERTO NOGUEIRA  
 ANGELA FALCÃO  
 PAULO ROBERTO

MÚSICA — "DJALMA MELIN"  
 ESPAÇO CÊNICO E FIGURINOS — "JOSÉ TARCISIO"  
 PROFESSOR DE T'AI-CHI — "MICHEL VEBER"  
 MECÂNICA — "ENGENHEIRO ELCIO CABRAL FILHO"  
 ASSISTENTE DE DIREÇÃO — "ABEL BRAVO"  
 DIREÇÃO GERAL — "ROFRAN FERNANDES".

PREÇO ESPECIAL  
 PARA GRUPOS  
 Tel.: 32-3039

TOM SANTOS apresenta

## O VERDUGO

de Hilda Hilst

"Prêmio Anchieta" (melhor texto nacional)  
 Governo do Estado de São Paulo  
 Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo  
 Conselho Estadual de Cultura  
 Comissão Estadual de Teatro

GERALDO D'EL-REY . LOURDES DE MORAES . ROFRAN FERNANDES  
 OSMANO CARDOSO - ERALDO RIZZO - MARIA VASCO - THEMILTON TAVARES  
 RAUL SANTOS . CLEMENTE VISCAINO . PAULA MARTINS . CUBEROS NETO  
 ROBERTO FRANCISCO . AMAURY ALVARES - RAIMUNDO DE SOUZA  
 GLORIA NASCIMENTO . ANGELA FALCÃO . ALDO BUENO . ROBERTO MOREL  
 FARIA MAGALHÃES . FELIPE DI NARDO . MARCO ANTONIO . HILTON HAVE  
 ROBERTO NOGUEIRA - PAULO ROBERTO - ADEMAR DE SOUZA

Figurinos espaço cênico e  
 execução dos figurinos  
 JOSÉ TARCISIO

Mecânica do Espaço cênico  
 ELCIO CABRAL FILHO

Programação Visual  
 DAVID POND

Adaptação do Texto e  
 Escolha dos Poemas  
 ROFRAN FERNANDES

Música  
 DJALMA MELIN

Professor T'ai Chi  
 MICHEL VEBER

Assistente de Direção  
 ABEL BRAVO

Tradução do poema em espanhol  
 JOSÉ LUIS MORA FUENTES

Concepção Cênica, Coreografia e Direção Geral

**ROFRAN FERNANDES**

Anexo 6 – Programa de *O Verdugo*

## E L E N C O

O Vale: Coiotes (por ordem alfabética)

- Ademar de Souza
- Aldo Bueno
- Amury Alvares
- Ângela Falcão
- Faria Magalhães
- Felipe di Nardo
- Gloria Nascimento
- Hilton Have
- Cuberos Neto
- Marco Antonio
- Paula Martins
- Raimundo de Souza
- Roberto Francisco
- Roberto Morel
- Roberto Nogueira
- Rofran Fernandes

A Cidade: Cidadãos (por ordem alfabética)

- Amury Alvares
- Ângela Falcão
- Faria de Magalhães
- Gloria Nascimento
- Hilton Have
- Cuberos Neto
- Paula Martins
- Raimundo de Souza
- Roberto Francisco

O Verdugo  
A Mulher do Verdugo  
O Filho  
A Filha  
O Noivo da Filha  
O Carcereiro  
O Ajudante do Carcereiro  
Os Juizes  
O Homem

- Geraldo D'El Rey
- Lourdes de Moraes
- Thelton Tavar
- Maria Vasco
- Eraldo Rizzo
- Clemente Viscaíno
- Paulo Roberto
- Osmano Cardoso
- Raul Santos
- \* - Rofran Fernandes

## EQUIPE TÉCNICA

Iluminação  
Contra Regra  
Maquinistas

- Osmar Roque
- Daniel Reis
- Nelson Gomes
- José Carlos
- Luzia de Farias

Câmara

Assistentes

Produção

## PRODUÇÃO

- Lucy Lima
- Eunice Machado
- Tom Santos

O Que é interessante, nos acontecimentos do nosso tempo, não são os acontecimentos em si próprios, mas este estado de tumulto moral em que faz tombar os nossos espíritos, esta extrema tensão. O que é digno de interesse é o estado de caos consciente em que nos mergulham continuamente.

E tudo o que perturba o espírito sem lhe fazer perder o equilíbrio é o meio dinâmico de exprimir as pulsações inatas da vida.

E é desta urgência mítica e dinâmica que o teatro desertou; não é de espanto que o público se afaste dum teatro que despreza a atualidade a tal ponto.

O teatro, tal como o vemos em prática, pode ser assim acusado duma terrível falta de imaginação. O teatro tem de se tornar equivalente à vida, não uma vida intelectual, a esse aspecto individual da vida em que a PERSONALIDADE triunfa, mas ha uma espécie de vida desencadeada que destrói a individualidade humana e na qual o homem apenas é um dos vários reflexos.

A VERDADEIRA FINALIDADE DO TEATRO É CRIAR MITOS, EXPRESSAR A VIDA NO SEU ASPECTO IMENSO E UNIVERSAL, EXTRAIR DESSA VIDA IMAGENS NAS QUAIS SENTIMOS PRAZER EM ENCONTRARMO-NOS A NÓS PRÓPRIOS.

ANTONIN ARTAUD

## Anexo 7 – Programa de *O Verdugo*

"O VERDUGO" DE HILDA HILST, TEVE SEU TEXTO PREMIADO EM 1969 NO CONCURSO ANCHIETA DA COMISSÃO ESTADUAL DE TEATRO, RECEBENDO O PRÊMIO DE MELHOR PEÇA NACIONAL.

A CONCEPÇÃO DO DIRETOR ROFRAN FERNANDES PROPÕE UM ESPETÁCULO EM TRÊS PLANOS CÊNICO: O VALE, A CIDADE E A FORMA ESPACIAL. A MENSAGEM DO HOMEM ESTÁ LIMPIDA, DILUIDA QUE FOI EM UM ESPETÁCULO DE TEATRO LIVRE DE MÁGICAS E CERTO COMO A HORA E O TEMPO. PARA SITUAR OS PLANOS, O ESPAÇO CÊNICO FOI CONFIADO AO ARTISTA PLÁSTICO JOSÉ TARCISIO QUE VEM DE UMA JORNADA VITORIOSA OBTIDA DA EXECUÇÃO QUE FEZ DOS FIGURINOS PARA O CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS, NA MONTAGEM DO DIRETOR VICTOR GARCIA NO RIO DE JANEIRO. TARCISIO DEU FORMAS E APRESENTAÇÃO VIVA AOS PERSONAGENS QUE A AUTORA NÃO DEFINE EM TEMPO, ESPAÇO E ÉPOCA. TEMENDO O DESVIO DE SUA CRIATIVIDADE NO MOMENTO DA EXECUÇÃO DE SEUS FIGURINOS DE PELE E COURO, JOSÉ TARCISIO HOUE POR BEM EXECUTA-LOS.

"O NOSSO TRABALHO É ANTES DE TUDO INTENSIDADE FOGO CONSCIÊNCIA E DIALETICA PARA A CONSTRUÇÃO DO HOMEM SOLARIZADO QUE DEREPEENTE VAI SE FAZER".

Anexo 8 - Anúncio de estreia publicado no dia 13/04/1973 no *O Estado de São Paulo*. Esse anúncio se repetiu nos jornais até a estreia

**SEGUNDA-FEIRA**

**ESTRÉIA DIA 16**

**"MELHOR PEÇA NACIONAL"**

**Prêmio Anchieta da Com. Est. Teatro**

**O VERDUGO**

de Hilda Hilst

**INTENSIDADE-FOGO-CONSCIENCIA**

**TEATRO OFICINA - R. Jaceguai, 520 —**

**Tel. 32-3039.**

## Anexo 9 – Anúncio direcionado aos professores

**SRS. PROFESSORES**

Tem Santos oferece a peça **O VERDUGO** de Hilda Hilst,  
Direção de Rolon Fernandes.

**"Melhor Peça Nacional"**

Premio Anchieta do Governo do Est. de São Paul. Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão Estadual de Teatro. A melhor peça em cartaz com condições de oferecer um vasto material para aulas de Comunicação e Expressão, Moral e Cívica e Estudos Sociais.

Elenco 25 atores. Preço especial para grupos. Tel. 32-3009.  
Após 14 horas.

**TEATRO OFICINA**  
RUA JACEGUAL, 520

Anexo 10 – Anúncio destinado aos professores, com trecho da crítica de Paulo Lara

## Srs. Professores

**"O VERDUGO"** de Hilda Hilst é esse alento promissor para que se possa dizer um "basta" à tanto mal gosto e oportunismo que começaram no teatro por aí (Paulo Lara - Folha da Tarde de 30-4-73).

## TEATRO OFICINA

Rua Jaciguai, 520, Tel.: 32-3039. Preço especial para grupos de estudantes.

Anexo 11 – Anúncio convidando os advogados para assistirem a peça.

**Srs. ADVOGADOS**

Um homem pode matar outro por profissão? Em **"O VERDUGO"**, de Hilda Hilst, a resposta. (Paulo Lara - Folha da Tarde 23-4-73).

**TEATRO OFICINA**  
Rua Jaceguai, 520 - Fone: 32-3039.

Tc  
Gc  
rit  
M  
Di

## Anexo 12 – Anúncio de temporadas populares

**Temporada Popular**

**O VERDUGO**

de **HILDA HILST**

**HOJE ÀS 21 HORAS**

Cr\$ 10,00 - 50% p/ estudantes. Cens. 14 anos. Patrocínio do  
Governo do Estado de São Paulo - Secretaria de Cultura -  
Esportes e Turismo - Conselho Estadual de Cultura - Co-  
missão Estadual de Teatro.

TEATRO OFICINA - Rua Jaciguai, 520 - Telefone: 32-2039.



Anexo 13 – Anúncio chamando a peça de “Um perigo sutil”

**TOM SANTOS APRESENTA**  
**"MELHOR PEÇA NACIONAL"**



Premio Anchieta da Com.  
 Est. de Teatro.


**UM PERIGO SUTIL**

Com Geraldo D'el Rey -  
 Lourdes de Moraes - Ro-  
 fran Fernandes - Osmano  
 Cardoso - Eraldo Rizzo e  
 grande elenco.

De Hilda Hilst.  
 Direção: Ro-fran Fernandes - Com. 14 atores.  
 Teatro Municipal - Rua J. Góes, 520 - tel. 32-5079.  
 Dias: 21.00 h. - Sab. 20.00 e 22.00 h. - 17.00  
 18.00 e 21.00 hs.

Anexo 14 – Anúncio de O Verdugo com o slogan  
“Falando antes do tempo o homem se faz verdugo de si mesmo”

**TOM SANTOS APRESENTA**  
**"MELHOR PEÇA NACIONAL"**



Premio Anchieta da Ccm  
Est. de teatro.

Falando antes do tempo  
o homem se faz  
verdugo de si mesmo.

**OVER  
DUGO**

De Hilda HUST.  
Direção: Rofran Fernandes - Cens. 14 anos.  
Teatro Oficina: Rua Jaciguai, 520 - tel.: 32-3039.  
Diar.: 21.00 hs. - Sab.: 20.00 e 22.00 hs. - Dom.:  
18.00 e 21.00 hs