

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
DOUTORADO EM LITERATURA

CRISTYANE BATISTA LEAL

HILDA HILST E A TRADIÇÃO MODERNA DO TEATRO

Goiânia – Goiás
2018

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

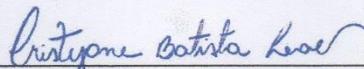
Nome completo do autor: Cristyane Batista Leal

Título do trabalho: Hilda Hilst e a tradição moderna do teatro

3. Informações de acesso ao documento:

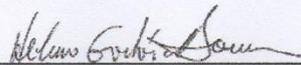
Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 10/11/2018.

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
DOUTORADO EM LITERATURA

CRISTYANE BATISTA LEAL

HILDA HILST E A TRADIÇÃO MODERNA DO TEATRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

Co-orientadora: Prfa. Dra. Alva Martínez Teixeira

Goiânia – Goiás
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Batista Leal, Cristyane
Hilda Hilst e a tradição moderna do teatro [manuscrito] / Cristyane
Batista Leal. - 2018.
cciv, 204 f.

Orientador: Profa. Dra. Heleno Godoy; co-orientadora Dra. Alva
Martínez Teixeira.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2018.
Bibliografia.
Inclui abreviaturas.

1. Hilda Hilst. 2. teatro. 3. absurdo. 4. crueldade. 5. lírica. I. Godoy,
Heleno, orient. II. Título.

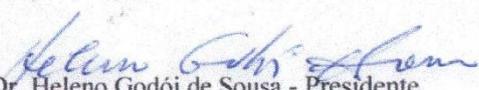
CDU 821.134.3

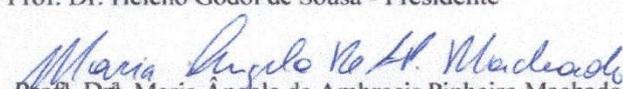


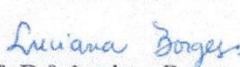
ATA Nº 04/2018

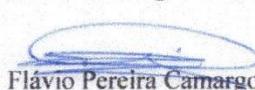
ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DA ALUNA CRISTYANE BATISTA LEAL

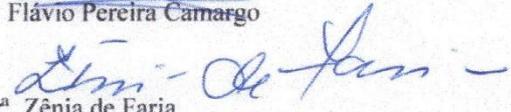
Aos oito dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito, a partir das treze horas e trinta minutos, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "HILDA HILST E A TRADIÇÃO MODERNA DO TEATRO". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Heleno Godói de Sousa (Presidente/Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado (EMAC/UFG), Professora Doutora Luciana Borges (UFG/Catalão), Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (Faculdade de Letras/UFG) e Professora Doutora Zênia de Faria (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Heleno Godói de Sousa, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, oito dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito.

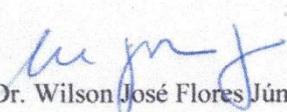

Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa - Presidente


Prof.^a. Dr.^a. Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado


Prof.^a. Dr.^a. Luciana Borges


Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo


Prof.^a. Dr.^a. Zênia de Faria

Visto: 
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

Para Clarice e Rafael.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos profundos:

Ao Prof. Dr. Heleno Godoy, pela honra em me adotar como orientanda.

À Profa. Dra. Alva Martínez Teixeira, por aceitar ser minha coorientadora na Universidade de Lisboa e contribuir significativamente para o andamento da escrita desta tese;

Às professoras Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas e Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado, pelas contribuições valiosas na Banca de Qualificação;

Às professoras da banca de defesa Luciana Borges e Zênia de Faria e novamente Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas e Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado por aceitarem avaliar este trabalho;

Ao programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFG pela oportunidade de me formar doutora e pelo incentivo ao Doutorado Sanduíche;

Ao Departamento de Relações Estrangeiras da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa pela acolhida atenta;

Ao Centro de Documentação Alexandre Eulálio da Unicamp – Cedae, pela oportunidade de pesquisa no acervo pessoal de Hilda Hilst;

Ao meu esposo Rafael, por alcançar seus impossíveis para me auxiliar na escrita da tese;

Ao meu irmão Mário Augusto pelo apoio nunca negado;

À minha sogra Maria, por me ajudar a cuidar de minha filha durante a escrita da tese;

À Clarice, minha filhinha querida, que mais ajudou que solicitou ajuda durante a escrita da tese;

À Nelma e ao meu pai Izaltino, por acreditarem, investirem e se sacrificarem por mim, sem medir esforços;

Aos amigos e amigas, colegas de Pós-Graduação: Ana Érica, Claudine, Cloves, Fabiana, Kelly, Ludmila e Nayara, pelos risos, choros, apoios, ajudas, referências, reflexões e momentos inesquecíveis, que pulsam cada vez que lembrados;

Ao trio Moema, Fabrício e Raul, pelas reflexões, amizade, apoio, socorro bibliográfico e carinho;

À CAPES, pelo apoio financeiro.

RESUMO

Este estudo apresenta uma leitura interpretativa de seis peças de Hilda Hilst: *A empresa*, *O rato no muro*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema* e *A morte do patriarca*, por meio de pressupostos teóricos do Teatro do Absurdo, especialmente aqueles de Ionesco, e os do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud. Essas peças têm em comum a distância, em diferentes níveis, que estabelecem em relação às formas tradicionais de desenvolvimento e resolução dos conflitos dramáticos, configurando-se como dramas estáticos. Considerando o fato de se tratar de um teatro essencialmente lírico, este trabalho enxerga o lirismo como um estilo que contribuiu para a constituição das artes modernas, com ênfase no teatro simbolista do final do século XIX, aproximando o teatro hilstiano do Teatro do Absurdo do século XX e localizando sua marginalidade no teatro brasileiro, em razão de seu afastamento da estética brechtiana e realista que, na época da sua escrita, era predominante na cena brasileira. A situação periférica do teatro de Hilda Hilst é aqui apresentada como consequência do próprio lugar que a cultura do teatro ocupa no Brasil, sempre em desvantagem se comparado a outras artes. A singularidade de seu teatro repousa em seu deslizamento entre categorias dramáticas, líricas e do teatro do absurdo, revelando a consciência da incomunicabilidade e incapacidade do herói-poeta em assegurar a integridade humana nos eternos sistemas sociais totalitários, daí também sua aproximação ao Teatro da Crueldade artaudiano. Mesmo assim, implodindo a realidade por escolhas abstratas de composição de personagens, ação, tempo e espaço, os dramas hilstianos se apresentam como resposta resistente e consciente ao colapso social resultante de deteriorações humanas.

Palavras-chave: Hilda Hilst; teatro; absurdo; crueldade; lírica.

ABSTRACT

This study presents an interpretative reading of six plays by Hilda Hilst: *The Company*, *The Rat in the Wall*, *The Auto of the Ship of Camiri*, *The Birds of Night*, *The New System*, and *The Patriarch's Death*, through theoretical assumptions of the Theater of the Absurd, especially those of Eugène Ionesco, and the Theatre of Cruelty, of Antonin Artaud. These plays have in common the distance, at different levels, which they establish in relation to the traditional forms of development and resolution of the dramatic conflicts, configuring themselves as static dramas. Considering the fact that it is an essentially lyrical theater, this study sees lyricism as a style that contributed to the constitution of Modern Arts, with an emphasis on the Symbolist theater of the end of the 19th century, bringing the Hilstian theater closer to the Theater of the Absurd of the XX century and locating its marginality in the Brazilian theater because of its distance from the Brechtian and realistic aesthetics that, at the time of its writing, was predominant in the Brazilian scene. The peripheral situation of Hilda Hilst's theater here is presented because of the very place that theatrical culture occupies in Brazil, always at a disadvantage if compared to other arts. The singularity of her theater rests in its slippage between dramatic, lyrical and absurd categories, revealing the consciousness of incommunicability and the inability of the hero-poet to ensure human integrity in the eternal totalitarian social systems, hence their approach to the Artaudian Theater of Cruelty. Yet, imploding reality by abstract choices of character composition, action, time and space, the Hilstian dramas present themselves as a resilient and conscious response to the social collapse resulting from human deterioration.

Keywords: Hilda Hilst; Theatre; Absurd; Cruelty; Lyricism.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
Capítulo 1. Hilda Hilst e o teatro do século XX.....	22
1.1 Teatro Moderno: a poesia em cena.....	23
1.2 Teatro brasileiro e a marginalidade hilstiana.....	48
1.3 Leituras da dramaturgia de Hilda Hilst.....	77
Capítulo 2. Absurdidades de tempo e espaço.....	92
2.1 <i>O rato no muro</i> : o absurdo claustrofóbico.....	98
2.2 <i>Auto da barca de Camiri</i> : o absurdo apocalíptico.....	113
2.3 <i>A morte do patriarca</i> : o absurdo escatológico.....	130
Capítulo 3. Impotência, crueldade e resistência.....	137
3.1 <i>A empresa</i> : a didática da impotência.....	137
3.2 <i>O novo sistema</i> : o distanciamento lúcido-ingênuo.....	154
3.3 <i>As aves da noite</i> : crueldade e salvação	160
Considerações Finais.....	186
Referências.....	195

Nenhuma sociedade foi capaz de acabar com a tristeza humana, nenhum sistema político poderá livrar-nos da agonia de viver, de nosso medo da morte, de nossa sede do absoluto; é a condição humana que orienta a condição social e não vice-versa.
Eugène Ionesco

Porque o teatro não é essa parada cênica onde se desenvolve virtual e simbolicamente um mito mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne onde anatomicamente, pela trituração de ossos, de membros e de sílabas, os corpos se refundem e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo.
Antonin Artaud

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...
Hilda Hilst

INTRODUÇÃO

Estudar a obra dramática de Hilda Hilst (1930-2004), compilada em *Teatro completo* (2008) é para nós o cumprimento de uma tarefa que a autora adiantou à época de sua escrita, bem como uma colaboração para a amplitude do olhar sobre a configuração de sua obra e da própria dramaturgia brasileira contemporânea. Embora a afirmação da autora de que sua literatura dramática seria compreendida somente por gerações futuras possa ser encarada como uma justificativa vaidosa de uma escritora não satisfeita com sua recepção ao tempo da escrita de sua obra, preocupação recorrente em suas entrevistas, podemos considerar que a geração atual tem melhores condições de acessar e estudar manifestações artísticas que os contemporâneos da autora tinham, uma vez que os estudos de seu teatro já caminharam bastante. O distanciamento de cinquenta anos da escrita dessas peças é uma circunstância satisfatória para uma tentativa de compreensão mais detida de obras consideradas difíceis para os anos em que foram produzidas e não menos labirínticas no tempo em que estamos. Nos anos sessenta e setenta do século XX, no Brasil, eram escolhidos, para apresentações teatrais, textos que exploravam mais didática e imediatamente as agitações e opressões sociais da época. Analisar a distância ou proximidade que o teatro de Hilda Hilst manteve com seus contemporâneos foi um dos caminhos escolhidos por este trabalho para tentar cumprir a tarefa de entender essa dramaturgia e vê-la por meio das relações que estabelece com o teatro de seu tempo.

Hilda Hilst estreou na cena literária brasileira com a publicação, em 1950, da obra lírica *Presságio*, dois anos antes de concluir seu curso de Direito, na Faculdade do Largo de São Francisco, em São Paulo. Desde sua entrada no curso superior, Hilda Hilst foi vista pela sociedade em que vivia como uma mulher polêmica e de comportamento

avançado para sua época. Conhecida como uma das mais belas de sua geração, despertou paixões em anônimos e se relacionou com artistas famosos, como Vinícius de Moraes.

Sua veia literária procedeu de seu pai, Apolônio de Almeida Prado Hilst, poeta, jornalista e ensaísta, que sofria de esquizofrenia e foi internado em um sanatório em Campinas, estado de São Paulo, tendo falecido com o agravamento de seus distúrbios psicológicos. Tal fato impressionou bastante a filha, que se viu confundida com a mãe pelo pai, em um fim de semana em que foi ter com ele na fazenda, aos dezesseis anos.

Na década de 1950, Hilda Hilst iniciou sua escrita poética, publicando *Balada de Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955) e, em 1959, lançando *Roteiro do silêncio e Trovas de muito amor para um amado senhor*. Nos anos de 1960, publicou as obras *Ode fragmentária* (1961) e *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962).

Influenciada pela leitura de *Carta a El Greco*, do escritor grego Nikos Kazantzakis, a poeta decidiu dedicar-se integralmente à literatura. Em 1963, mudou-se para a Fazenda São José, de propriedade de sua mãe, Bedecilda Vaz Cardoso, situada a onze quilômetros de Campinas. A casa construída pela autora na fazenda foi batizada, em 1966, como “Casa do Sol”, tornando-se, depois de sua morte, o que hoje é o Instituto Hilda Hilst.

Nessa casa, a autora dedicou-se à prosa dramática e narrativa, a estudos do sobrenatural e ainda produziu mais poesia. A Casa do Sol era bastante frequentada por artistas, intelectuais e cientistas, entre eles Caio Fernando Abreu, Leo Gilson Ribeiro e José Mora Fuentes. A artista plástica Olga Bilenky e os escritores Edson Costa Duarte, Mora Fuentes, Caio Fernando e Yuri Santos foram inclusive moradores da Casa. Atualmente o Instituto Casa do Sol possui um programa de residência para artistas e pesquisadores e mantém programas culturais voltados para a difusão da literatura de Hilda Hilst.

A autora dedicou-se ao teatro entre os anos de 1967 e 1969 e nunca mais escreveu para os palcos. Motivada por uma época de intensa movimentação política e teatral, debruçou-se sobre o teatro. Em resposta à pergunta “Por que teatro?” de Regina Helena, para o *Correio Popular* (1969), Hilda Hilst responde:

Nós vivemos em um mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só poesia já não me bastava. A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas as edições além de serem pequenas, vendem pouco. Então procurei o teatro. (HILST apud HELENA, 1969, p.10)

Acreditava a autora que aquilo que tinha para dizer chegaria ao público de maneira mais imediata pelo teatro. A poeta, que produziu dramaturgia num período que antecedia sua experimentação narrativa, escreveu oito peças cujo lirismo patente foi tão notado quanto incompreendido pelos encenadores. Esses demonstraram mais coragem de levar os romances hilstianos para o palco do que propriamente suas peças.

Na década de 1980, a obra hilstiana oscilou entre prosa e poesia. Em 1980, reuniu sua produção poética dos anos de 1959 a 1979, no livro *Poesia*, lançou ainda *Da morte. Odes mínimas*, e publicou a narrativa *Tu não te moves de ti*. Em 1982, fez chegar às livrarias o livro *A obscena senhora D*. Ainda na década de 1980, lançou *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), as obras poéticas *Sobre a tua grande face* (1986), *Amavisse* (1989) e também o texto em prosa *Com meus olhos de cão e outras novelas* (1986).

Depois de uma intensa, popular e transgressora vida social, Hilda Hilst movimentou muitas entrevistas e reportagens nos jornais de São Paulo, especialmente depois do lançamento de sua fase literária “não séria”, aquela entendida pela crítica oficial de rodapés e suplementos literários como de “qualidade inferior”. Protestando contra a incompreensão e pouca leitura de sua obra, a escritora consolidou, na década de 1990, uma literatura considerada “pornográfica”, com a publicação da tetralogia, iniciada antes

com *A obscena Senhora D* (1982), e que seria motivo de repúdio da crítica oficial nos anos noventa, com *O caderno rosa de Lory Lamby*, *Cartas de um sedutor* (1991) e *Contos d'escárnio/textos grotescos* (1992). Mas foi, contraditoriamente, nesta mesma década também, que sua literatura começou a ser traduzida para outras línguas¹.

O editor Caio Graco Prado se recusou a publicar *O caderno rosa de Lory Lamby*, o artista plástico Wesley Duke Lee considerou a obra “um lixo” e amigos e críticos demonstraram indignação e espanto. Alva Martínez Teixeira, em sua tese *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)* (2010, p.23), acredita ser adequada a categoria “obsceno” em vez de “pornográfico”, por considerar que esta é uma categoria de análise extrínseca. A crítica e professora espanhola faz uma revisão da divisão da obra hilstiana em séria e pornográfica e considera a fase obscena como sendo aquela que mantém as mesmas claves estéticas recorrentes em toda a obra hilstiana. A estudiosa diz ser aparente a contradição entre a nova escrita hilstiana e as obras anteriores. Adverte que a recusa dessa escrita é devida a uma crítica pudica e hostil à representação da sexualidade na arte:

A óptica da obscenidade hilstiana é a comprazida e irreverente visão do declínio do mundo burguês, o retrato da subtil mutação do homem sem qualidades de Musil no homem sem ética. Nasce assim a reprovação, que é, em verdade, uma resposta ao desejo cru, irracional e abusivo de desmistificar tudo, de evidenciar a desumana natureza metafísica da cultura burguesa, contrariando cada símbolo hipócrita da ordem estabelecida. (TEIXEIRO, 2009, p.22)

Antes, porém, Azevedo Filho (2002) e, mais recentemente, Luciana Borges (2013) estudaram o pornográfico nesses textos: ela, como parte de um movimento de aquisição de autonomia na escritura feminina; ele, na perspectiva de desconstrução do gênero porno-

¹As notas bibliográficas da autora, registradas na edição do *Teatro completo* (2008), registram traduções para o francês, italiano, espanhol, inglês e alemão, totalizando vinte e duas obras em língua estrangeira.

gráfico. Em sua análise da trilogia obscena, Borges (2013, p.368) descasca a tessitura erótica do texto hilstiano e revela sua estrutura de abismo e autorreferencialidade. Sob o pano de fundo erótico, Hilda Hilst discute o sistema literário, o mercado editorial, as questões existenciais, reinterpretações da realidade, provocando pelo riso, a ruína de tudo que se considera sério.

Em 1992, Hilda Hilst publicou *Do desejo*, livro de poemas, e *Bufólicas*, livro de poesias obscenas. Além da reedição de *A obscena senhora D* e *Qadós*, ela também publicou *Rútilo nada*, que recebeu o Prêmio Jabuti. Em 1995 foi lançado o livro de poesia *Cantares do sem nome e de partidas* e, em 1997, *Estar sendo. Ter sido*. O livro *Cascos e carícias: crônicas reunidas*, de 1998, é composto pelas crônicas que a autora escreveu para o jornal *Correio Popular*, entre os anos de 1992 e 1995. E, por último, uma nova antologia poética foi lançada em 1999, com o título *Do amor*.

Em 2000, Hilst viu lançado seu *Teatro reunido*, que contemplava as peças *A Empresa*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da barca de Camiri*. A publicação das oito peças da autora apenas se efetivaria postumamente, em 2008, com o *Teatro completo*. Essa publicação reflete um importante acesso à dramaturgia hilstiana, pois trata-se da primeira vez em que seu teatro circula efetivamente no cenário nacional.

A poesia hilstiana também foi musicalizada. O compositor José Antônio Almeida Prado compôs, em 1960, a “Canção para soprano e piano” e “Pequenos funerais cantantes” e, em 1969, conquistou o primeiro lugar no I Festival de Música da Guanabara, com a cantata *Pequenos funerais cantantes para coro, solistas e orquestra*, todos inspirados em poemas da autora. Em 1996, com a musicalização de *Cantares do sem nome e de partidas*, o maestro obteve o 1º prêmio no IX Concurso de Composição Frances Civil, na cidade de Girona, na Espanha. Adoniran Barbosa compôs, em parceria com a autora, “Quando te achei” e “Só tenho a ti”, e Gilberto Mendes também compôs *Trovas I*, em

1961. O compositor e cantor Zeca Baleiro lançou, em 2006, o disco *Ode descontínua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio*, composto por dez poemas musicados de *Júbilo, memória e noviciado da paixão*.

Na literatura brasileira, sua obra não foi facilmente enquadrada em algum estilo restrito. Alfredo Bosi (1989, p.541) localizou a poeta entre um quadro diversificado de escritores – entre eles Renata Pallottini, Carlos Nejar, Gilberto Mendonça Teles, Adélia Prado, e outros – que escreveram independentemente das vanguardas concretista e pós-concretistas.

Na vida, depois de aparecer constantemente em convívios sociais, Hilda Hilst isolou-se para uma dedicação sacerdotal à literatura, além de se deter mais de seis anos a estudar a imortalidade a partir de escutas radiofônicas de vozes de seres invisíveis. Depois, encerrou sua carreira literária, alegando que tudo que tinha para dizer já havia sido dito (CADERNOS, 1999, p.32).

Em nossa dissertação de mestrado (2012), ao situar historicamente a produção dramática hilstiana, realizamos sua leitura sob o prisma do teatro simbolista do final do século XIX, pelo lirismo que banha estruturalmente esses dramas. Mas sabe-se que essa configuração dramática desencadeou mudanças que ecoaram na consolidação das formas modernas do teatro e a amplitude de sua crítica à representação realista, sobretudo de sua influência na proposta artística surrealista, do Teatro do Absurdo e do teatro artaudiano. Analisando a presença do lirismo nas peças, foi possível concluir que não há teatro hilstiano dissociado da poesia, fosse como estilo regente ou como atitude de resistência.

Continuando os estudos sobre a obra dramática hilstiana, propusemo-nos a investigar, nesta pesquisa para o doutorado, os pares de sua produção dramática, a partir da seguinte pergunta: em que medida as peças teatrais de Hilda Hilst estão relacionadas a uma tradição moderna do teatro? Esse questionamento refere-se à inclinação de olhar

para o teatro de Hilda Hilst no contexto ocidental de escrita dramaturgica do século XX. Nesse sentido, a hipótese que subsidia essa pesquisa é a de que o teatro de Hilda Hilst está em plena sintonia com essa modernidade teatral que entusiasmou montagens de textos estrangeiros no Brasil. Citamos como exemplo o fato de Ionesco ter sido montado no Brasil poucos anos depois de sua estreia em Paris, mas o teatro hilstiano foi legado às margens da produção nacional.

Por meio de pesquisa bibliográfica, partimos, inicialmente, da revisão da pesquisa iniciada em 2010, na mencionada dissertação de mestrado, intitulada *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst*; dos pressupostos teórico-crítico-históricos de Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2001); de Jean Pierre Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro* (1995) e *Ler o teatro contemporâneo* (1998); de Anatol Rosenfeld (1996), em *O teatro moderno*; de Marvin Carlson, em *Teorias do teatro* (1997); de Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo* (1999); e de Martin Essler, em *O teatro do absurdo* (1968), para levantar questões teórico-críticas sobre as transformações do teatro no século XX.

Dando continuidade, por meio deste trabalho, aos estudos da produção dramática da poeta e escritora Hilda Hilst, esta tese objetiva ler a obra teatral hilstiana dentro dos pressupostos dramáticos produzidos na referida época, identificando traços desses movimentos em sua escrita. Essa primeira associação foi realizada por Anatol Rosenfeld, em texto que antecede a primeira edição de *Fluxo-floema* (1970)². Segundo o crítico e ensaísta, a obra dramática hilstiana inclina-se mais para Eugène Ionesco e Samuel Beckett do que para Bertholt Brecht, cuja estética foi mais imediatamente buscada nos anos de repressão do teatro e das artes no período da Ditadura Militar. As obras desses autores foram produzidas em época contemporânea à escrita hilstiana.

²“Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”. Disponível em <<http://www.angelfire.com/ri/casadoso1/criticaar.html>>. Acesso em 07 set. 2016.

Esta tese tem como objetivos específicos observar as relações estéticas entre a produção dramática moderna e os dramas hilstianos; contribuir para com os estudos da obra teatral de Hilda Hilst, abordando criticamente um gênero cultivado pela autora e pouco estudado pela crítica; concorrer com a produção crítica sobre o teatro brasileiro; entender a especificidade do teatro hilstiano no contexto teatral brasileiro; rever a fortuna crítica existente sobre o teatro hilstiano; ler o teatro hilstiano a partir de sua relação com o teatro ocidental.

Observando a evolução do teatro brasileiro em relação às outras artes, pode ser que se trate de um tempo oportuno, dado o distanciamento de tempo necessário à análise. Talvez a marginalidade da dramaturgia de antes comece a ser menor hoje, considerando-se as circunstâncias e atuais agitações históricas e políticas e, também, devido aos atuais esforços de órgãos como o Instituto Hilda Hilst em difundir toda a produção da autora.

O poeta Oswald de Andrade (1890-1954), assim como Hilda Hilst, não vislumbrou a modernidade de sua obra à época de sua escrita. Escrevendo *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937), só foi possível ao público contemporâneo contemplar sua modernidade com as montagens do Teatro Oficina, de José Celso Martinez, em 1967. Jacob Guinsburg e Rosangela Patriota aproximam *O homem e o cavalo* à obra *Os banhos*, de Vladímir Maiakóvski³, e consideram que o teatro oswaldiano dialoga, com sua linguagem cênica, com vanguardas como o Cubismo, o Futurismo e o Surrealismo (2012, p.106). Seu reconhecimento só se realizou, portanto, nas gerações futuras. Isso nos leva a refletir sobre uma produção artística e sua contemporaneidade.

Para Giorgio Agamben (2009), o conceito de contemporâneo está ligado não só a uma filiação imediata com o tempo presente, mas também à capacidade de se distanciar

³ É preciso levar em conta, no entanto, que a dita “modernidade” de Andrade, ao tempo da montagem histórica do Oficina, deve-se muito mais à direção de José Celso Martinez, não necessariamente ao texto da peça, pois sua modernidade é recuada e situada no que era “moderno” nas décadas de 20 e 30. Outrossim, parece não haver evidências de que Andrade conhecesse o teatro de Maiakovski.

dele, percebendo suas sombras e uma luz que, ao mesmo tempo, se dirige e se distancia de nós. Essa identificação reatualiza e faz reviver qualquer momento do passado. Trata-se de uma luz invisível do presente que, projetando sua sombra sobre o passado, aciona a capacidade desse passado em perceber as trevas do presente. Jean Pierre Ryngaert, quando discute o engajamento político do teatro nos anos 50 e 60, adverte que “textos ‘atuais’ passaram ao largo do seu assunto ou envelheceram muito rápido” (1998, p.43), reforçando a ideia de que autor e seu tempo não estão necessariamente sintonizados e que a dramaturgia é mais complexa que a atualidade jornalística. A não filiação imediata do teatro hilstiano ao de cunho militante, bastante comum em sua época, e que resultou em sua situação periférica, trouxe um olhar que se empenhava em alertar para a singularidade humana, manifestado por meio de dramas carregados de lirismo e comoção. Diferentemente de seus conterrâneos contemporâneos, e fiel à condição primeira de poeta, Hilda Hilst trouxe personagens cujas tragédias se originavam em seu alto grau de humanidade e conhecimento, dentro de uma estrutura dramática fluida, em constante casamento e divórcio com formas teatrais já conhecidas e estabelecidas.

Ignorar gêneros dramáticos é marca do teatro contemporâneo, como afirma Jean Pierre Ryngaertem *Introdução à análise do teatro* (1995, p.9), sendo uma herança da mescla estilística moderna, que possibilitou, no século XIX, acesso fluido entre grotesco e sublime. Porém, dentro das várias veredas do teatro do século XX, o que Jean Pierre Ryngaert (1998) elege como teatro contemporâneo são atitudes estéticas a partir dos anos 50, que refutam o teatro burguês do século XIX. A categorização desse teatro tanto é difícil quanto negada, pois a pluralidade é seu ambiente, a partir de uma atitude de rompimento com formas tradicionais de teatro. Pertencem ao grupo contemporâneo de Ryngaert os autores que não se revelam facilmente no ato da leitura, que resistem ao resumo rápido das sinopses e que exigem do leitor uma cooperação para que surja o

sentido, chamado pelo teórico francês de “clarezas obscuras”⁴ (1998, p.3). Ryngaert toma Ionesco, Beckett e Adamov como marco inicial desse teatro contemporâneo. Como a negação do teatro burguês não é suficiente para uma definição de teatro contemporâneo, pois é a mesma atitude de várias correntes desde o século XIX, o teórico se apoia na obscuridade do texto e no leitor como copartícipe da produção de sentido, baseando-se em sua leitura de Umberto Eco, sob a esteira da estética da recepção, segundo os teóricos da Escola de Konstanz, como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Nesses termos se encontram não só o teatro mas toda literatura de Hilda Hilst, que exige árdua ginástica por parte do leitor e a insere nessa esteira de arte contemporânea. Tanto a ruptura com a tradição clássica, que identifica a categoria “moderno” nas artes a partir do século XIX, quanto a obscuridade de leitura dos textos foram escolhidos como recursos metodológicos na escolha do *corpus*, localizando-o tanto no teatro moderno quanto no contemporâneo. Para operacionalizar essa “tradição” hilstiana de fluidez taxonômica, acabamos por utilizar mais recorrentemente o termo genérico “moderno” para nos referir ao teatro de Hilda Hilst. Porém, dentro da sistematização teórica de teatro contemporâneo feita por Ryngaert e Agamben, o teatro em estudo pode ser lido também como pertencente ao teatro contemporâneo.

No “Suplemento Literário”, de *O Estado de São Paulo*, de 25 de janeiro de 1968, Anatol Rosenfeld também reconhece a difícil classificação da dramaturgia de Hilda Hilst, apontando em sua obra teatral uma tendência à abstração expressionista, com inclinações místico-simbolistas associadas ao espírito cientificista da época. Entretanto, não deixa de afirmar em *Teatro em crise* que se trata de um novo instrumento na orquestra teatral

⁴ A expressão, numa referência à tragicomédia *Le Cid* (Ato IV, cena 3) de Corneille, aparece, no original, no singular, em um monólogo de Don Rodrigue: “Cette *obscure clarté* qui tombe des étoiles” (Esta obscura clareza que cai das estrelas). Na tradução elogiada, embora às vezes questionável, de Jenny Klabin Segall, este verso é: “Esse fraco clarão que emana das estrelas”, em que desaparece a sonoridade do original, assim como uma das marcas registradas do teatro de Corneille, o brilhante uso do oxímoro, que “fraco clarão” não recupera totalmente. Ver: CORNEILLE, Pierre. *O Cid e Horácio*. Trad. Jenny Klabin Segall, Int. Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985, p.71.

brasileira (2014, p.206). A associação do teatro de Hilda Hilst ao Teatro do Absurdo nos afigura um recurso didático, tratando essa escrita como pertencente ao teatro contemporâneo brasileiro, já que Ryngaert toma Ionesco, Beckett e Adamov como marcos iniciais do teatro contemporâneo.

Os organizadores do *Dicionário do teatro brasileiro* (2009), no verbete “absurdo” (GUINSBURG, J et al., 2009, p.16), também citam traços dessa estética na dramaturgia hilstiana. A dissertação de Júlia Fernandes Lacerda (2013), embora não filie a obra dramática hilstiana ao absurdo, encontra manifestações dele como forma de rompimentos de Hilda Hilst com o drama tradicional. Outros trabalhos realizam, conforme comentaremos nos capítulos seguintes deste trabalho, análises interpretativas de temáticas e estudos de personagens das peças, como o trabalho sobre o “herói trágico”, de Alva Teixeira, ou leituras performáticas, porém não diretamente comparadas ao comportamento dramático do século XX, como nos propomos a verificar aqui.

Assim, no primeiro capítulo, apresentaremos a contribuição da poesia para o processo de modernização do teatro, desde suas origens gregas até sua configuração moderna. Percorreremos transformações que o teatro sofreu por períodos históricos e estéticos, atravessando o teatro grego clássico, o medieval, o barroco e o classicista, o romântico e o drama simbolista. A partir de Anatol Rosenfeld (1996) e José Ortega y Gasset (2005), demonstraremos que não só o drama, mas as artes em geral, iniciaram um processo de liricização, a partir do fenômeno de desrealização, vivenciado pela arte ocidental no fim do século XIX e início do século XX. Esse fenômeno constituiu as bases para o desenvolvimento do teatro moderno do século XX e o forte lirismo do teatro de Hilda Hilst decorre não só de sua condição de poeta como também de uma herança estética de teatro lírico. Ainda neste capítulo, apresentaremos um panorama do teatro brasileiro, desde suas origens jesuíticas até a época contemporânea a Hilda Hilst, para

situar sua escrita dramática dentro de um panorama próprio do teatro brasileiro. A primeira parte se limitará a realizar esse percurso histórico até o século XX, enquanto a segunda discorre sobre inclinações modernas e contemporâneas desse teatro, inaugurado por Nelson Rodrigues. Esse percurso histórico se baseou nos trabalhos de Sábato Magaldi (2001), Décio de Almeida Prado (2001) e Jacob Guinsburg (2012), para construirmos uma configuração da escrita teatral brasileira na qual a dramaturgia hilstiana surgiu. A marginalidade do teatro de Hilda Hilst, que será discutida mais adiante, não deixa de ser a marca do próprio teatro brasileiro, produzido em um espaço em que o gênero teatral não esteve no centro da criação cultural do país, já que o passado do teatro brasileiro é aventado por tentativas que demoraram a consolidar suas propostas estéticas. Além disso, é preciso reconhecer que o autor teatral, de forma geral, foi também marginalizado no século XX, já que a representação foi a preferida na polaridade entre texto versus ator e diretor, às vezes, até do ator também. Ainda neste capítulo, faremos um levantamento crítico do que se produziu sobre a dramaturgia de Hilda Hilst, demonstrando a relação que seu teatro mantém com as linhas estéticas do teatro moderno, diferenciando os trabalhos que elencamos daquele a que nos propomos nesta tese. Abordaremos a especificidade da escrita teatral de Hilda Hilst, que acreditamos não comportar categorizações imediatas e que, embora apresente traços da modernidade, ou mesmo anuncie essa presença, possui uma estética que reconfigura essa modernidade e a ultrapassa.

No segundo capítulo, realizamos a leitura das peças *O rato no muro*, *Auto da barca de Camiri* e *A morte do patriarca*, observando como o absurdo se configura nas referidas obras. Já no terceiro capítulo, abordaremos as peças *O novo sistema* e *A empresa*, observando a falência criativa e incomunicável do poeta e da escrita hilstiana quando ingenuamente empenhada em formas marcadamente políticas *do* e *no* teatro. Em seguida,

na peça *As aves da noite*, abordaremos as influências da ideia da crueldade, de Antonin Artaud, como solução para a inércia do público e crueldade humana opressora. Essas filiações são realizadas ao mesmo tempo em que demonstram a singularidade da escrita teatral hilstiana. Tal fato é convidativo ao estudo de sua obra, pois abre possibilidades inesgotáveis de leitura futura.

Escrita em uma época de agitações e manipulações políticas, a dramaturgia hilstiana encontra no Brasil atual uma instabilidade política não muito diferente daquela ao tempo em que foi criada. As correspondências históricas e estéticas desta investigação acadêmica podem contribuir para desanuviar as vistas para a compreensão do tempo presente, seja nacional, seja fora deste território. O entendimento da dramaturgia de Hilda Hilst nesse atual contexto ilustra o fato de as gerações futuras, às quais a autora se referia como possibilidade de leitores ideais de sua obra, estarem realmente em condições de experimentar e apreciar sua obra dramática e assim perceberem, em nível poético, seu próprio tempo. Seus contemporâneos estavam preocupados com o agora do tempo deles, enquanto a poeta e dramaturga estava preocupada com o agora do seu tempo, mas com esse mesmo se repetindo no passado e reverberando no futuro.

CAPÍTULO 1. HILDA HILST E O TEATRO DO SÉCULO XX

Levando em consideração o estudo de uma poeta que se lançou à escrita dramaturgica, resgatamos, neste capítulo, um recorte histórico desse encontro entre a poesia e a presentificação realista⁵ na literatura dramática, identificando a poesia como ingrediente das mudanças no teatro do século XX. Trata-se de um panorama teórico-crítico do teatro europeu e brasileiro, salientando suas linhas teóricas mais expressivas. Esse trajeto historiográfico se faz necessário para a apreensão das raízes e rupturas da estética teatral do século XX, a saber, os pressupostos de Antonin Artaud e do Teatro do Absurdo, bem como a contextualização da escrita teatral hilstiana.

No segundo subcapítulo, apresentamos um panorama do teatro brasileiro, desde suas origens jesuíticas até a época contemporânea a Hilda Hilst, para situar sua escrita dramática dentro do contexto do teatro brasileiro – uma escrita dramática marginal em relação às outras linguagens artísticas. Traçaremos a configuração do espaço teatral brasileiro no qual a dramaturgia hilstiana surgiu. Demonstraremos que a marginalidade do teatro de Hilda Hilst não deixa de ser a marca do próprio teatro brasileiro, produzido em um tempo e espaço em que o gênero teatral não esteve no centro da criação cultural do país. O passado do teatro brasileiro é aventado por tentativas que demoraram a consolidar um projeto estético. Ainda nesta seção, apresentaremos, panoramicamente, os estudos realizados sobre o teatro de Hilda Hilst, com atenção maior às análises de Anatol

⁵ Levamos em conta que a apresentação das ações dramáticas no palco propiciam a ideia da realidade dos acontecimentos, uma vez que os atores representam, mostram, praticam a ação no palco, diante da plateia, possibilitando a crença na “realidade” ou até na “veracidade” dos fatos – afinal, eles acontecem ali, e se concretizam diante dos espectadores.

Rosenfeld, Elza Vincenzo e Alva Teixeira. São estudos que subsidiaram fundamentalmente as análises posteriores dessa produção teatral e funcionam como paradigmas interpretativos para os caminhos deste trabalho, no tocante ao aspecto singular da escrita teatral hiltiana.

1.1 Teatro Moderno: a poesia em cena

Para Hegel, a diferença entre o drama antigo e o drama moderno está em seus respectivos enfoques (2004, p.245). As tragédias e as comédias antigas consideram os conflitos, os fins e os caracteres como seus elementos centrais, em uma perspectiva geral. Já no drama moderno, o indivíduo, a subjetividade e a particularidade predominam em sua configuração dramática. Valendo-nos da concepção hegeliana de dramático como gênero formado pela subjetividade lírica e pela objetividade épica, reiteramos que as artes, de forma geral, adicionaram o lirismo às suas expressões como resistência a uma realidade tecnicista e totalitária, cada vez mais esmagadora da individualidade. A poesia, como estilo imediato da expressão individual associada às artes, reforça o divórcio com a racionalização como ferramenta de organização e compreensão do mundo. A hostilidade que o mundo objetivo manifestou contra a existência humana levou o teatro e as artes, de maneira geral, a se comportarem de maneira mais lírica.

A teoria de Hegel constitui a primeira referência moderna na sistematização do conceito de lírico, épico e dramático. O filósofo definiu a poesia lírica como expressão de uma subjetividade concentrada. Nesse sentido, a realidade exterior se torna pretexto para um movimento interior que será provocado no poeta lírico. O mundo exterior é um objeto que só é expresso pelo poeta depois de ser convertido em experiência interna. O

estilo épico tem como fundamento o oposto ao lírico, isto é, a objetividade, que traz em si a exaltação de um acontecimento heroico, ligando-se à ideia de glória.

Em Hegel, o gênero dramático “deve ser considerado como supremo estágio da poesia e da arte em geral” (2004. p.200). Além de concentrar manifestações de outras linguagens artísticas em sua representação no palco, como as artes visuais e a música, o dramático é formado, essencialmente, pela objetividade da epopeia e pela subjetividade da lírica, dentro da ação representada pelas personagens. Como não pode ser narrado como a epopeia, é necessária sua representação, para que sua vitalidade seja completa.

Uma vez que o drama é formado pelo equilíbrio entre elementos da poesia lírica e da poesia épica, as ações exteriores e os diálogos são projeções do interior do indivíduo. Para o filósofo, “Um fim verdadeiro [...] apenas será alcançado quando a finalidade e o interesse da ação, em torno dos quais gira o todo, são idênticos com os indivíduos e estão pura e simplesmente ligados a eles” (2004, p.208). Isto é, o que alimenta o drama é o conflito gerado a partir da oposição de interesses do interior das personagens com a situação exterior, que somente se resolverá quando houver harmonia entre esses dois polos.

A significação dramática parte, portanto, da relação entre os fins e as paixões subjetivas, que entram em conflito com outras circunstâncias. A teoria do drama hegeliano não prevê situações meramente líricas, mas centraliza a ação, que se torna executada por impulsos e vontades individuais, cuja exterioridade é essencialmente épica. Essa ação, por sua vez, exerce sobre o indivíduo um movimento de “contragolpe”, que se reflete na subjetividade. Esse retorno é a manifestação lírica do drama:

É deste modo unicamente que se mostra a ação como *ação*, como execução efetiva de propósitos e fins interiores, com cuja realidade se reúne o sujeito enquanto consigo mesmo e nisso quer e desfruta a si mesmo e também deve responder com todo o seu si mesmo por aquilo que passa dele para a existência exterior. O indivíduo dramático colhe ele mesmo o fruto de seus atos. (2004, p.203)

O sujeito se orienta em função da ação, que, por sua vez, manifesta-se sob as intempéries do sujeito. Portanto, na concepção hegeliana do drama, há uma harmonia que faz coexistir o encontro entre as instâncias subjetiva e objetiva. Hegel assegura que o drama se apresenta como gênero mais abstrato do que a epopeia, já que a exterioridade participa apenas como receptora efêmera de um impulso que começa e finda no sujeito. Sobre a ação, Hegel ratifica sua unidade, suscetível apenas por um conflito nascido de interesses opostos, os quais fundamentarão a constituição do nó e do desenlace da intriga.

Deformar a realidade ou abstrair suas sombras não quer dizer prescindir dela totalmente, mas tornar tênue sua relação aparente. Esse gesto chama atenção tanto para a face engenhosa da obra de arte quanto para a visão de uma realidade subjetiva escondida ou ignorada. A primeira está para a ênfase da técnica escultural da obra de arte e a segunda, para a lente de aumento voltada às realidades não notadas.

Na perspectiva de não distanciamento do eu com o mundo, Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1975), desenvolveu sua concepção de lirismo. Para o teórico, o mundo objetivo e o mundo subjetivo estão fundidos na poesia lírica, pois, se ela “não representa o mundo exterior também não representa, contudo, o interior. O que se dá é que o ‘interno’ e ‘externo’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão absolutamente diversificados em poesia lírica” (1975, p.58).

Pelo fato de a lírica estar fundamentada na dissolução entre o sujeito e o mundo, Staiger conclui que ela seja essencialmente o gênero da recordação. A “disposição anímica”, descrita pelo teórico, consiste não em uma situação de alma, mas no fato de as coisas estarem em nós e nós nelas. Trata-se de uma direta apreensão da realidade, tomando-a, afetivamente, em espaço e tempo frente a nós. A recordação é o que denomina

o fenômeno do não distanciamento entre sujeito e objeto e que promove o banimento da distância entre o eu e o mundo, o passado e o presente.

A teoria de Staiger parte dos pressupostos de Hegel no tocante ao gênero lírico. Entretanto, Hegel considera a realidade como mero pretexto para a expressão do poeta. Para este teórico, “o que constitui o lírico propriamente dito não é a objetividade real e sua descrição plástica, e sim a evocação do exterior no ânimo” (2000, p.178). O mundo é atraído pelo sentimento e reflexão do sujeito, que transforma esse mundo em experiência interior para depois expressá-lo em palavras. Já Staiger (1975, p.60) vê na alteridade o motivo para o autoconhecimento.

Staiger descreve os fenômenos estilísticos do gênero lírico como consequentes da fusão do eu com o mundo. O não distanciamento do sujeito com o objeto faz com que o primeiro não consiga visualizar o segundo nitidamente, empenhando o poeta lírico em sua recordação, em vez de uma apresentação clara e objetiva. A linguagem lírica, para Staiger (1975, p.72), furta-se da intenção lógica e gramatical diante das coisas, necessária para uma apreensão racional do mundo.

A imprecisão das formas está refletida também nas personagens, já que a despreocupação com as relações de passado e presente faz com que a imagem objetiva se torne opaca e fugaz: “Para ele [o poeta lírico], uma mulher não tem ‘corpo’, nada resistente, nada de contornos. Tem talvez um brilho nos olhos e seios que o confundem, mas não tem um busto no sentido de uma forma plástica e nenhuma fisionomia marcante” (1975, p.45). A personagem vislumbrada é dada de forma inconsistente e fluida.

A musicalidade, refletindo o “estar-no-outro”, une a música das palavras com sua significação. O ritmo dos sons emitidos pelas palavras e seu significado promove a dissolução de sujeito e objeto, pois no “estilo lírico [...] não se dá a ‘re’-produção linguística de um fato [...] A língua dissolve-se no clima crepuscular e o crepúsculo na

língua” (1975. p.21). Os recursos sonoros, como ritmo, metro, rima, assonâncias e aliterações, estão na mesma vibração que as palavras, conjugando forma e conteúdo.

Os fenômenos estilísticos anteriormente mencionados são alguns exemplos do que Staiger elege como concernentes ao gênero lírico. Todos eles estão fundamentados na ideia de que não há distanciamento entre sujeito e objeto, o que dificulta a apreensão delimitada das coisas. A apreensão subjetiva do mundo convoca uma expressão imprecisa, desestabilizando as estruturas racionais. Entretanto, o lirismo, aqui apontado como ingrediente catalizador da arte moderna, bem como a ruptura com as formas tradicionais, não são exclusivos da produção artística dos séculos XIX e XX. É possível notar que o teatro no século XX mantém comportamentos expressivos de ruptura e lirismo que estiveram presentes em outros momentos da história do teatro, conforme citaremos a seguir.

Eurípedes, com sua tragédia psicológica, é o mais moderno dos dramaturgos antigos, por basear as ações de suas personagens em impulsos individuais, representando o indivíduo trágico, perdido em uma época de valores coletivistas. De acordo com Otto Maria Carpeaux (2010, p.188), “sem Eurípedes, o teatro moderno não seria o que é [...] Eurípedes quase se nos afigura nosso contemporâneo”. Considerado por Aristóteles como o mais trágico dos poetas, Eurípedes expõe as paixões humanas e as coloca em evidência em relação ao seu destino. Ele é moderno à medida em que opõe indivíduos às instituições pré-estabelecidas, com espírito subversivo e corruptor do teatro grego. Nos versos em que Medeia está para realizar o infanticídio, Eurípedes explora o desespero, a hesitação, o ódio e a dor extrema da princesa da Cólquida diante de seus filhos:

O que farei? Sucumbe o coração
 Ao brilho do semblante dos garotos.
 Mulheres, titubeio! Os planos periclitam!
 Vou-me, mas com meus dois filhos!
 Prejudicar crianças em prejuízo
 Do pai não dobra o mal? Fará sentido?
 Comigo não: adeus, projetos árdus! Aceitarei
 o escárnio de inimigos impunidos?

Que infância ouvir de mim reclamos típicos
 de gente frouxa! Ao rasgo de ousadia!
 Para dentro, meninos! Se a lei veta
 a presença de alguém no sacrifício,
 não é problema meu. O pulso agita-se.
 Ai!
 Deixa de agir assim, ó coração!
 [...]
 Está para nascer alguém que agrida
 Um filho meu! (2010 p.121)

O sofrimento de Medeia é posto em evidência e é a tragédia da mulher apaixonada e traída que humaniza seus crimes. Depois de também assassinar sua rival, foge em uma carruagem de fogo, carregando o signo da tomada das rédeas de suas escolhas e destino. Diferentemente de Antígona, a feiticeira é alheia e imune às leis do Estado, sugerindo uma atmosfera de caos à civilização e antecipando o colapso político de Atenas.

Os modelos medievais de teatro, diferentes do grego, permitiram formas mais flexíveis e plurais, cuja força, empurrada pelo Cristianismo, permitiu até os dias atuais sua produção e circulação. O teatro medieval ocupou-se em realizar interpretações e alegorias bíblicas, uma vez que a produção do conhecimento era controlada pela Igreja. De acordo com Margot Berthold, esse teatro se configura em uma dinâmica bastante plural, não segue padrões clássicos e, por isso, é pouco estudado no panorama mundial. No caso de peças de cunho religioso – os autos, os milagres e os mistérios – o elemento pedagógico da dramaturgia da Antiguidade se mantém, mudando apenas a perspectiva politeísta. No tocante ao espaço da representação, as peças eram encenadas no altar clerical, depois ocuparam os galpões da Igreja e, a seguir, chegaram ao espaço secular, onde sua originalidade cresceu. As celebrações de Páscoa e Natal eram os seus núcleos fabulares e as encenações se arrastavam por dias (2001, p.185). A partir do século XIII, a figura de Cristo começou a ser representada por alguém, já que, anteriormente, sua representação era apenas simbólica e a linguagem se configurava de forma mais vernácula e em tom mais popular.

Além dos dramas eminentemente religiosos, Gil Vicente, por exemplo, em Portugal e em português, embora também em espanhol, escreveu uma obra que não se configura exclusivamente como representação da doutrina católica, pois também reflete sobre questões gerais, como a corrupção, a simplicidade, a nobreza de caráter, a hipocrisia, entre outros fatores humanos comuns a qualquer época. Os *Autos das barcas* (do *Inferno*, do *Purgatório* e da *Glória*), bem como o *Auto da alma* ou o *Auto de Mofina Mendes*, classificáveis como obras “de devoção”, se inserem nessa proposta de crítica moral. Os autos sacramentais espanhóis e portugueses sempre utilizavam a alegoria, que reforçava didaticamente os valores morais da Igreja. A fábula em que se baseavam esses autos eram as passagens bíblicas, a vida de santos ou, ainda, os sacramentos, pela necessidade de ensiná-los a uma plateia iletrada e não teologicamente educada. Na Espanha, Lope de Vega (assim como Gil Vicente, em Portugal) deu dimensão literária aos autos. Seus autos sacramentais eram encenados por motivações religiosas como na celebração de *Corpus Christi*, sendo representados em procissões ou em carroças.

A não adesão aos modelos antigos possibilitou ao teatro medieval desenvolver formas plurais e originais, ocupando espaços da religiosidade dominante da época, bem como abrindo possibilidades para a realização cênica. Essa abertura vigiada pelo temor a Deus e à morte produziria uma concepção de arte firmada no paradoxo entre aspectos mundanos e celestiais, cuja liberdade estética se faz presente na arte dos dias atuais.

Para Armando Janeiro, em *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*, o teatro medieval, especificamente o vicentino, é o antepassado do moderno teatro. De acordo com o ensaísta português, a postura de Gil Vicente em recusar as normas clássicas pressupõe uma das características do teatro moderno ocidental, que configurou suas bases na ruptura com as formas clássicas veiculadas desde o Classicismo (1967, p.32). Janeiro observa ainda, em Ionesco e Adamov, por exemplo, classificações e divisões próprias em

suas peças, diferentes da divisão em quadros e atos. Ele compara Eugène Ionesco a Gil Vicente, na construção de personagens não individualizadas, mas de tipos sociais e alegóricos como fruto de esvaziamento da sensibilidade e do pensamento (1967, p.75). Citando Martin Esslin, de *Teatro do absurdo*, destaca que o teatro medieval é predecessor do Teatro do Absurdo, chegando mesmo a comparar Samuel Beckett a Gil Vicente, no que tange à técnica da fala esvaziada de lógica e conteúdo, e quanto às reações superficiais das personagens nas peças do dramaturgo irlandês (1967, p.81-82).

Preocupado com a arte de seu tempo e de sua nação, Lope de Vega, em seu ensaio *El arte nuevo de hacer comedias en este tempo*, escrito para apresentação na Academia de Madri, em 1609, aponta princípios básicos da forma dramática de sua época. O poeta e dramaturgo faz uma revisão dos pressupostos aristotélicos, subverte os modelos romanos e se fideliza às exigências da plateia espanhola:

[...] e escrevo pela arte que inventaram
os que o vulgar aplauso desejaram
porque como as paga o povo, é justo
falar tolice para dar-lhe gosto. (1609, p.2)⁶

Fazem parte de suas postulações a mistura entre o trágico e o cômico, a ruptura com as unidades de ação, tempo e espaço, a variação de versos quanto à metrificação e de estrofes quanto à disposição dos versos. Seu posicionamento se confirmou como uma reação às doutrinas classicistas que se espalhavam pela Europa no século XVI. O teatro barroco, por isso, é definido por Margot Berthold como aquele que “reviveu a abundância alegórica do fim da Idade Média e a enriqueceu com o mundanismo sensual da Renascença” (2001, p.323). É nessa época que, na Itália, surge a ópera, como fruto da

⁶ “[...] y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron/ porque como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto.” (Tradução nossa)

autonomia da música diante do teatro; o *ballet*, a partir das danças cortesãs; e a *Commedia dell'arte*, como forma profissional, habilidosa e itinerante de teatro.

Calderón de la Barca, em *A vida é sonho*, datada de 1635, fez-se o dramaturgo representativo do Barroco desenvolvido na Espanha. Helmut Hatzfeld, analisando as obras de artes visuais e literárias que carregam elementos barrocos, nota a manifestação do “claro-escuro, tão adequada a essa nova época de obscura, mas iluminada fé e tão oposta à fictícia claridade diurna do Renascimento” (1988, p.80). Esse claro-escuro se expressa nas disposições da luz de cena, representando a manifestação do divino na vida da personagem Segismundo, um príncipe que viveu entre a escuridão da prisão, denominada por seu pai como sendo o sonho, e a realidade iluminada fora da prisão, experimentando também os limites da fera e do humano. Além disso, há em *A vida é sonho* outras manifestações barrocas, como a estrutura sintática retorcida, o pensamento complexo e labiríntico, a simbologia das personagens, a perspectiva de que a realidade não passa de uma ilusão. Os paradoxos barrocos predominaram na Espanha e em Portugal até a chegada do Romantismo. Mas interessa destacar neste percurso histórico a desconfiança em relação à realidade, como exemplo de conflito entre arte e retratação objetiva do real.

O Classicismo, na Inglaterra, não vingou pela influência de Shakespeare, que, no entanto, foi refutado na França de Boileau e amado na Alemanha de Lessing. Unindo elementos trágicos e cômicos, sublimes e baixos, dissolvendo as unidades de tempo e espaço, o teatro de Shakespeare nasceu na segunda metade do século XVI, mas parece superar, ainda assim, a supremacia futura dos franceses Pierre Corneille (nascido em 1606, dez anos antes da morte do dramaturgo inglês) e Jean Racine (nascido em 1639, vinte e três anos depois da morte de Shakespeare) no Classicismo. É que, para o Romantismo ainda por acontecer, é o dramaturgo inglês que será tomado como modelo a

seguir. É por isso que no capítulo intitulado “Shakespeare e o romantismo”, do livro *Teatro moderno*, Anatol Rosenfeld identifica os pressupostos românticos, isto é, que dão início à modernidade teatral, na obra shakespeariana:

A insistência na cor local e no característico – contra o típico dos clássicos – foi sem dúvida um dos fatores que, sob a influência de Shakespeare, contribuiu para “abrir” o drama a um mundo largo, povoado de múltiplas classes humanas, e para suscitar a produção de peças de cunho épico que não obedecem ao rigor arquitetônico do Classicismo. (1985, p.81)

A influência de Shakespeare, sem dúvida alguma, está na base das primeiras produções dramáticas de Vitor Hugo, como *Cromwell* e *Hernani*, que tanta controvérsia provocaram quando apresentadas ao público. Mas foi essa a modernidade do drama e da arte em geral ratificada por Victor Hugo, em seu prefácio à peça *Cromwell*, de 1827. É com essa obra que se consolida o rompimento com as concepções dramáticas herdadas do Classicismo, e ainda em uso no início do Romantismo, e se inaugura um novo momento nas artes em geral. Trata-se de uma autêntica teoria do drama romântico e do drama moderno. O aspecto que fundamenta a proposta de Victor Hugo é a presença do grotesco como elemento inerente à natureza e, conseqüentemente, à arte. Hugo realiza uma síntese da cultura clássica e neoclássica, identificando estilos pertencentes a determinadas épocas. A fase das odes, dos hinos, isto é, o lirismo, é característico do período primitivo; a epopeia pertence ao período antigo; e o drama é um elemento que concerne aos tempos modernos. Para Hugo, “os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida” (2002, p.40). Hugo confere ao Cristianismo a responsabilidade por uma configuração humana dúbia, que é vista na bipartição entre corpo e alma e na vida dupla entre o passageiro e o eterno. Como fruto dessa ambivalência

humana, o feio se posiciona ao lado do belo, o mal está junto do bem e o grotesco, junto ao sublime.

Instaura-se, dessa forma, a modernidade romântica, confirmada por outro escritor francês, o romancista Stendhal, nascido Henri-Marie Beyle, mas famoso por seu pseudônimo literário. Em seu panfleto *Racine et Shakespeare*, escrito entre 1823 e 1825, Stendhal compara o dramaturgo francês ao dramaturgo inglês, tomando o partido do Romantismo, contra o Classicismo. Yves Ansel, em sua “Introdução” às *Œuvres romanesques complètes de Stendhal*, vol. 1, e citando o próprio romancista, assevera que o romantismo “em todas as artes é o que representa os homens de hoje, e não aqueles dos tempos heróicos tão longe de nós, e que provavelmente nunca existiram.” Em suma, para Stendhal, ser romântico é ser resoluta e absolutamente moderno”⁷.

Sendo assim, não fazia mais sentido a distância entre os gêneros dramáticos. A mistura entre o trágico e o cômico, mais especificamente, entre o grotesco e o sublime, originou o que Hugo chamava de “harmonia dos contrários”, configurando-se como verdadeira pintura da vida moderna. Nessa ruptura com os clássicos, cabia também a quebra das unidades de tempo, espaço e ação, considerados pelo autor como inverossímeis, salvando-se apenas a unidade de ação, que, para ele, consistia no ponto de vista do drama. É instaurada a crise dos valores antigos e a busca de possíveis rompimentos em relação a eles, e isso se tornaria regra a partir do século XIX.

O Romantismo é o ponto de partida para o estudo da modernidade poética, na qual a imitação clássica da produção greco-latina é trocada pela busca do novo. No conceito de uma tradição de rupturas, de Octavio Paz, em *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*(1984), a modernidade nunca é ela mesma, sendo sempre outra, caracterizando-

⁷ “dans tous les arts, c’est ce qui représente les hommes d’aujourd’hui, et non ceux des temps héroïques si loin de nous, et qui probablement n’ont jamais existé.” Bref, pour Stendhal, être romantique, c’est être résolument, absolument moderne.” Ver: ANSEL, Yves. Introduction aux *Œuvres romanesques complètes de Stendhal*, vol. 1. Paris: Éditions Gallimard, Collection Pléiade, 2005, p.34. (Tradução nossa)

se por sua heterogeneidade (1984, p.18). O critério de valor de uma obra de arte, desenvolvido pelos poetas da época, passa a ser seu grau de originalidade, em relação à ruptura com a antiguidade literária. E essa modernidade se configurou entre os séculos XIX e XX, instaurando uma tradição de ruptura. Dentro dessa perspectiva, uma gama de manifestações artísticas distintas procurou romper com as categorias clássicas e inserir, de várias formas, o grotesco em suas produções.

A preocupação em retratar ostensivamente o real foi a proposta do teatro realista do século XIX, posicionando-se contrário ao idealismo romântico. Considerando o mundo como realidade independente do olhar humano sobre ele, o teatro realista propunha sua representação fiel, acompanhada de preocupações sociais. A realidade, segundo os realistas, era considerada aquela que é apreendida pelos sentidos e pela observação, sem considerações a qualquer manifestação abstrata. A influência da mentalidade cientificista, que assinalava o mundo no século XIX – com o Positivismo, de Auguste Comte, a teoria da seleção natural, de Charles Darwin, ou o Determinismo, de Hippolyte Tayne – fundamentou a arte realista. O lançamento de *Madame Bovary* (1856) e do manifesto “Sinceridade na Arte” (1855), do artista plástico Gustave Coubert, inauguraram o realismo na França. O norueguês Henrik Ibsen, o inglês Bernard Shaw, o irlandês Oscar Wilde, os russos Nicolai Gógol e Leon Tolstói, os franceses Alexandre Dumas e Émile Augier são os autores europeus representativos do realismo no teatro.

O teatro desenvolvido no fim do século XIX apresentou reação contrária à concepção objetivista de mundo, em busca de uma expressão antirrealista, que elegia a poesia como forma de dar as costas ao mundo decadente, para afirmar a impossibilidade da vida real. As consequências estruturais da atmosfera lírica presente no drama ecoaram nas vanguardas teatrais que viriam a surgir na primeira metade do século XX. O teatro simbolista e seu antirrealismo fomentaram os autores da referida época, cujos

pressupostos artísticos resistiram até o século XX, pelas vanguardas, e chegaram ao teatro contemporâneo. Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2001), elege a dramaturgia de cinco autores simbolistas para dissertar sobre a crise do drama: o norueguês Henrik Ibsen, o russo Antón Tchékhov, o sueco August Strindberg, o belga (de língua francesa) Maurice Maeterlinck e o alemão Gerhart Hauptmann, pois eles criaram relações distintas com o drama, ao mesmo tempo em que todos provocaram sua crise. Suas obras não têm o seu essencial na ação, ou seja, já não são mais “dramas”, na acepção original do termo grego. Para afirmar isso, Szondi aponta também a designação paradoxal de “drama statique”, que Maeterlinck empregava para qualificá-las. (2001, p.70). Ele convoca os dramaturgos do século XX, como o alemão Bertolt Brecht, o italiano Luigi Pirandello e o norte-americano Arthur Miller, entre outros, para identificar o retorno do drama pelo viés épico, mas ainda remanescentes da crise simbolista. A dramaturgia chamada moderna, do século XX, é filha dessa produção dramática que vem do final do século XIX e vai até a primeira metade do século XX, a partir de uma concepção enraizada na crise do drama, cuja quebra da ilusão dramática burguesa se configurou como doutrina-fonte das produções teatrais dessa época. Szondi (2001) ainda cita, como herdeiros dessa estética, e que formam o drama contemporâneo, os autores Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco, Jean Genet e Samuel Beckett.

Ortega y Gasset, em seu livro *A desumanização da arte*, lança-se à análise da produção artística moderna, em pleno olho do furacão, em 1925. Essa obra foi escrita na efervescência das vanguardas, em um tempo de muitos esforços para tentar compreender as novas tendências artísticas. Nesse contexto, o autor analisa a arte moderna partindo do conceito de “desumanização”. Embora o contrário seja bastante adequado ao que se assistira na história do século XX, a ideia de “desumanização” defendida por Ortega y Gasset não está relacionada ao sentido antropológico do termo, mas à ausência de

realismo. O realismo é compreendido na obra como figuração e catarse de paixões humanas, bem como a ficcionalização direta da vida. O sentido do termo “desumanização”, de acordo com a explanação de tese do pensador espanhol, quer dizer “desrealização”, cujo resultado é um processo de recriação, reorganização e deformação do real: “O objeto artístico só é artístico na medida em que não é real” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p.27).

Em um breve capítulo intitulado “O tabu e a metáfora”, Ortega y Gasset comenta o poder criativo da metáfora como fruto da necessidade de se evitar a realidade, e diz que sua fonte é o tabu, provocado por terror e medo. O autor entende por metáfora uma atividade mental, que faz superar uma coisa a partir de outra, como forma de evitar a primeira:

Só a metáfora nos facilita a evasão e cria entre as coisas reais recifes imaginários, florescimento de ilhas sutis [...] A metáfora escamoteia um objeto mascarando-o com outro, e não teria sentido se não víssemos sob ela um instinto que induz o homem a evitar realidades (2005, p.57).

Os autores situados nos últimos anos do século XIX instauraram uma arte que enxergava as sombras do modismo realista. As limitações vistas nessa apreensão do real foram assumidas por eles, fazendo gerar um fazer artístico dentro dos moldes de sua não apreensão completa da realidade como resistência aos procedimentos realistas, bastante adequados à manipulação repressiva da realidade que o século XX vivenciaria. As raízes do surrealismo estão ancoradas no teatro simbolista, inspirado seja pelo drama estático, onírico e ritualístico de Maeterlinck, seja do jogo entre arte e vida de Alfred Jarry, de onde Antonin Artaud também garimpou ideias para a construção de sua poética. Embora os surrealistas de manifesto não tenham produzido exemplos de teatralidade em torno de seu movimento, as ideias veiculadas pelo movimento foram assumidas tanto por Ionesco,

que sentiu que devesse dar prosseguimento às vanguardas na linguagem teatral após 1925 (ESSLIN, 1968, p.117), quanto levadas ao extremo por Artaud, em sua defesa poética.

O drama lírico, já comentado anteriormente foi explorado pelos poetas simbolistas, entre eles Maeterlinck e Stéphane Mallarmé. O teatro simbolista tem como base a poesia lírica, que subsidia qualquer manifestação artística, segundo seus autores. A crítica Anna Balakian, em seu livro *O simbolismo*, ao examinar o teatro simbolista, preferiu analisá-lo como uma das formas da poesia simbolista, tamanha sua discrepância com a forma teatral tradicional e proximidade com a poesia lírica (2007, p.99). A ausência de um conflito explícito, de um cume dramático em um drama simbolista, é resultado de uma tensão latente e constante. A autora observou que a crise dramática é inerente à ação, não havendo uma unidade conflitiva em que todas as personagens estivessem convergidas (2007, p.100).

No capítulo sétimo de *O simbolismo*, intitulado “O teatro simbolista” (2007, p.97-117), Balakian reúne um conjunto de autores do teatro simbolista e elementos caracterizadores desse teatro. Ela também desvela alguns aspectos observados nesse teatro, que subverteram todas as balizas do drama naturalista e prepararam o terreno para o drama moderno. No drama simbolista, há uma despreocupação com a estrutura dramática, condicionando as ações à poesia de cena, substituindo a sequência de fatos por situações estáticas e subjetivas. Esse drama de alta intensidade lírica sofreu grande influência da música do alemão Richard Wagner, que, de acordo com Marvin Carlson, em *Teorias do teatro*, foi tão importante para o Simbolismo quanto Shakespeare para o Romantismo (1997, p.279).

Maeterlinck, em *O tesouro dos humildes*, defende que o verdadeiro trágico está no cotidiano vivido simplesmente e que é nas palavras e não nos atos que se encontra a grandeza das tragédias (1996, p.102). No mesmo livro, no capítulo intitulado “O trágico

cotidiano”, Maeterlinck explica que o trágico da vida não se mostra nas aventuras e conflitos, mas no silêncio tumultuoso que chega após as ações. É aí que ele cita, já nos referimos a isso, o paradoxal termo “drama estático”, em que a ação do drama cede lugar à situação dramática. Ele traz o exemplo de um velho que, sentado em sua poltrona, sentindo sua alma, seu destino, interpretando o silêncio das coisas, consegue se aprofundar muito mais na vida que um homem que estrangula sua mulher para recuperar sua honra:

Não se trata de um momento excepcional e violento da existência, mas da existência em si mesma. Há mil e mil leis mais poderosas e mais veneráveis que as leis das paixões; mas estas leis lentas, discretas e silenciosas, como tudo o que se é dotado de uma força irresistível não se percebe e não se ouve senão na semiclaridade e no reconhecimento das tranquilas horas da vida (1996, p.101)⁸

O poeta e dramaturgo simbolista alerta para o fato de essa beleza trágica não ser atributo único das palavras, reconhecendo a necessidade de diálogos interiores. Portanto, o autor transfere o conflito das ações entre personagens para o interior delas mesmas, já que o cotidiano oferece sua parcela diária do trágico. Essa maneira de abordagem da vida é o método de composição de poesia. A fotografia individual do mundo, o aspecto interior das coisas, o reflexo subjetivo das ações são procedimentos poéticos. Um teatro que prima pelo silêncio das coisas é um teatro escrito por poeta, que se propõe a dar voz à alma. É um teatro não de acontecimentos propriamente ditos, mas de efervescências íntimas, em que o poema doa sua forma ao drama. Renata Pallottini, em seu posfácio à edição da dramaturgia de Hilda Hilst, observa que a presença do lírico, no gênero dramático, é, muitas vezes, a representação da impotência ou da impossibilidade de realizações

⁸“No se trata ya de un momento excepcional y violento de la existencia, sino de la existencia misma. Hay mil y mil leyes más poderosas y más venerables que las leyes de las pasiones; pero estas leyes lentas, discretas e silenciosas, como todo lo que se halla dotado de una fuerza irresistible no se perciben y non se oyen sino em la semi-claridad y el recogimiento de las tranquilas horas de la vida” (Tradução nossa).

humanas. A autora adverte que isso não ocorre com todo lírico no teatro, já que é possível o poeta acreditar na existência de alguma ação e a pôr em cena (2008, p.494-495).

O teatro simbolista incorpora o lirismo, a ambivalência do símbolo e a opção pelo silêncio. Anna Balakian, já citada, elenca três recorrências do teatro simbolista, conceituadas a partir do desvio do paradigma realista. São eles: ausência de caracterização ou interpretação das personagens, ausência de um conflito dramático e desengajamento ideológico. A primeira característica refere-se à não autonomia de atores diante da cena, já que o foco estaria nas palavras enunciadas. Essa não autonomia também decorre da ausência de contorno nítido do caráter das personagens. A segunda característica, a ausência de crise, justifica-se pelo fato de os simbolistas considerarem que o conflito é latente e constante no indivíduo, incapaz de superar a morte, que seria o maior embate. O caráter ideológico não é alcançado pelos simbolistas porque esses não alimentam nenhuma esperança em relação ao mundo. Nas obras simbolistas, o banho lírico dissolveu as balizas das estruturas dramáticas tradicionais (2007, p.99-100).

No seu estudo sobre o Simbolismo, *O castelo de Axel*, Edmund Wilson vê, nesse tipo de arte, uma segunda reação do individualismo romântico ao cientificismo que vinha tomando o pensamento europeu, sobretudo francês, desde os séculos XVII e XVIII, com a física e a matemática, e voltava ao Século XIX com a biologia. Ele adverte que não se trata obviamente de uma divisão radical entre os movimentos, cujas manifestações ocorrem nas sombras uns dos outros. A diferença entre as duas estéticas se dá pelo fato de os simbolistas conseguirem, mais que os românticos, romper radicalmente com a forma e a clareza clássicas, abstendo-se, livremente, do enfrentamento da realidade (2004, p.35).

De acordo com o crítico norte-americano, a poesia funcionava como instrumento de sensações e emoções do indivíduo, e o mundo era configurado apenas de modo su-

gestivo e misterioso, em vez de sua retratação friamente objetiva. Tentavam os simbolistas imitar o poder da música, cuja expressão é dada pela criação de imagens de valor abstrato na comunicação de percepções originais. Wilson aproxima Villiers de L'Isle-Adam e Rimbaud por suas simbolistas posturas de descrédito em relação ao mundo por eles ignorado, e as reflexões artísticas, que estariam por vir nos anos seguintes, se beneficiariam da técnica e inteligência dessa estética.

Em *Axël*, Villiers de L'Isle-Adam nos apresenta um poema dramático em que seu protagonista, desdenha o mundo e sua vida, a ponto de se esbaldar em uma rica vida amorosa. A peça conta a história de um belo conde, morador de um castelo construído na região da Floresta Negra. Entregue aos estudos da filosofia alquimista, guarda em seu castelo um tesouro que fora escondido do exército de Napoleão por seu pai, que revelou o segredo apenas a sua esposa. Ela, antes de morrer, descreveu-o no “Livro de Horas”, doado ao convento em que Sara de Maupers estava internada. Negando um ritual de aliança eterna com Deus, Sara foge do convento e vai atrás do segredo no castelo de Axël. Depois de um encontro duelar, em que Sara está a pegar o tesouro do castelo, o conde e a fidalga rosa-cruz descobrem o amor entre si. Sara faz um convite à vida e propõe um futuro de aventuras e lutas pelo mundo, com o tesouro em mãos. Entretanto, Axel, em contraproposta, persuade a amada para sua “opção suprema”:

Viver? não. [...] Todas as realidades, amanhã que serão elas em comparação às miragens que acabamos de viver? [...] A qualidade de nosso espírito não nos dá mais direito à terra. [...] É ela [terra], tu não vês? que se transformou na Ilusão! Reconheço, Sara: nós destruimos, nos nossos estranhos corações, o amor pela vida – e é justamente na REALIDADE que nos transformamos em nossas almas (2005, p.198)

A escolha de Axël reside na recusa em continuar a viver em um mundo corrompido, que não vale sua presença. A realidade se converte em ilusão, ao passo que o sonho se configura como realidade verdadeira. Wilson, ao desenvolver sua análise sobre os heróis

simbolistas, conclui que eles renunciam à vida em vez de enfrentá-la (2004, p.260). Em geral, todos os escritores de que Wilson se ocupa, em sua obra *O castelo de Axel*, constroem personagens que preferem escolher o sonho às suas amadas, expressando o espírito decadente desse grupo de poetas. O crítico apresenta como causas principais do afastamento dos poetas de seu tempo a Revolução Industrial e a ascensão burguesa, que provocaram a marginalização dessa classe artística. Os poetas se sentiam incapazes de lutar contra a força da classe média, restando-lhes apenas ignorá-la, abrigando-se no mundo criado pela livre imaginação. Para Anna Balakian, o teatro de L'Isle-Adam não é simbolista nem na ambiguidade do discurso nem na estrutura dramática, mas no espírito decadente, que torna Axël um típico herói simbolista. No quesito técnico, Balakian prefere Maeterlinck como modelador dessa dramaturgia (2007, p.101). Portanto, a poesia está presente no drama simbolista como linguagem que ignora o mundo exterior, concentrada em si mesma. Trata-se de um posicionamento estético repulsivo a um realismo arrogante. Balakian e Wilson categorizam os simbolistas em uma classe ou tipo de escritores que busca um escapismo alienante.

Marcos Siscar, entretanto, em posfácio à versão brasileira de *Axël*, intitulado “As ‘paradoxais sutilezas’ de Villiers de L'Isle-Adam”, considera o suicídio de Axël e Sara como um ato subversivo à vida, cujo mistério repousa na recente submissão da cultura às leis de consumo e à tecnocracia: “Como se, para poder interferir na vida, a literatura devesse realizar-se pela morte; para ter lugar no contemporâneo, devesse reconhecer-se tristemente condenada à periferia dos valores econômico-tecnológicos” (2005, p.217). Isso significa que a opção de Axël pela morte não se configurou como indiferença ao mundo, mas como protesto por seu materialismo progressista e recusa à lei irrestrita do gozo dos sentidos, sublimando uma posição de resistência.

A relação do ser humano com o real, dependendo do local ou de cada fase histórica, modifica-se. A Antiguidade, o Classicismo e o Realismo, por exemplo, atestaram o real como foco verdadeiro da produção artística. Entretanto, os anos finais do século XIX, assumiram uma postura de desconfiança e negação em relação ao que seria real. Tendo em vista que a dramaturgia de Hilda Hilst está situada na esteira do fim do século XIX e início do século XX, consideramos que a atitude lírica de sua escrita dramática está relacionada ao fenômeno de “desrealização”, vivenciado pelos últimos anos do século XIX, configurando-se como reação de resistência contra uma realidade ostensiva.

Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno”, apresenta uma análise do fenômeno de “desrealização”, que ocupou as artes do mundo moderno ocidental no início do século XX. Esse fenômeno “se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (1996, p.76). Apesar de partir da pintura e evidenciar o romance, o crítico comenta o referido fenômeno também no teatro. Rosenfeld relaciona os períodos de afirmação do real como reflexo da conquista artística da realidade sensível, em que se vê acentuada a emancipação do indivíduo.

Uma das modificações que Anatol Rosenfeld apresenta é a eliminação de espaço e tempo, identificados primeiramente em Strindberg e Pirandello. A oscilação de espaço e tempo faz com que eles penetrem o mito, a mística, o irreal, “enquanto a psicologia profunda faz estremecer os planos da consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos” (1996, p.80-81). Assim, tempo e espaço assumem uma configuração subjetiva e relativa, em uma postura de negação do compromisso com o mundo empírico, tradicionalmente, imposto e incorporado pelo senso comum. Rosenfeld considera essa postura antirrealista como um processo que desmascara a apreensão epidérmica do senso

comum. A validação estética do fenômeno se deu pelo fato de a desrealização ter sido incorporada à própria estrutura da obra de arte.

Se a afirmação tradicional do real reflete a emancipação do indivíduo em seu mundo e a absoluta apreensão desse mundo, a opacidade das formas humanas pode ser considerada como consequência estética do inverso dessa relação. Para Rosenfeld, era necessária uma estética que incorporasse, em sua estrutura, o estado de fluxo e insegurança, gerado pela precariedade da personalidade humana em um mundo caótico, de rápidas transformações, “abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos, que, desencadeados pela ação do homem, passaram a ameaçar e dominar o homem” (1996, p.86). Essa estética é formada pelo banimento da tripla dimensão, expressa em pintura pela perspectiva. Na dramaturgia, esse banimento está refletido no estilo do teatro de arena, que desconstrói o enquadramento do palco italiano. A partir dessa ruptura, não há mais distância entre o mundo e o sujeito, permitindo que a vida psíquica e a vida externa fluam entre si. A ênfase aos sentimentos das personagens, em detrimento das ações que sofrem, confere ao drama uma atmosfera que foge ao real. Em sua forma tradicional, esse gênero não consegue apreender densamente a complexidade da alma humana, conforme apontado anteriormente, sendo necessário transferir a centralidade da ação dramática para o sujeito.

Outras modificações ocorridas nas artes, apresentadas por Anatol Rosenfeld, são a deformação da caracterização humana e o esgarçamento dos acontecimentos, rompendo com as leis de causa e efeito e encadeamento lógico, com início, meio e fim, categoria fundamental da realidade empírica: “se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típicas do romance tradicional [...] Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade” (1996, p.85). Sendo assim, o divórcio com as formas tradicionais se espalhou pelos andaimes

estruturais da criação artística. Ortega y Gasset e Rosenfeld identificam na arte moderna o mesmo fenômeno literário, que consiste na negação da literatura em representar o mundo de forma realista. Portanto, o fenômeno de desrealização sofrido pelas artes do século XX consistiu no rompimento com formas tradicionais de apreensão do mundo, cujo trânsito entre o interior e o exterior do sujeito se tornou fluido.

Em *Conceitos fundamentais da poética*, Emil Staiger adverte que o hibridismo de gênero é da natureza da expressão literária, não havendo formas puras representativas de cada estilo. Cada criação artística manifesta em si graus maiores ou menores de elementos líricos, épicos e dramáticos (1975, p.15).

Desde as tragédias gregas e romanas antigas, a música já compunha a estrutura do teatro por meio do coro. Esse elemento dramático representava sentimentos, reflexões e questionamentos coletivos inseridos nas cenas ocorridas. Ele é uma voz uníssona e coletiva e possui natureza lírica e épica (HEGEL, 2004, p.201-202). Sua importância e configuração nos dramas assumem formas variadas, ora desaparecendo – como no século XIX, no teatro realista –, ora ressurgindo, como no teatro épico, à maneira de Brecht.

No caso da estruturação trágica, a música funciona como acessório na engrenagem da tragédia, contribuindo para a configuração plural que o teatro possui em sua representação. Mas no teatro do fim do século XIX, a música assume um papel central. Patrice Pavis, no seu *Dicionário de teatro*, dentro do conceito de drama, traz, além de outras denominações mais gerais, o verbete “drama poético” ou “drama lírico”. De acordo com ele,

O drama lírico contém uma ação limitada em extensão, a intriga não possui outra função senão a de proporcionar momentos de estases líricas. A aproximação do lírico e do dramático provoca uma desestruturação da forma trágica ou dramática. A música não é mais um componente exterior acrescentado ao texto: é o próprio texto que se musicaliza numa série de motivos, falas e poemas que têm valor em si e não em função de uma estrutura dramática claramente desenhada. (1999, p.109)

Pavis identifica os fatores que levam o drama a assumir um caráter lírico. O primeiro deles consiste na configuração da ação. Trata-se de uma ação que não possui uma sequência lógica de nó e desenlace, desestruturando uma ação que, em tempos anteriores, possuía uma forma bem acabada. Outro fator identificado por Pavis é a presença da música, que doa doar à peça seu movimento, tanto nas falas quanto em sua forma dramática.

Em ensaio analítico da dramaturgia shakespeariana e de sua própria escrita dramática, T. S. Eliot, em *Poesia e teatro*, também analisa a presença da lírica no teatro. O poeta-dramaturgo defende a ideia de que a poesia deve soar aos ouvidos de uma plateia tão natural quanto a prosa dramática, porque, na intensidade dramática, “a poesia é a única linguagem em que as emoções podem totalmente ser expressas” (1972, p.109). Para Eliot, o papel do verso não se dá por simples formalização ou efeito decorativo, mas como intensificador do aspecto dramático. A constante presença do lirismo no teatro de Hilda Hilst é por ela mesma justificada, quando escreveu que a poesia eclode em situações extremas (*TC*, p.233).

Na consumação desse intento, em sua peça *Reunião de família*, Eliot procura um ritmo que aproxime os versos da fala contemporânea, encenada naturalmente nas situações cotidianas expressas por seu texto:

Um verso de tamanho variável e com número de sílabas variável, com uma cesura e três sílabas tônicas. A cesura e as sílabas tônicas podem aparecer em posições diferentes, praticamente em qualquer lugar no verso; as sílabas tônicas podem vir bem juntas ou separadas por sílabas breves; sendo que a única regra é que deve haver uma sílaba tônica de um lado da cesura e duas do outro. (2004, p.120)

O dramaturgo adverte que, nesse estilo de criação, obtém mais sucesso o poeta que se lança a escrever texto dramático do que o dramaturgo prosaico que se dispõe a escrever

versos dramáticos. Ele chega a dizer que esse poeta precisa gozar de certa reputação como poeta antes de enveredar para o palco. Relembramos aqui que isso parece ter ocorrido com a volta de Hilda Hilst para o teatro, entre os anos de 1967 a 1969, já que, consolidada e respeitada como poeta, ela se lançou ao teatro. Entretanto, precisa ser reconhecido o fato de as peças de Eliot se firmaram mais no teatro inglês do que as de Hilst no teatro brasileiro.

Eliot finaliza sua conferência delineando a ideia pela qual o drama poético deve lutar. Segundo ele, há um alcance peculiar de sensibilidade, que só pode ser expresso pela poesia dramática. Essa peculiaridade é composta por uma faixa indefinida de extensão de sentimentos, percebida pelo canto dos olhos, cujo foco nunca é completo. A música seria capaz de exprimir esse sentimento opaco, porém imitar, deliberadamente, a música significaria aniquilar a poesia dramática. A perfeição do teatro em verso abarca aspectos musicais e dramáticos – este, no seu poder de se harmonizar com o mundo comum, aquele, na força expressiva de cena.

Entretanto, a presença lírica no drama, segundo Eliot, intensifica a ação dramática, em vez de interrompê-la ou aliená-la. A poesia se lança ao objetivo de reordenar a realidade por sua apreensão precisa e presente de emoções e sentimentos que o cotidiano faz passar despercebidamente. O teatro hilstiano, ao contrário disso, desloca a centralidade da ação para o interior das personagens, tornando ação, tempo e espaço instâncias abstratas.

Renata Pallottini também busca entender a escrita peculiar de dramaturgia realizada por um poeta:

O poeta acredita, parece-me, no sentido que tem o *personagem*. Construído sempre com extremo cuidado (ainda que não com clareza lógica), o personagem criado pelo poeta lírico é cheio de conteúdo, expressa densamente o seu pensamento e os seus sentimentos as suas vozes interiores e as suas emoções. É talvez por isso que, frequentemente, o texto dramático dos poetas é pontuado por verdadeiros poemas líricos, que

às vezes se revelam quase autônomos e independentes. [...] Mais do que aquilo que o personagem faz, interessa ao poeta lírico aquilo que o personagem *sente, pensa, sofre e diz*. (2008, p.496)

É como se o conteúdo da ação fosse todo transferido para a personagem, sendo cada persona uma faceta do sujeito lírico. Por isso, as personagens hilstianas seriam figuras simbólicas, em seu aspecto abstrato e alegórico, ampliando tempo e espaço na dimensão humana dos fatos.

O processo de desestruturação da forma, que estamos a discutir aqui, não ocorreu somente no drama, mas nas artes em geral, no fim do século XX. Conforme apresentamos anteriormente, esse fenômeno, chamado “desumanização”, por Ortega y Gasset, e “desrealização”, por Anatol Rosenfeld, se dá pelo esgarçamento do núcleo fabular, fluidez de tempo e espaço, ausência de nitidez no contorno das personagens, entre outros elementos. Tal construção é consequência da perspectiva de unidade do sujeito em relação ao mundo, lugar onde esse sujeito apreende a realidade de maneira fugaz, impedindo sua compreensão objetiva. Essas rupturas se configuraram à maneira dos autores do século XX, firmados cada qual em questionar determinadas questões de seu espaço e tempo.

Tendo em vista as modificações ocorridas nas artes, apontadas por Rosenfeld e José Ortega y Gasset, bem como os pressupostos teóricos do gênero lírico descritos por Emil Staiger, podemos dizer que, a partir do século XIX, as artes, de um modo geral, assumiram uma atitude aparentemente lírica. Elementos desse estilo, como a ausência de contorno nítido das personagens, a diluição da distância entre sujeito e mundo, a apreensão fugaz da realidade, entre outros mais, são também conceitos incorporados pelas várias linguagens artísticas dos últimos anos e reunidos no fenômeno de desrealização. Esse fenômeno que influenciou as artes visuais, o romance e o teatro no final do século XIX, fundamentou as linhas estéticas das artes modernas no século XX. O lirismo subsidiando o drama é facilmente notável na dramaturgia de Hilda Hilst, que explora essa

instabilidade estrutural de maneira caótica, política e poética. A crítica que faz de si mesma e a autorreflexão são marcas da poesia moderna, na qual Hilda Hilst está inserida. A chamada de atenção para um tempo de horror e o olhar interiorizado do humano diante dessa realidade são configurações de sua obra dramática.

1.2 Teatro brasileiro e a marginalidade hilstiana

Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro*⁹, apresenta nosso teatro sob o prisma de uma origem histórica lacunar, sem um passado para se romper e sem um projeto genuíno, embora notável. Segundo o teatrólogo, o que se tem são registros e tentativas iniciadas no teatro de José de Anchieta, que amadureceram com Martins Pena e sua comédia de costumes, e que encontraram consolidação com França Junior. É consenso entre historiadores do teatro brasileiro¹⁰ que é somente no Romantismo – com as agitações nacionalistas assimiladas da corrente literária europeia – que se pode datar o aparecimento de um teatro nacional brasileiro. Todo o movimento do teatro no Brasil, depois disso, oscilou entre a afirmação nacionalista e atualizações temporais das tendências europeias. Para Magaldi, ainda não se produziu uma especificidade da cena brasileira que funcionasse como dinamizadora de outras culturas (*Panorama*, p. 13).

Entretanto, não parece tratar-se apenas de um problema meramente nacional, mas de gênero artístico. O teatro, se comparado a outras artes, além da sua própria subsistência, possui dificuldades para caminhar esteticamente. Eugène Ionesco, em uma palestra proferida em Tóquio, sobre o teatro na sociedade contemporânea, publicada em

⁹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*: São Paulo: Global: 2001. Doravante referido por “Panorama” apenas, seguido do número de página.

¹⁰Lafayette Silva (1938); Galante de Souza (1960); Sábato Magaldi (2001); e J. Guinsburg (2012). Segundo Guinsburg (2012, p.70-71), a obra de Magaldi alia visão histórica à perspectiva estética, além do projeto político de construção de uma nação.

1963, reconheceu que as artes, atualmente, perdem lugar para a ciência e a técnica. Para o dramaturgo do absurdo, o teatro possui mais dificuldades em ser teatro que a música e a pintura em relação a si mesmas:

Os problemas resolvidos, pelo pintor sozinho em seu *atelier* ou pelo escritor, só igualmente, diante da folha de papel, não podiam ser resolvidos tão facilmente no teatro porque o autor de teatro, e sobretudo os diretores de teatro, têm que levar em conta um público sem o qual o teatro não pode viver, um público passivo, demasiado refratário a mudanças, esclerosado em seus hábitos mentais. [...] Os pintores e os poetas não convenceram mais nem mais depressa a maioria, apenas o pintor e o poeta não tinham que lhe prestar contas. O artista poderia esperar a adesão geral que, finalmente, se seguiu. No teatro o problema de adaptação é simplesmente mais longo. [...] O teatro é mais fácil de ser vigiado pelos poderes dominantes e, parece paradoxal, na medida em que a arte é demasiado prisioneira dum regime, ela expressa menos a universalidade e seu próprio tempo. (1964, s/p)

Sendo assim, se é uma arte cujo público compõe sua tríade essencial¹¹, precisa se sujeitar ao gosto não unânime, porém ingênuo e acomodado das gerações de sua e de cada época; evidentemente, quando ir ao teatro pertence às escolhas de lazer da população. A tímida participação dessa arte na vida da sociedade é outro freio no processo de desenvolvimento de uma estética cênica brasileira. O público, elemento *sine qua non* de que depende o fenômeno teatral, precisa estar habituado às surpresas e novidades de um teatro em andamento. Martin Esslin alerta sobre a importância do teatro enquanto experimentação estética, posicionando-se à frente dos meios de massa, como cinema e televisão. Estes, por sua vez, testam primeiro no palco vivo as vanguardas que futuramente influenciarão o entretenimento de massa.

Sendo assim, sua condição marginal permite que se faça carpintaria livremente, sem prestação de contas aos grandes investidores e submissão ao gosto corrente, pois, além de assumir a função de laboratório estético, o teatro não se submete tão imediatamente às exigências mercantilistas (1968, p.11) quanto a televisão e o cinema. Porém, o público

¹¹ Juntamente com o ator e o texto. O termo é cunhado por Sábato Magaldi em *Iniciação ao teatro* (1986, p.8), que é ainda uma referência nos estudos de artes cênicas no Brasil.

brasileiro sequer tem acesso ao teatro, ao menos nos centros menores, pois, se é possível dizer que o público do Rio de Janeiro e de São Paulo, ou de Belo Horizonte ou Porto Alegre tem costume de ir ao teatro, tal não ocorre no resto do país. Em se tratando do Brasil, especificamente, o cenário teatral atinge uma parcela muito pequena da população. Se o costume de apreciação artística já é escasso na vida do brasileiro domesticado à televisão, sob a sombra das estatísticas de analfabetismo, a apreciação teatral ocupa as últimas poltronas do gosto nacional. Nessa linha de pensamento, o dramaturgo paulista Jorge Andrade, que legou sua produção teatral para a televisão, afirma que o teatro, cujas portas teriam sido fechadas para ele em dado momento, ainda não se configuraria como uma forma de expressão verdadeira do povo brasileiro. Sua afirmação se baseou em estatísticas que retratavam a pouca participação da população analfabeta às cadeiras do teatro nos anos setenta. Entretanto, sua visão é otimista, quando responde sobre a crise do teatro brasileiro para Anatol Rosenfeld, em entrevista concedida em 1973 e publicada em *Teatro em Crise* (2014, p.73): “Que experimentos atuais, hoje ainda não conscientizados, não serão amanhã expressivos e fundamentais para a história do nosso teatro?” Ele afirma ser incoerente falar em crise de teatro, quando ele não é uma expressão artística de alcances extensivos no território nacional. Seu pensamento vai ao encontro do de Esslin, citado anteriormente, quando afirma que as experimentações teatrais de hoje serão recursos de produção de massa do amanhã.

Um fator que também reflete a marginalidade do teatro de maneira geral é o menor número de publicações de obras dramáticas, em detrimento de outros gêneros, o que dificulta seu estudo e divulgação. Mesmo nas universidades, o estudo da literatura dramática recebe atenção secundária, o que se reflete, direta ou indiretamente, no trabalho de formação de público em escolas e comunidades. O trabalho de Hilda Hilst comprova isso. A partir da década de 90, a poesia e a prosa narrativa de Hilst começaram a frequentar os palcos em quantidade muito maior do que as suas próprias peças teatrais. Concomitantemente, a produção crítica desses dois gêneros também é intensa nos espaços

acadêmicos, com uma centena de dissertações e teses, desde 1987, conforme o banco de teses e dissertações da Capes. Na própria enumeração de estudos, disposta na série de obras de Hilda Hilst publicadas pela Editora Globo, há várias traduções para outras línguas, atraindo bastante a atenção de estudiosos estrangeiros¹². Entretanto, sua dramaturgia continuou não acompanhando a frequência das montagens baseadas na ficção e na poesia.

As recentes adaptações da obra lírica e narrativa da autora e a intensa produção crítica sobre esses gêneros literários, em detrimento dos estudos dos dramas, levam à discussão da relação entre produção literária, crítica especializada e público. Haveria relações entre as adaptações para o palco, o interesse de estudo por parte de pesquisadores acadêmicos e a apreciação do público? Para essa questão, Elza Cunha de Vincenzo traz uma justificativa, ao apresentar uma analogia entre apresentação no palco e recepção crítica: “No caso de textos teatrais é a apresentação no palco o que leva, normalmente, ao maior número de análises, dada a falta de tradição de publicação dessa espécie de textos entre nós” (1992, p.35). Isso ocorre de modo diferente em outros países, como é o caso da republicação de cinco peças de Machado de Assis pela Biblioteca – Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, da Universidade de Coruña, na Espanha, em 2017. De outra maneira, uma teoria do teatro contemporâneo francês feita por Jean Pierre Ryngaert foi realizada a partir de textos publicados em *Ler o teatro contemporâneo* (1998).

A autora de *Um teatro da mulher* (1992) analisou a obra dramática de Renata Pallottini, Hilda Hilst, Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Maria Adelaide Amaral, associando, salvas as manifestações distintas, a problemática do teatro brasileiro com a condição da mulher na sociedade atual. O objetivo de seu trabalho se concentrou em

¹² Os registros da edição de 2008 indicam as pesquisas de Mechthild Blumberg, que publicou vários artigos em revistas brasileiras e estrangeiras e defendeu tese sobre a autora na Universidade de Bremen, na Alemanha. Há artigos como os de Susan Canty Quinlan, publicados em Londres; Benoît Broyard, Mathieu Lindon, Eric Loret e Michel Riaudel publicados em revistas francesas; e Fred Clark publicou artigo nos Estados Unidos. A *Revista Hispanica de Cultura y Literatura* possui um artigo de Fred Clark intitulado “Structures of Power and Enclosure in the Theater of Hilst: *O rato no muro*.”

realizar um registro coletivo da fala feminina no teatro e de uma participação incomum de um grupo de mulheres na vida teatral brasileira (1992, p.XXI).

Com o teatro se tornando o foco de resistência do momento ditatorial dos anos de sessenta a oitenta, as mulheres encontraram também no teatro uma oportunidade de luta e afirmação. Elza Vincenzo identifica um aparecimento quase simultâneo de autoras brasileiras de teatro em 1969, depois de verificar raros nomes de dramaturgas em estudos históricos e críticos do teatro brasileiro e do teatro ocidental, em que a figura da mulher se concentrava na função de atriz. No caso do Brasil, a prof.^a Maria Stella Orsini descobriu os escritos de pelo menos dezenove textos teatrais da carioca Maria Ribeiro, esposa do ator e encenador João Caetano Ribeiro. Júlia Lopes de Almeida também é apontada pelo estudo da professora Maria Orsini como nome expressivo da dramaturgia do século XIX, com uma obra mais consistente e de certo prestígio. Vincenzo ainda comenta os nomes das cariocas Maria Jacinta, Clô Prato e Rachel de Queiroz e da gaúcha Edy Lima, que antecederam a escrita dramática feminina antes do fenômeno mais resistente e menos eventual dessa escrita, após os anos sessenta (1992, p.XVII).

O ensaio de Vincenzo consiste em um primeiro estudo crítico mais detido sobre os dramas hilstianos, ainda manuscritos, depois da tímida recepção deles desde o fim da década de 60 até meados da de oitenta. Naquela época, a recepção crítica surgia concomitantemente às estreias e montagens, voltadas para a análise do drama, que ora se via adaptado para o palco. Somente em 2000, pela Editora Nankin, o *Teatro reunido* de Hilda Hilst foi publicado. Em 2008, foi publicada a edição do *Teatro completo*¹³, com peças inéditas, além das quatro publicadas anteriormente, e acompanhada por notas do organizador, Alcir Pécora e pelo posfácio de Renata Pallottini. O estudo de Vincenzo se

¹³ HILST, Hilda. *Teatro completo*. Org. e plano da edição Alcir Pécora. Posf. Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008. Todas as citações são desta edição e serão dadas, doravante, por parentético número de página: TC em itálico, seguido pelo número da página.

deu a partir do texto teatral, já que muitas das peças analisadas não foram nem seriam levadas à montagem.

Em *Iniciação ao teatro*, Magaldi confere à literatura dramática o papel de mola propulsora de um teatro nacional. É por ela que se pôde traçar o percurso historiográfico desse teatro (1986, p.91). É uma agravante geral, para os estudos dramáticos, a tímida publicação do texto teatral escrito, já que sua análise não é plausível apenas por um espetáculo. Jean Pierre Ryngaert, em *Ler o teatro contemporâneo*, ao debruçar-se sobre o estudo do teatro contemporâneo, também o faz a partir do texto. Entretanto, analisa-o após o retorno da importância do texto para a cena, enquanto Magaldi analisa o teatro brasileiro ainda sobre a esteira que antecede a centralidade da ação em relação ao texto. Magaldi reconhece que fadar o teatro apenas ao sucesso em seu tempo quase destrói a literatura dramática não encenada e Ryngaert argumenta que as análises do texto são pistas a serem consideradas ou recusadas pelo palco (1998, p.9).

As raras montagens das peças de Hilda Hilst reforçaram o título de dramaturga marginal. Ainda que sua escrita tenha sido motivada pelas agitações políticas da Ditadura Militar, ela não se comunicava facilmente com encenadores cuja atenção estava voltada para formas mais imediatas contra as repressões culturais e sociais. Porém, sua obra em prosa e verso possui inúmeras montagens para o palco, conforme já registrado em estudo anterior,¹⁴ o que apenas alimentou a produção teatral brasileira.

¹⁴ Foram levadas ao palco as obras *Maria matamoros*, do livro *Tu não te moves de ti* (1991), dirigida pela poeta, compositora e atriz Maria Alice e estreada em São Paulo. Também foram adaptadas as obras *A obscena senhora D* (1993), no Rio de Janeiro, e *Cartas de um sedutor* (1995), em São Paulo. Essas duas não possuem dados de direção na cronologia do *Teatro completo* (2008), em que são citadas. Em 1997, trechos da obra *Estar sendo. Ter sido* receberam leitura dramática no Teatro Oficina, em São Paulo. Bete Coelho assinou a direção de *O caderno rosa de Lori Lamby*, que foi adaptado em 1999. Em 2000, *Cartas de um sedutor* obteve versão cênica de William Ferreira, em Brasília, ficando em cartaz também no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, foi lançado, no Rio de Janeiro, o espetáculo *HH informe-se*, uma peça baseada em coletânea de textos da autora sob a direção de Ana Kfoury. A mesma diretora estreou, em 2002, o espetáculo *Fluxo*, baseado na obra *Fluxo-floema*. Outras muitas adaptações foram levadas ao palco depois de sua morte, como *Hilda Hilst in claustro*, estreada em Porto Alegre, no Hospital Psiquiátrico São Pedro, quatro meses depois do falecimento da autora, sob a direção de Roberto Oliveira e, no ano seguinte, foi apresentada, no Festival de Teatro de Porto Alegre, uma adaptação do conto “Agda”, com a direção de Moacir Ferraz. As últimas adaptações para os palcos encontradas por esta pesquisa são o espetáculo de dança *Tu não te moves de ti*, em 2008, pelo Grupo Margaridas de Dança, *A obscena senhora D*, pelo Grupo

Sábato Magaldi também aponta como causa do descompasso do teatro brasileiro sua pouca popularidade na metrópole colonizadora, o que influenciaria sua ausência em território colonizado (2001, p.9). No século XVI, o teatro português já vivenciava um período de lacuna teatral, desde a época, por Gil Vicente. Sendo assim, somente com a Independência do Brasil, em 1822, o teatro brasileiro pôde se experimentar, tendo a estética romântica como matéria-prima e convocando a linguagem dramática para as revoluções da arte brasileira do século XIX. Só então, o teatro brasileiro teria condições e liberdade para garimpar sua identidade e produzir sua obra. Décio de Almeida Prado, por exemplo, em *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, salienta que a revolução literária no teatro depende de um conhecimento técnico, que só se adquire com íntima convivência, que propicia a experiência gerada pela prática:

Para se escrever bom teatro, é necessário nascer e crescer dentro do bom teatro, recebendo as primeiras lições e as primeiras influências na idade em que se deve recebê-las: na adolescência. A esse respeito, estamos talvez em situação idêntica à dos Estados Unidos, nas vésperas do aparecimento de Eugene O'Neill. O instrumento já existe: precisa surgir quem saiba manejá-lo com técnica e originalidade. Então existirá, na verdade, um teatro brasileiro. (2001, p.xxi)

Um fator que, posteriormente, afetou o andar do teatro brasileiro foi o período de repressão artística. Após a fixação do teatro brasileiro moderno com Nelson Rodrigues e as ações dos teatros Arena e Opinião, que alimentaram o desejo da produção nacional, o processo repressivo da Ditadura Militar no Brasil anuviou a possibilidade de um projeto artístico da cena moderna brasileira, porém não freou sua modernização. Em atitude de resistência contra o governo repressor, o teatro mergulhou a produção nacional no enfrentamento da realidade presente, que, embora impedisse a liberdade de expressão,

Circo do Silêncio, de São Paulo, em 2010, de Susan Damasceno, e *Cartas de um sedutor* (2011), em Curitiba, pelo Coletivo Cultural Filosofia de Boteco, dirigido por Rafael Camargo (LEAL, 2012, p.19).

desencadeou a criação de estéticas alternativas que mantivessem sua atuação. Tolhido e vigiado, ele não gozou de espaço hábil para que pudesse ser discutido ou que uma estética pudesse se afirmar como autêntica dinamizadora de cultura. Entretanto, foi somente nessa época que o teatro brasileiro se consolidou como tal, formando alicerce próprio, o que assegurou seu desenvolvimento estético e sua produção nos anos seguintes.

Feitas as considerações da problemática do teatro no território em que Hilda Hilst está inserida, salientamos que seu teatro é herdeiro de uma crise típica do gênero. Especificamente no país, a escrita dramática é lacunar dentro de uma historiografia do gênero, conforme apontaremos a seguir, diferentemente de sua existência antropológica característica de qualquer comunidade e estará sempre presente como fonte de expressão de um povo. Percorremos, a seguir, a historiografia da dramaturgia nacional, para compreender seu escopo no teatro brasileiro moderno e a marginalização da dramaturgia em estudo.

A história do teatro brasileiro é iniciada na Vila de São Paulo de Piratininga, pela vinda da Companhia de Jesus para o Brasil, no século XVI, com peças escritas, dirigidas e/ou encenadas pelos padres jesuítas, Fernão Cardim (1540-1625), Melo Morais Filho, Serafim Leite, Simão de Vasconcelos (GUINSBURG, 2012, p.63), mas, sobretudo, por José de Anchieta (1534-1597)¹⁵.

A peça *Auto da pregação universal* foi encenada por José de Anchieta na noite de Natal de 1561, no átrio da Igreja de São Paulo de Piratininga, comunidade estabelecida na colônia brasileira na mesma época. Os outros autos que se sucederam foram apresentados a céu aberto e em vários pontos do litoral brasileiro. Era característico dos autos de Anchieta a presença da música indígena e de sua escrita nas línguas tupi, castelhana e portuguesa. Embora esse formato previsse atitudes repressivas da Igreja – o que ocorreu

¹⁵ Guinsburg não fornece os dados de nascimento e morte dos outros padres.

por parte do bispo visitador D. Pero Fernandes Sardinha (GUIMARÃES, 2005, p.16) –, continuou sendo expressão cultural da colônia, imbuída pelo objetivo de expansão do cristianismo. Sendo assim, o teatro começou no Brasil sob uma estética medieval e como imposição da fé católica em suas comemorações religiosas.

A forma dos autos medievais deu conta da pluralidade cultural que o teatro encontrou no Brasil Colônia. A não adesão aos modelos gregos ou latinos possibilitou a esse gênero desenvolver formas originais, ocupando espaços da religiosidade dominante da época, bem como se abrindo a novas possibilidades para a realização cênica com as culturas indígenas. Essa abertura vigiada pelo temor a Deus e à morte produziria uma concepção de arte firmada no paradoxo entre aspectos mundanos e celestiais, que seria explorado no posterior teatro barroco.

Na Idade Média, a nomenclatura “auto”, do Latim “actu”, que significa ação ou ato, correspondia a uma peça dramática com elementos cômicos e moralizantes. Entretanto, não se trata de uma regra, já que os autos de Gil Vicente também foram escritos em teor sério. Sem uma estrutura previamente estabelecida, os autos profanos e os sacramentais escritos em língua portuguesa sofreram influência do teatro medieval espanhol, que, por sua vez, foi motivado pelos mistérios e milagres ingleses e franceses. A nomenclatura ‘auto’ se refere às peças medievais escritas em português e espanhol, enquanto na França e na Inglaterra corresponde aos mistérios (autos que tratam de assunto bíblico) e os milagres (autos que tratam da vida dos santos). Exemplos dos primeiros poderiam ser histórias sobre Adão e Eva, o nascimento ou a paixão de Cristo, a visita dos Rei Magos. Os mistérios seriam representações da vida da Virgem Maria, a Anunciação, a vida dos apóstolos. Depreende-se dessas formas teatrais a natureza popular. Nos autos profanos e nas farsas medievais, as críticas aos tipos sociais da época também eram

recorrentes, quanto mais e à medida em que as apresentações se afastavam dos adros religiosos.

Nos autos contemporâneos brasileiros, o caráter popular e a crítica a tipos sociais permaneceram, mas as relações que esses personagens estabeleciam com as divindades e com o mundo se transformaram. Consideramos que o teatro medieval se aproxima do teatro moderno na ousadia e pluralidade de formas, no esvaziamento das personagens quanto ao conteúdo de suas falas e no uso de alegorias como forma resistente ao pensamento vigente. O que justifica a aproximação entre esses dois períodos históricos é assunto para outros estudos, mas a evidência da proximidade da Idade Média na modernidade está presente no teatro brasileiro, como em: *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, *Morte e vida severina* e o *Auto do frade*, de João Cabral de Melo Neto, que apresentam métricas que aludem à cultura poética popular nordestina. Aparecem no auto hilstiano a presença do povo, o que lembra o coro das tragédias gregas, a metalinguagem, a oscilação entre verso e prosa e também ausência de conteúdo moralizante. Elza Cunha Vincenzo percebeu que a peça *Auto da barca de Camiri* (2008) foi escrita com um acentuado caráter satírico e com humor mais farsesco (1992. p.51).

As formas religiosas de teatro não foram abolidas da cultura brasileira, pois foram preservadas em procissões e vias sacras que se mantêm vivas, seja por esforços das próprias instituições religiosas ou em teatros comunitários, seja por grupos teatrais que mantêm em seu repertório essas práticas. As cidades de Trindade-GO e Nova Jerusalém-PE são exemplos de locais que mantêm a cultura da *via sacra*, em superproduções, com apoio da televisão e da comunicação em massa. Em paróquias de cidades de Goiás como Inhumas ou Goiânia, o rito é preservado à maneira medieval, conforme aponta Rafael Martins, em *Teatro: manifestação cultural na história de Inhumas* (2005, p.99). Além

disso, há outras formas teatrais como a tradição de “As pastorinhas”, as cavalhadas, de Pirenópolis, ou a Procissão do Fogaréu, na Cidade de Goiás.

Conforme apontado anteriormente, houve uma lacuna no teatro produzido entre o século XVII e o século XVIII. O que há são registros de manifestações teatrais em festas religiosas e de alguns autores que escreveram peças de teatro nesse período, como Manuel Botelho de Oliveira (1637-1711), considerado o primeiro comediógrafo brasileiro. Entretanto, suas peças eram escritas em espanhol, segundo os preceitos espanhóis e não teriam sido encenadas.

Sábato Magaldi levanta como causas desse vazio a inadequação do teatro evangelizador aos centros povoados, além dos problemas de invasão da França e da Holanda no país, que modificaram o clima pacífico das capitâneas, propício ao desenvolvimento artístico. Somente no século XVIII seria construída a Casa da Ópera, que manteve alguma regularidade nas apresentações (2001, p.27). Entretanto, do ponto de vista do teatro enquanto manifestação cultural, que vai além da produção erudita, o que Magaldi chama de “lacunas” é aqui compreendido como ausência do teatro texto-cêntrico, tradicionalmente apresentado em caixa cênica, com a figura do dramaturgo como elemento central do processo, o diretor como tradutor do texto para a cena e atores como instrumentos do texto e da cena, em representações no edifício chamado teatro. Considerando que a concepção de teatro é atravessada pela história e ideologia de cada época (RYNGAERT,1995, p.9), a “teatralidade” em sua amplitude e complexidade independente do texto dramático, certamente preencheu esse espaço vazio, chamado por Magaldi de “manifestações teatrais”.

A despeito da noção de teatro e considerando que este trabalho persegue a história do teatro brasileiro do ponto de vista da escrita dramática literária, e não da representação, a ausência de textos teatrais escritos nos séculos XVII e XVIII e sobreviventes é vista

como passagem em branco do percurso dramaturgico brasileiro. Essa acepção é necessária para o acompanhamento da desenvoltura estética da literatura brasileira em gênero dramático, ainda mais no contexto de estudo de uma poeta, Hilda Hilst, que fez da palavra, à maneira contemporânea, um laboratório de gêneros.

Sob o espírito romântico da primeira metade do século XIX, o teatro brasileiro reinicia seu percurso, no Rio de Janeiro, com Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Gonçalves Dias (1823-1864), Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882) e José de Alencar (1829-1877). O Brasil vislumbra outro momento propício para o desenvolvimento intelectual, em função da criação de bibliotecas, museus, jornais e escolas superiores, com a vinda da Corte para o Brasil. A Companhia Nacional de João Caetano (1808-1863) foi também fundamental nesse processo. Além de atualizar as técnicas de encenação, substituindo as cantilenas por representações mais naturais e expressivas, João Caetano foi um importante aliado da produção dramática que começava a surgir, empenhando-se a levar autores brasileiros aos palcos.

Ainda que Magalhães fosse o marco do teatro e da poesia romântica brasileiros com *Suspiros poéticos e saudades* (1836), escrevendo a primeira tragédia de conteúdo nacional –*Antônio José ou O padre e a inquisição*, (1838)– sua forma ainda era neoclássica, tanto quanto a de Gonçalves Dias que, embora tivesse seus *Primeiros cantos* incorporados ao nacionalismo, seu teatro não recebeu inclinação para uma forma nacional. Sua tentativa de tragédia, *Leonor de Mendonça*, escrita em 1846, é vista como uma de suas melhores peças. Os dois poetas aspiraram à modernidade instaurada por Victor Hugo e seu já citado prefácio a *Cromwell*, em que, enraizado na escrita shakespeariana, o drama romântico surgia e se estabelecia. Vale lembrar que Shakespeare fora muito mais influenciado pelo teatro latino que pelo teatro grego, e pela versatilidade do drama medieval. No capítulo intitulado “Shakespeare e o romantismo”, do livro *Teatro*

moderno, Anatol Rosenfeld identifica os pressupostos românticos da obra do poeta e dramaturgo inglês:

A insistência na cor local e no característico – contra o típico dos clássicos – foi sem dúvida um dos fatores que, sob a influência de Shakespeare, contribuiu para “abrir” o drama a um mundo largo, povoado de múltiplas classes humanas, e para suscitar a produção de peças de cunho épico que não obedecem ao rigor arquitetônico do Classicismo. (1985, p.81)

Após a ruptura de Shakespeare com os clássicos, a modernidade do drama e da arte em geral foi mais tarde anunciada por Victor Hugo (1802-1885), em seu citado prefácio à peça *Cromwell*, de 1827, e pela apresentação de *Hernani, ou l’Honneur Castillan*, estreada em Paris em 25 de 1830, que deu origem à famosa “Batalha de *Hernani*”, quando partidários do dramaturgo enfrentaram a fúria dos classicistas. Apesar de toda a controvérsia, as apresentações de *Hernani* acabaram significando o triunfo do Romantismo e a derrota do Classicismo¹⁶. O texto ratifica o rompimento com as concepções clássicas, nas quais todas as épocas vinham se baseando e se inaugura um novo momento nas artes em geral.

José de Alencar, por exemplo, dedicou-se à escrita dramática em um período preciso de sua carreira como escritor, de 1857 a 1861. Embora escrever para os palcos pudesse nutrir uma expectativa de prestígio como escritor, os problemas da preferência do público pelos espetáculos estrangeiros trouxeram descrença ao autor de *O Guarani*. Além disso, suas peças apresentavam problemas de viabilidade cênica e suas experiências no palco renderam o mesmo prestígio como romancista. Também se lançara ao teatro o jovem poeta Álvares de Azevedo (1831-1852), que escreveu sua única peça, *Macário*, sobre uma cama de hospital, pouco antes de sua morte. Embora interessante, é uma peça

¹⁶ Ver no site *Victor Hugo and Bohemia*, a página “The Battle of *Hernani*”: <<https://www.mthlyoke.edu/courses/rschwartz/hist255-s01/boheme/hernani.html>>. Acesso: 30 jan. 2018.

cuja única parte representável no teatro é a primeira, já que o segundo ato acaba por se tornar um gênero híbrido, numa mistura de teatro e ensaio.

Foi com o teatro de Martins Pena (1815-1848) que a dramaturgia brasileira se alicerçou, sob a esteira da comédia de costumes, cuja influência estará diretamente registrada, além de outros no caminho, no teatro moderno e moralista de Nelson Rodrigues (ROSENFELD, 2014, p.54). Tematizando a sociedade e os tipos brasileiros e chamado por João Caetano de “Molière brasileiro”, as peças de Martins Pena se constituem em um retrato da identidade do povo brasileiro do Brasil Império. Entretanto, segundo Sábato Magaldi, Martins Pena não é só comparado ao autor de *O avarento* por levantar arquétipos de seu tempo, mas também é chamado de “Aristófanes brasileiro”, por satirizar temas vivos do seu presente, no que se refere às instituições e seus representantes (2001, p.46). Suas principais obras são as comédias: *Um sertanejo na corte* (1833-37), *O juiz de Paz da Roça* (1842), *O Judas em sábado de aleluia* (1846), *O cigano* (1845), *As casadas solteiras* (1845), *O noviço* (1845), *O namorador ou A noite de São João* (1845), *O caixeiro da taverna* (1845), *Os meirinhos* (1845), *Os ciúmes de um pedestre* ou *O terrível capitão do mato* (1846), *Os irmãos das almas* (1846), *O diletante* (1846) e *Quem casa, quer casa* (1847). Não tão bons como as comédias são os dramas que Martins Pena escreveu: *Itaminda ou O guerreiro Tupã* (1839), *Fernando ou O cinto acusador* (1837), *D. João de Lira ou O repto* (1838), *D. Leonor Teles* (1839) e *Vitiza ou O Nero de Espanha* (1841). Sobre o teatro de Martins Pena, Magaldi assinala: *D. João de Lira ou O Repto* (escrita em 1838):

As personagens – mais que um esboço de individualidade e menos que um caráter – agrupam-se em famílias de tipos, segundo o lugar de nascimento: cariocas, sertanejos e estrangeiros; e de acordo com a categoria profissional: juiz, caixeiro, irmão das almas, médico, meirinho etc. Excepcionalmente o comediógrafo investiga os vícios que seriam comuns à natureza humana, como um traço psicológico transcendendo aquela categoria profissional, e, nesses casos, não foge aos caracteres consagrados na história do teatro. (2001, p.47)

Mais adiante, em seu livro, Magaldi sintetiza: “A safadeza menor, o mau caráter, o roubo poltrão, a pequenez de tudo – esse é o retrato melancólico feito por Martins Pena da maioria de suas personagens. Essa é a triste imagem refletida em sua comédia” (2001, p.49). Embora seus personagens não alcancem a transcendência universal de Molière, o comediógrafo atualizou tipos realistas do ciumento, do avaro, do novo-rico, do *bon vivant* ou do usurário. Um ponto a se chamar atenção em suas comédias é a forma como retrata a figura da mulher. Embora apresente diferenças quanto à infidelidade, que é mais característica nos homens, as mulheres agem, lutam pela realização de seus objetivos, nunca se reduzindo a um papel conformista. Elas saem de casa para o casamento e, por livre e espontânea vontade, sem que essa fuga seja obtida pelos prestígios da sedução inconsciente (*Panorama* 51)¹⁷. O alcance de linguagem do comediógrafo de situações está na adequação da psicologia das personagens a suas realidades, descartando, assim, os diálogos recitativos e assimilando o vocabulário a ele contemporâneo.

Na segunda metade do século XIX, o teatro realista de denúncia social de França Júnior (1838-1890) e Artur de Azevedo (1855-1908) aparecem nos palcos cariocas com dramas de casaca. É nessa época que a opereta e o teatro de revista caem no gosto do público. É em função desse público que o teatro naturalista não consegue se instaurar no Brasil, já que o *vaudeville* enchia as cadeiras do teatro. Outra companhia teatral se formou nessa época, o Ginásio Dramático, empresariada por Joaquim Heliodoro com o ensaiador francês Emílio Doux, que montava as últimas peças francesas da época. Seria o que talvez hoje se faz com os musicais da Broadway, cujas importações traduzidas lotam os caros teatros dos grandes centros, como São Paulo ou Rio de Janeiro, em montagens milionárias

¹⁷ Um ensaio recente sobre o tema é “Entre Joanas, Rosas, Mariquinhas e Cecílias: A representação do feminino em comédias de Martins Pena”, de Maria Aparecida Barros, in: GODOY, Heleno, Org. *Ensaio sobre teatro – Por um estudo teórico do texto dramático*. Goiânia: Kelps, 2016, p.166-86. No ensaio, a autora identifica mulheres que confirmam e se distanciam do modelo patriarcal da época. Para enfrentar obstáculos sociais, as mulheres se valiam de cumplicidades, alianças e subversão de hierarquias e limites sociais vigentes (p.186).

e com ingressos não populares. Isso reitera a preferência alienada por montagens estrangeiras, que continua sendo nossa marca de país colônia.

A recente republicação de cinco comédias de Machado de Assis, pela Universidade de Coruña, chama-nos a atenção para a inserção do teatro machadiano neste panorama, revigorado por Alva Teixeira e Carlos Pereiro em *Machado de Assis e a mundana comédia: cinco peças* (2017). Nesse livro, as comédias *Quase ministro*, *Os deuses de casaca*, *Tu só, puro amor*, *Não consultes médico* e *Lição de botânica* estão alinhadas por sua realização cênica e refutam interpretações que consideram o teatro machadiano somente como exercício para seu auge como contista e romancista. Marco Lucchesi destaca os editores como aqueles que não procuraram “satelitizar” a dramaturgia machadiana, deixando de lado o pálido darwinismo da crítica machadiana (2017, p.9). Eles destacam a intensa atividade intelectual de Machado de Assis na cultura teatral da época e, denunciando a crítica preconceituosa de suas peças, elas não perderiam em profundidade (2017, p.24).

Uma dramaturgia que chama a atenção por sua ruptura em relação à comédia de costumes do século XIX é a do gaúcho José Joaquim de Campos Leão (1828-83), conhecido pelo seu pseudônimo Qorpo Santo, que foi considerado um dos precursores do Teatro do Absurdo no Brasil por Guilhermino Cesar, cuja ideia foi refutada por Flávio Aguiar na década de 1970, em sua dissertação *Os homens precários – Inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. O prof. Flávio Aguiar destaca a maneira peculiar e próxima de Strindberg de crítica à família, ao estilo de denúncia social de Qorpo Santo, diferente de tudo o que se fazia no Brasil, por ser mais sutil, criticando a vagariedade da justiça e dos políticos, rompendo com a estrutura do texto teatral, a ordem e a desordem, subvertendo a escrita, propondo uma nova e diferente escrita teatral. A obra do dramaturgo gaúcho seria o precedente mais próximo da escrita dramaturgical de Hilda Hilst no Brasil.

A maioria desses autores de teatro aqui destacados são escritores que se lançaram ao gênero teatral, alguns tendo sido mais reconhecidos em outros gêneros, como é o caso de poetas, escritores românticos e Machado de Assis. Tal fato confirma que o teatro brasileiro, antes do século XX foi complementado por escritores de literatura e não exclusivamente por pessoas de teatro, uma prática comum ao teatro até o século XIX, em que a figura do autor dramático era considerada a principal força da produção cênica. Com a emergência do diretor e do ator no processo de montagem cênica típica do teatro moderno, o papel da escrita teatral sofreu críticas e alterações profundas, ficando deslocado o lugar do autor de teatro. A dramaturgia de Hilda Hilst está filiada a essa circunstância de escrita, isto é, de poeta que se lançou a escrever teatro e, tendo se dedicado a expressar o espírito de um tempo, trouxe formas de dramaturgia ainda sem precedentes e descendentes na história do teatro brasileiro.

Em resumo, o teatro brasileiro textual era um teatro instaurado pela colônia por procedimentos jesuíticos, cujas formas e variações se assentavam no ensino religioso e teológico que, com algumas mudanças e alterações, foram preservadas até os tempos atuais em todo o território brasileiro. Depois, tornou-se uma escrita romântica e realista. Foi impulsionada por poetas e escritores do século XIX, passando por uma atualização cênica realizada por europeus no século XX, mas geralmente se desenvolvendo sob a influência de Martins Pena. A seguir, passamos a refletir sobre o teatro brasileiro moderno, elegendo Nelson Rodrigues como marco da moderna escrita teatral brasileira.

Décio de Almeida Prado (2001, p.xxi-xxii) apresenta o teatro brasileiro moderno a partir das críticas teatrais que produziu, muitas contemporâneas às estreias das montagens por ele avaliadas e analisadas, em São Paulo. Embora suas análises sejam vistas como apuradas no prefácio do livro escrito por Sábado Magaldi (2001, p.ix), Prado considerava que sua crítica funcionava não como julgamento estético, mas com o objetivo didático,

expositivo e até cúmplice, mediando o público e os artistas que lutavam pelo teatro no Brasil. Seu livro *Apresentação do teatro brasileiro moderno* compila críticas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, de 1947 a 1955, organizadas em quatro partes: dramaturgos brasileiros, companhias nacionais, peças do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e temporadas estrangeiras. Segundo as observações lidas nas orelhas do livro, são críticas que trazem um balanço das revoluções teatrais que instauraram a modernidade cênica e dramática do teatro brasileiro. Entre os autores de peças de teatro analisadas na primeira parte estão Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida, Silveira Sampaio, Joracy Camargo, Guilherme Figueiredo, Henrique Pongetti, Pedro Bloch, Edgar da Rocha Miranda, Raimundo Magalhães Jr., Lúcio Cardoso, Millôr Fernandes, Jorge Andrade e uma análise de *Lampião*, de Rachel de Queiroz.

Segundo os autores de *Teatro Brasileiro*: ideias de uma história, somente com a afinação entre a crítica teatral, que defendia e vivenciava parâmetros qualitativos e referências modernas, e a produção dos artistas brasileiros é que se pôde avançar na nossa modernidade teatral. O conjunto de críticos da época, formado por Alcântara Machado, Gustavo Dória, Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita, salvo suas especificidades de abordagem, tinha em comum a observação que aliava tema e forma, dentro de uma linguagem teatral (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p.132-133). Quanto a isso, cabe lembrar que o valor artístico da obra dramática hilstiana foi levantado pelo também crítico Anatol Rosenfeld e, décadas depois, estudado por Elza Vincenzo, como já dissemos. Se não foi levada ao palco tanto quanto sua obra poética e narrativa, que recebeu quantidade bem maior de estudos críticos, como poderia estar incluída entre as obras avaliadas por esses críticos? Rosenfeld acompanhou detidamente a escrita hilstiana, acessando manuscritos, correspondendo-se com a autora, tendo indicado seus textos à Escola de Arte Dramática e incentivando suas montagens. Mas o interesse em realizar esses textos

no palco não atendiam ao interesse de produtores empenhados com textos que abordavam questões sociopolíticas mais objetiva e imediatamente, conforme Alcir Pécora salientara no prefácio da autora.

Almeida Prado afirma que o teatro brasileiro atravessa uma “verdadeira crise de crescimento” (2001, p.xxvii-xxviii), não tendo adquirido ainda o direito de se enxergar como documento histórico, dado o problema da criação de uma consciência teatral. Essa consciência vai desde à pré-montagem ou conhecimento preciso de uma iluminação cênica até a discussão estética do fenômeno teatral. Essa percepção seria de ordem coletiva e anônima, que está se formando tanto em grandes centros quanto em cidades do interior, com participação voluntária ou involuntária. O teatro, de qualquer forma, é uma arte colaborativa e participativa – é feita por um grupo e não por uma só pessoa.

No capítulo de seu livro, intitulado “Em busca do moderno e da modernização: o primado da crítica”, Guinsburg e Patriota salientam que as matrizes da modernidade no teatro brasileiro não se deram por uma única via. Renato e Oduvaldo Vianna não eram frequentadores dos salões parisienses de vanguarda como Oswald de Andrade, e os três iniciaram os passos da modernidade teatral brasileira (2012, p.100). Mesmo que Oswald de Andrade tenha escrito, em 1933, *O rei da vela*, em época que ainda respirava-se a revolução estética instaurada pela Semana de Arte Moderna de 1922, a linguagem cênica não participou das propostas renovadoras da arte brasileira. O fato de a obra de Oswald de Andrade ter sido levada aos palcos apenas na década de 1960, pelo Teatro Oficina, contribuiu para se notar e se questionar a ausência do gênero teatral na Semana de Arte Moderna. Nesses anos, as apresentações cênicas oscilavam entre comédias de costumes nacionais pitorescas e teatros de revista, importados de Portugal e concentrados no Rio de Janeiro. Joracy Camargo, por meio de sua peça *Deus lhe pague*, de 1932, foi o responsável pelo início mediano de um teatro nacional no século XX. A peça foi o espelho

de um momento histórico marcado pela Crise do Café e pela Revolução de 1930 e, mais uma vez, a marca histórica do teatro brasileiro se deu pela comédia.

Somam-se a Oswald de Andrade, o Teatro de Brinquedo, do casal Álvaro e Eugênia Moreyra, Renato Vianna, Oduvaldo Vianna e Joracy Camargo, numa fase pré-moderna do teatro brasileiro, isto é, anterior a Nelson Rodrigues. O que justifica esse grupo se firma no fato de serem autores que, diferentemente do que se produzia no teatro de entretenimento característico da época, trouxeram reflexões e críticas sociais, além da sintonia com acontecimentos históricos do século XX, como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Revolução Russa (1917).

A partir da década de 1940, o teatro reinicia sua renovação dramática em uma campanha de inserção do teatro nas questões sociais pelas quais vivenciava o Brasil. Data de 1948 a fundação da Escola de Arte Dramática, em São Paulo, sob a coordenação de Alfredo Mesquita, o que impulsionaria a formação de dramaturgos, diretores e atores. A EAD foi, posteriormente, incorporada à Universidade de São Paulo.

A Era Vargas voltava o país para agitações econômicas e sociais à custa de autoritarismo e censura. A encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo carioca “Os Comediantes”, dirigido pelo imigrante polonês Ziembinski (Zbigniew Marian Ziembinski, 1908-78), é o marco da dramaturgia moderna brasileira, seja pela exploração em cena de planos simultâneos de desenvolvimento da ação dramática – realidade, memória, alucinação –, seja pela influência do rádio e da televisão, ou ainda pelo ponto de partida de relatos de uma moribunda (PRADO, 2001, p. 3). A renovação se deu não só pela modernidade estética do texto de Nelson Rodrigues, mas também pela nova maneira de se fazer teatro, trazida pelo exilado diretor polonês. A força motora dessa renovação superava o teatro escravo de bilheteria e investia no público jovem, conseguindo se estabelecer profissionalmente. Aliás, a guinada modernizante da

renovação cênica apenas se efetivou no Brasil com a vinda da chamada “Turma da Polônia”, formada, além de Ziembinski, por Zygmunt Turkow (1896-1970), Irena Stypinska (1808-1890), Boguslaw Samborski (1897-1971) e Hoffmann Harnisch (1893-1965), de acordo com Guinsburg e Patriota (2012, p.121-22).

Anatol Rosenfeld, em *O teatro em crise* (2014, p.53), ratifica o fato de ser *O vestido de noiva*, dirigido por Ziembinski em 1943, a renovação que marca o ponto de partida do moderno teatro brasileiro. Essa modernidade é justificada pelas estratégias rodrigueanas de trazer para o espaço de cena as elucubrações da mente. A veia expressionista deste intento é comparada à de Strindberg e de Arthur Miller¹⁸, que transformaria a projeção de imagens do inconsciente em estrutura expressionista seis anos depois. À medida em que estados oníricos vão se transportando para a cena, organizações racionais de diálogos, tempo, espaço e ação vão se dissolvendo. Sendo assim, o que foi identificado como início do moderno no teatro brasileiro foi a escrita de distanciamento racional e operacionalização irracional das personagens, isto é, seu interior regendo as engrenagens do jogo cênico. A crise da racionalidade transportou a representação para expressões da subjetividade que é, segundo Hegel, a forma autêntica do estilo lírico.

Por meio do Teatro Brasileiro de Comédia, popularmente conhecido como TBC, as campanhas de renovação do teatro brasileiro retornam a São Paulo. O TBC harmonizou o país com os autores internacionais, formando uma geração profícua de atores que renovavam uma respeitável qualidade artística dos palcos brasileiros. Pertencem a essa geração Cacilda Becker (1921-1969), Paulo Autran (1922-2007), Jardel Filho (1928-1983), Sérgio Brito (1923-2011), Walmor Chagas (1930-2013), Juca de Oliveira (1935), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e Raul Cortez (1932-2006).

¹⁸ Seria preciso reconhecer, entretanto, que Eugene O’Neill, já em 1928, com a peça *Strange Interlude* (Estranho interlúdio), escrita em 1923, fizera uso de dois textos: o diálogo dito pelas personagens em cena e o texto pensado pelas mesmas personagens, à maneira da “corrente de consciência”, dito **por meio** de “apartes” (asides).

A época de produção da dramaturgia hilstiana era bastante fértil para o teatro. A consagração do teatro moderno brasileiro com *Vestido de noiva* e a criação dos grupos Arena, Opinião e Oficina contribuíram para uma agitação estética e eufórica no cenário teatral brasileiro. A produção dramática de 1950 até 1970 empenhava-se em temáticas ligadas à realidade brasileira, na crítica à sociedade capitalista, na análise sócio-política, entre outros temas, sob uma proposta de popularização do teatro nacional, face à importação de peças estrangeiras.

Havia uma militância teatral que crescia e se concentrava em São Paulo, e que depois se proliferava por outras regiões. Recife também se impusera na revolução teatral, por meio do Teatro de Amadores de Pernambuco. Ariano Suassuna, Cavalcanti Proença e Hermilo Borba Filho (1917-1976) lideraram o movimento. Em São Paulo, José Renato (1926-2011), Augusto Boal (1931-2009), Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) criavam o Teatro Arena, cuja postura centrava-se em questões sociais, nacionalistas, dando relevo à classe operária brasileira. O Teatro Arena era original pela valorização da dramaturgia brasileira, bem como empenhava as artes do palco às efervescências sociais e políticas da época. *Eles não usam black-tie* (1958), *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) foram peças e espetáculos que marcaram a produção dramática do Arena.

Com o Golpe Militar de 1964, o teatro começou a sofrer incisões diretas do governo. A censura firmou o cerco em suas deliberações e a polícia ganhou autoridade de interceptar, a qualquer momento, um espetáculo que estivesse difundindo ideias contrárias aos interesses governistas. Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro* (2001, p.304), relata a atitude de resistência de artistas como Gianfrancesco Guarnieri, diante da violência repressora que se instaurou no Brasil, principalmente a partir do Ato Institucional nº 05, de 13 de dezembro de 1968, que proibia manifestações de natureza

política. Segundo o autor, a opção pela escrita metafórica, alegórica e subjetiva eram saídas para a não omissão diante da realidade repressora que se instaurava. Sábato Magaldi reconhece os trabalhos de Plínio Marcos, Dias Gomes e José Vicente como resistentes a essa realidade vivida pelo país nos anos ditatoriais.

Em parceria com Augusto Boal, Guarnieri escreveu *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) como forma indireta de comunicar à população a manutenção dos ideais de liberdade: “Os heróis históricos dos títulos serviam apenas para acobertar o exame da situação atual, exortando o público à resistência contra o regime iníquo imposto à população” (*Panorama*, p.304). Dias Gomes, em *O pagador de promessas* (1960), criticou a intolerância religiosa com base na variedade cultural brasileira. Em *O santo inquirido* (1966), o mesmo autor tratou da repressão religiosa vivenciada no Brasil do século XVI, por meio da Inquisição, fazendo referência, entre outras coisas, à liberdade ligada ao conhecimento.

Uma produção que também se manteve em resistência e polêmica é a de Plínio Marcos (1935-1999), que trouxe uma escrita de original naturalismo, sempre retratando personagens marginais e de uma complexidade que os faz oscilar entre os lugares de repressor e reprimido, vencendo o lado que estiver mais apto para a batalha. Sua dramaticidade não admite soluções cômodas, mas ruptura de vínculos, por meio da morte ou do aniquilamento em nome de alguma libertação. Suas obras mais representativas, a maioria censurada pela Ditadura Militar, são *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *O abajur lilás* (1969) *Jesus-homem* (1978), uma segunda versão de *Dia virá* (1967) e *Balada de um palhaço* (1986).

Depois de Nelson Rodrigues, foi Jorge Andrade (1922-1984) quem produziu uma dramaturgia de extremo refinamento estético, após os anos 1960. A metalinguagem – com evidência explícita dos procedimentos da ficção dramática e superposição ou

concatenação de ações no passado e no presente, além da exploração dos labirintos da memória – contribui para o refinamento expressivo de Jorge Andrade. Para Anatol Rosenfeld, a obra jorgeana é única na literatura teatral brasileira, por sua grandeza de concepção, pela unidade e coerência, por escavar as origens de sua gente, aproximando-se e se distanciando da realidade de forma aguçada e crítica (1970, p.599)¹⁹. Rosenfeld também descreve o avanço de Nelson Rodrigues, que trouxe a prosódia brasileira preconfigurar formas dramáticas, e Plínio Marcos, que levantou a figura do marginalizado, sua linguagem pormenorizada e suas relações sociais como metáfora de denúncia das práticas ditatoriais.

As peças de Hilda Hilst, como as de Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes e outros autores da década de sessenta, encontravam-se bastante empenhadas na luta contra a violência social e política que se instaurou em 1964. Com o ato institucional nº 5, já mencionado, que também suspendeu direitos políticos, além de proibir atividades de manifestação política, instituiu a liberdade vigiada, proibiu a liberdade de expressão e causou terror aos brasileiros. A solução foi alegorizar os temas repressivos, em uma postura de resistência e denúncia. A linguagem lírica, nesse contexto, funcionou como atitude alternativa para que o alerta de ideais libertários, censurados pelo sistema opressor, chegasse ao público.

Entretanto, a perspectiva hilstiana de escrita dramática se diferenciou da de seus contemporâneos. Apresentando situações de opressão e dominação a partir de uma instituição, Hilst distingue-se dos demais por propor personagens distanciados da abordagem

¹⁹ Jorge Andrade recebeu o troféu Molière pela publicação de parte de sua obra, sob o título de *Marta, a árvore e o relógio*, em 1970. Pelas obras *A moratória* e *Os ossos do barão* recebeu o Prêmio Saci de melhor autor, respectivamente em 1955 e 1963. A Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), mesma entidade que premiou Hilda Hilst pela peça *O verdugo* (1968), atribuiu a ele o prêmio de melhor autor por *Pedreira das almas* (1958), *A escada* (1961) e *Vereda da salvação* (1964). Em 1965 ganhou o primeiro prêmio do Serviço Nacional de Teatro (SNT) por *Rasto Atrás*.

operária e coletivista. Assim observa Alcir Pécora em nota à edição das peças da dramaturga e poeta:

há variantes notáveis nesse esquema, alguns nada simpáticos às correntes dominantes na esquerda universitária. A começar pelo fato de que a instituição autoritária tematizada por Hilda é especialmente vigilante com os mais jovens, os mais imaginosos e especialmente dotados, isto é, personagens que se caracterizam como seres de exceção. São esses que guiam suas melhores hipóteses políticas, longe de qualquer populismo de exaltação do homem comum ou da coletividade em geral. Nisso aliás, é mais fiel ao elitismo intelectual marxista-leninista do que poderia parecer às interpretações ligeiras de época. (TC 8-9).

Reside também aí a explicação para a marginalização das montagens das peças hilstianas. Ela não se comunica, de maneira imediata, com a corrente épica e nacionalista de seu tempo. A falta de compreensão dos encenadores, aventada por Elza Cunha Vincenzo, reflete-se na ausência de interesse nos dramas de Hilst, cujo lirismo desvincula explicitamente as personagens mais emblemáticas de lutas sociais.

Vincenzo vê no lirismo de Hilda Hilst uma maneira peculiar de abordar fatos concretos, “uma maneira nitidamente poética que a leva a extrair desses fatos toda a possibilidade de transcendência que possam ter as meras circunstâncias empíricas em que ocorreram, e a erguê-la à categoria de uma reflexão mais ampla” (1992, p.58). Para esse procedimento poético, a referida crítica nota, na obra dramática em questão, a utilização de alto lirismo de tom religioso, bem como a farsa e a escatologia. A estudiosa reitera que as peças formam “autênticos poemas”, apresentando “características análogas, como a construção aberta e a linguagem acentuadamente poética” (1992, p.36). Hilda Hilst escreveu suas peças movida por uma necessidade urgente de comunicação, conforme declarou a Cleusa Maria, para o *Jornal do Brasil*, em 1982, pois o teatro chegaria mais rápido ao público que sua poesia (17 set 1982/Arquivo CEDAE – UNICAMP). Porém, isso não ocorreu satisfatoriamente, dadas as poucas montagens de suas peças.

A formação de grupos e coletivos, como o Opinião e o Arena, na segunda metade do século XX, favoreceu a prática de ações que estivessem voltadas à pesquisa estética do teatro, possibilitando o experimentalismo nas formas de encenar, tendo como ponto de partida não o texto, mas o ator. São fruto da influência das ideias expressas em *Em busca de um teatro pobre*, de Grotowski, editado em 1968, que centralizava seu interesse dramático no corpo do ator e na participação do público. Trata-se de iniciativas de grupos, a princípio amadores, que, em postura de resistência aos espetáculos importados e de independência do teatro comercial, criaram mecanismos de sobrevivência. Esses grupos têm como características o trabalho coletivo e artesanal, o espaço alternativo de encenação e a participação do elenco em todas as funções relativas ao espetáculo – como figurino, direção e iluminação – assim como a produção de dramaturgia durante o processo de montagem, com improvisações e centralidade da pesquisa e da investigação cênicas. Trata-se de um processo de montagem que evoluiu da criação coletiva para o processo colaborativo²⁰. Nesse contexto, o texto a ser montado não tinha obrigatoriedade de ser originalmente dramático. A dramaturgia passou a ser uma das funções e não a principal motora do espetáculo cênico. Até porque a soberania do texto sobre as montagens foi desabilitada nesse período, cunhada pelas interpretações de Artaud e reforçada pelo surgimento da figura do encenador. O resultado foi um crescimento profissional e técnico dos espetáculos, mas a publicação dos textos continuou escassa. Entretanto, ainda que o público começasse a reconhecer a qualidade desses grupos, eles se localizavam na marginalidade das grandes produções comerciais, sobretudo de

²⁰A diferença básica entre a criação coletiva e o processo colaborativo é que este último apresenta um produto final em que, embora tenha sido criado coletivamente, elege um responsável que assina a função de diretor, figurinista, etc. Silvana Garcia, em *Na companhia dos atores* também discorre sobre o fato de a colaboração não excluir a especialidade e destaca o processo de pesquisa organizado em trilógicas, já que a pesquisa teatral se aprofunda de tal maneira, que surge a necessidade de produzir três espetáculos para contemplar todo o trabalho investigativo iniciado na primeira proposta (2006, p.229).

musicais importados, cuja produção é mais efervescente no Sudeste, mas que coloniza o resto do país.

Em *Ler o teatro contemporâneo* (1998), Jean Pierre Ryngaert discute o complexo e paradoxal lugar do autor teatral no contexto contemporâneo de pós-centralidade da encenação e percebe os autores de teatro tentando ironicamente romper a “rigidez da representação tradicional”. O teórico francês identifica nesse tempo um autor de teatro com receio de se lançar à invenção formal sob pena de suspeição ao retorno à tradição sacralizada do texto sobre a cena. Para o autor, que discute o *status* do texto contemporâneo na representação, essa “crise, quando começa pela escrita, opera um desregramento nas convenções da representação”, que se isola por se opor ao *savoir faire* dramático e inevitavelmente ao enredo. (2008, p.6).

Dessa forma, a escrita dramática laboral da poeta paulista em estudo não está pautada na sacralidade do texto, mas na comunicação da poesia, isto é, que considera a palavra gesticulada o meio de sua propagação e um público que a aprecie em conjunto. Nessa época, Hilst já estava consolidada como poeta e começava a escrever sua obra dramática, e Alfredo Bosi insere a produção poética hilstiana no grupo “neosimbolista” da década de 1950. Segundo o crítico, o referido grupo mantém resistência ao tecni-cismo com expressão existencialista. A produção para o teatro viria no fim da década seguinte, motivada pela efervescência política da arte jovem brasileira (1989, p.542).

De acordo com a entrevista a Cleusa Maria, para o *Jornal do Brasil*, o que Hilda Hilst desejava comunicar era um alerta sobre a situação política vivenciada pelo país naquele momento, e o teatro poderia concretizar esse intento de maneira mais rápida: “escrever para teatro era uma necessidade de comunicação urgente com o público. O país atravessava uma fase difícil, de opressão. Eu tinha muitas coisas a dizer e queria fazer isso imediatamente” (1982, p.20).

Hilda Hilst não se distanciou do subjetivismo lírico, pois sua escrita dramática está imersa em lirismo. O uso da metáfora não serviu apenas como estratégia para ultrapassar a barreira da censura, mas como forma de aprofundar as reflexões humanas em última instância e deslocar a reflexão de um momento histórico para o senso de humanidade. As preocupações sociais da dramaturgia da autora estão presentes no mais íntimo das personagens que protagonizam suas peças. Vale lembrar que o discurso nacionalista da Ditadura Militar era camuflado de separatismo partidário, em que ser nacional significava estar aliado ao governo. O *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o” resultou em milhares de pessoas exiladas ou com seus direitos cassados, expulsas de locais de estudo e trabalho, pois incomodavam o governo, quando manifestavam sua indignação em relação às injustiças e desumanidades. Por isso, a paradoxal constituição de personagens das peças hilstianas – raramente com nomes próprios, mas com atitudes de extremo lirismo e profundidade humana, – pode ser lida como reflexo desse tempo em que o olhar e o convívio eram contaminados de rotulações que impediam exercícios de sensibilidade. Na peça *O rato no muro*, por exemplo, isso se torna evidente com a enumeração das personagens com letras do alfabeto. Em outras peças, a substituição de nomes próprios pelas funções que ocupam metaforiza personagens que, desprovidas de adensamento psicológico, transformam-se em funções desempenhadas para um fim reflexivo levantado pela temática da peça. É o caso de personagens como Juiz Velho e Juiz Novo, da peça *Auto da barca de Camiri*, que, salvas as diferenças de idade, mantêm comportamentos semelhantes, como que para dizer que as gerações não transformaram modos de refletir e julgar.

Ao discutir sobre a dimensão social da lírica, Theodor Adorno, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, vê nesse lirismo mais visceralmente individual um mergulho profundo nas preocupações sociais. Ainda que o teórico esteja se referindo especifi-

camente à lírica, suas considerações se fazem pertinentes na análise da dramaturgia lírica hilstiana, dentro da discussão de aprofundamento de questões sociais, a partir da ótica da subjetividade. Segundo Adorno,

o mergulho no individuado, eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem a esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (2003, p.66)

Para o filósofo e crítico, quanto mais subjetivo o poema, mais essencialmente social a obra de arte consegue ser. O autor de *Notas de literatura I* ressalva ainda que a lírica faz protesto quando a existência se mostra hostil, alienada, fria e opressiva, reagindo à “coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde a era moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida” (2003, p.69). No caso da dramaturgia, a situação é semelhante, uma vez que o mergulho na subjetividade das personagens faz com que elas defendam sua universalidade em um tempo de efervescências ideológicas locais.

Inserida nos preceitos modernos da arte, em suas peças Hilda Hilst discute seu tempo a partir da testemunha histórica autêntica: o sujeito. A recriação lírica e dramática da realidade pressupõe uma atitude não passiva de linguagem, que amplia realidades pelo viés da metáfora. Os artistas não se submeteram à opressão da ditadura, mas utilizaram as artes como veículo de protesto e enfrentamento dessa realidade. Porém, Hilda Hilst percorreu esse enfrentamento de forma diferente, mas não muito distante das soluções de Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri em discutir o presente, transportando-o para um outro espaço, ainda que abstrato, em se tratando da autora. Alcir Pécora diferencia a dramaturgia hilstiana da de seus contemporâneos, identificando nesse teatro, de maneira geral, um estilo “alegorizante, de feitio genericamente didático-doutrinário, cujo assunto

básico gira em torno de uma situação de dominação, na qual uma instituição – o Exército, a Igreja, a Empresa, a Escola... aplicava-se a submeter à força o conjunto das gentes”(TC 8).

Mesmo diante de tantos padecimentos e, embora tenha dito que o teatro brasileiro não dinamizou outras culturas, Magaldi não deixa de reconhecer que o melhor que há no teatro brasileiro não deixa de se equiparar ao que há de expressivo no restante do mundo. Ele elege como marca do teatro produzido no Brasil o debruçar-se sobre a realidade, colocando-se na vanguarda de aspirações populares legítimas, sem abrir mão de preocupações estéticas (2001, p.15). Sendo assim, é possível concluir que a dramaturgia nacional, em suas aspirações modernas, é essencialmente empenhada e resistente. Pois é nessa chave de motivação política que todo teatro hilstiano está inserido. Suas oito peças escritas nos últimos anos da década de 1960 são, evidentemente, fruto de uma atitude artística da autora, motivada por acontecimentos e situações de uma época, mas de conteúdo aplicável a outros tempos. Entretanto, nessa variedade de expressões, Hilda Hilst é solitária, com uma forma singular e marginal de escrita. A abstração das personagens teatrais de Hilda Hilst nasce como fruto e resposta a um momento de forte repressão política. Em lugar de uma reação ostensiva a esse momento, como aconteceu com boa parte do teatro de então, a autora, antes de tudo poeta, prefere falar por meio de personagens que, expostas a situações extremas, eclodem liricamente. É uma abstração que sugere uma denúncia da neutralização do sujeito e sua condição humana desgastada por imposições, repressões e investidas violentas em seu tempo materialista. Em termos de dramaturgia, cuja modernidade foi marcada pela valorização interior das personagens, o que tende ao lado lírico da gangorra subjetividade-objetividade do estilo dramático, o teatro de Hilda Hilst acompanhou essa veia do moderno teatro brasileiro. Durante a escrita das peças, a autora criava sua própria marginalidade no teatro brasileiro, permanecendo

uma poeta ilhada pela incomunicabilidade nascida do seu enfiamento visceral da linguagem.

1.3 Leituras da dramaturgia hilstiana

Em 2000, Hilda Hilst viu lançado seu *Teatro reunido*, que contemplava as peças *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da barca de Camiri*. A publicação das oito peças da autora apenas se efetivaria postumamente, em 2008, com o *Teatro completo*. Essa publicação consiste em um importante acesso à dramaturgia hilstiana, já que foi a primeira vez que sua produção dramática circulou efetivamente no cenário nacional.

A inexpressiva intimidade com o estilo do teatro moderno no Brasil e a acanhada quantidade de montagens das peças parecem ter concorrido e muito para marginalizar a dramaturgia de Hilda Hilst. Em compensação, entre os poucos que se pronunciaram sobre a autora, há a afirmação de que seu teatro é uma nova voz na dramaturgia brasileira.

Os trabalhos que especificamente se debruçaram no estudo do teatro de Hilda Hilst se somam em descompasso àqueles existentes sobre sua poesia e prosa, podendo ser divididos em três circunstâncias ou tendências: ensaios críticos concomitantes aos manuscritos e adaptações das peças para o palco, entre os anos de 1967 e 1992; trabalhos realizados a partir da publicação de quatro peças, compiladas no *Teatro reunido* (2000), pela Editora Nankin, posfaciadas por Renata Pallottini; estudos acadêmicos após a publicação do *Teatro completo* (2008), pela Editora Globo.

Esses textos existentes sobre a obra dramática de Hilst são capítulos de livros, artigos de jornais ou rápidas pinceladas em ensaios. Anatol Rosenfeld assina três trabalhos sobre o teatro hilstiano: o artigo “O teatro de Hilda Hilst”, publicado no suplemento

literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1969, época em que a autora foi premiada pela peça *O verdugo*; o capítulo “O teatro brasileiro atual”, presente no livro *Prismas do teatro*, de 1993, em que o crítico cita Hilst no panorama do teatro brasileiro na década de 60; e o prefácio de *Fluxo-floema*, “Hilda Hilst: poeta, narradora e dramaturga”, de 1970. Temos notícia de que Cláudio Willer também publicou, em 1969, no jornal *O Estado de São Paulo*, um artigo intitulado “O teatro de Hilda Hilst”²¹.

Rosenfeld, com alguma expectativa, declarou, por mais de uma vez, certo acolhimento que as peças de Hilda Hilst ainda receberiam das companhias teatrais, destacando e antecipando seu valor para a dramaturgia do Brasil. No texto publicado em 1969, sob o título “O teatro brasileiro atual”, o autor faz um breve comentário sobre as temáticas e os estilos presentes nos dramas hilstianos, destacando-lhes a qualidade literária, bem como apostando nas montagens que viriam a ocorrer a partir da década de 1970:

Embora peças suas já tenham sido encenadas com êxito por grupos amadores (*O rato no muro*, *O visitante*, *O novo sistema*), uma delas na Colômbia, por ocasião de um festival, sua obra ainda não encontrou o acolhimento das companhias profissionais. Estas certamente se interessarão mais pela sua dramaturgia depois de ela ter sido distinguida com o Prêmio Anchieta de 1969, pela sua peça *O verdugo*, focalização dramática de problemas religiosos, morais e políticos do nosso e de todos os tempos. (2000, p.168)

Prefaciando a primeira edição em prosa de Hilda Hilst, *Fluxo-floema*, publicada um ano após a escrita da última peça, Rosenfeld retoma o valor da obra dramática da autora e sua crença em uma possível boa recepção dela por profissionais de teatro:

Mais cedo ou mais tarde, [o teatro profissional] descubra o valor desta obra cênica, marcante pela qualidade literária por introduzir uma voz inteiramente nova e original na dramaturgia brasileira moderna, raramente beneficiada pela colaboração criativa dos poetas (1970, p.11)

²¹ Infelizmente, não tivemos acesso a este texto.

No artigo “O teatro de Hilda Hilst”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, Rosenfeld manifesta-se otimista em relação às montagens da dramaturgia hilstiana. Analisando as sete peças, ele as divide em dois grupos. As primeiras peças – *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante e Auto da barca de Camiri* – pertencem ao grupo que ele considera de comunicação não muito fácil, enquanto atingem um público mais amplo as obras *As aves da noite*, *O verdugo e O novo sistema*. A peça *A morte do patriarca* não aparece em sua análise. Sobre o teatro de Hilda Hilst, o crítico afirma

A dramaturgia de Hilda Hilst acrescenta uma nova dimensão ao teatro brasileiro [...] Em todas [as peças], no entanto, 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. Particularmente interessante é a pesquisa no campo do verso entremeado de rimas internas, assonâncias e aliteraões, enquanto a linguagem mantém, concomitante, quase sempre, surpreendente leveza coloquial (25 jan. 1968).

Os anos que se seguiram foram assinalados por estreias das peças nas regiões do Sudeste e do Sul do país. Porém as adaptações ocorreram entre 1968 e a década de 1990, contrariando, ou pelo menos adiando, a profecia de Rosenfeld. Conforme as montagens estreavam, críticas teatrais eram publicadas nos jornais de São Paulo. A obra *O verdugo* é a peça que mais recebeu críticas, já que contou com uma boa circulação, advinda do prêmio Anchieta. Entre os que assinaram críticas das peças estão Mariângela Lima (25 abr.1973), Sábato Magaldi (4 mai. 1973), Alcione Silva (4 jun. 1973), Luís Macksen (21 set. 1982), Ilka Zanato (17 dez.1980) e Laerte Ziggiatti (10 ago. 1991). Como as peças não haviam sido publicadas, essas críticas se baseavam apenas em sua apresentação cênica.

Posteriormente, Elza Vincenzo publicou um estudo aqui já mencionado, em que Hilda Hilst é estudada junto a Renata Pallottini, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara e Maria Adelaide Amaral. Intitulado “O teatro de Hilda Hilst”, o segundo

capítulo de *Um teatro da mulher* (1992) é o primeiro estudo consistente dos dramas hilstianos, ainda manuscritos, depois de sua tímida recepção desde o fim da década de 1960 até meados de 1980. Antes, as notas sobre esse teatro tinham a extensão de artigos jornalísticos. Vincenzo realizou uma leitura extensa e cuidadosa das peças hilstianas.

Neste seu livro, Vincenzo destaca Hilda Hilst das outras autoras estudadas em relação ao aspecto especial de sua obra. A partir da bipartição do teatro hilstiano proposta por Rosenfeld, Vincenzo propõe uma divisão das peças em dois grupos: o primeiro seria formado por *A empresa*, *O rato no muro*, *O auto da barca de Camiri*, *O novo sistema* e *A morte do patriarca*. As peças desse grupo possuem uma comunicação não imediata, de menor clareza, porém não menos sensível e artística. O segundo grupo é formado por peças de recepção pública ampla, de comunicação mais imediata, como é o caso de *As aves da noite*, *O verdugo* e *O visitante*. A estudiosa diz que, nos dramas hilstianos, “formam-se de permeio autênticos poemas” (1992, p.36), além de assinalar que, quanto à forma dramática, algumas peças são mais consistentes que outras, equalizando seu grau de dificuldade. Vincenzo afirma que “há em Hilda Hilst uma poderosa imaginação cênica. A poesia do texto não se separa das exigências de uma grande sensibilidade visual e plástica” (1992, p.37).

Outra autora a analisar o teatro em questão foi Renata Pallottini, *Buscando o conceito de “drama”*, Pallottini resgata o caráter empenhado e provedor de conhecimento do teatro, desde suas bases gregas, bem como lembra sua natureza híbrida, contendo aspectos épicos e líricos. A opção pelo lírico, segundo a autora, corresponde à ausência de ação, dando relevo à subjetividade das personagens, quando a ação se torna inútil. De acordo com Pallottini, a presença lírica na poética teatral representa, como herança do íntimo, “a voz do não-lógico, da sugestão e do sentimento [...] Expressão, talvez, da impossibilidade, finalmente, da ação” (2008, p.494-495). A crítica utiliza desse parâmetro

para sua análise das peças e reconhece o lirismo nelas presente, reiterando a ideia de que há poucos textos sobre o teatro de Hilst e afirmando que essa dramaturgia não quer retratar acontecimentos concretos. Após um resgate interpretativo de cada peça, Pallottini diz ser a escrita lírica uma forma de mostrar personagens cujas falas foram sufocadas.

O organizador do *Teatro completo* e de toda a reedição das obras de Hilda Hilst pela editora Globo, Alcir Pécora, apresenta a referida dramaturgia a partir da subversão formal e temática de suas obras, analisando “pontos de desequilíbrio e destempero dos estereótipos em jogo” (2008, p.9). O crítico lembra o contexto histórico de produção dessas peças e, assim, define sua obra dramática:

Trata-se de um teatro alegorizante, de feição genericamente didático-doutrinário, cujo assunto básico gira em torno de uma situação de dominação, na qual uma instituição – o Exército, a Igreja, a Empresa, a Escola... – aplicava-se a submeter à força o conjunto das gentes (2008, p.8)

Pécora considera o teatro e a crônica de Hilda Hilst, quando comparados ao restante de sua produção, a porção menos artística de sua escrita, chamando-as, inclusive em seu conjunto, de “arte menor”, submetendo-se a lugares comuns de seu tempo, com imagens gastas como asas e alegorias de liberdade (2015, p.17). Mesmo assim, foi somente depois da publicação do *Teatro completo* (2008), prefaciado e organizado por Alcir Pécora, que o número de trabalhos acadêmicos cresceu consideravelmente.

Alva Martínez Teixeira, professora de Literatura Brasileira da Universidade de Lisboa, foi pioneira em uma nova e sistemática etapa de investigação do teatro hilstiano, com a publicação de seu livro *Um herói incómodo: utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*, pela Universidade de Coruña, em 2009.²² O fato é que esse primeiro trabalho

²² Foram computados, até o presente momento, os trabalhos da relação que se segue. Em 2010 (entre dissertações e tese): a dissertação *O teatro performático de Hilda Hilst*, de Éder Rodrigues, defendida na UFMG; *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*, de Marcos Lemos Ferreira dos Santos, pela Universidade de São Paulo. Em 2012: as dissertações *Assombros e escombros da modernidade no*

de maior fôlego foi publicado fora do Brasil. A escrita dramática hilstiana, ainda que se filie a uma dramaturgia europeia, conforme apresentaremos a seguir, não teve antecedentes em seu país de origem e o estudo acadêmico de sua produção dramática não ocorreu, primeiramente, em universidades brasileiras.

No trabalho que resultou de sua pesquisa, Teixeira dedica oito capítulos à análise das peças. O primeiro intitula-se “A subversiva trajetória de uma megalómana” e apresenta um panorama biobibliográfico da autora. No segundo, chamado “As obras dramáticas hilstianas: Quando Eros abandonou Thanatos”, Teixeira realiza um resgate interpretativo das peças, identificando nelas a ruptura da estrutura dramática realista, seu alto teor simbólico e detentor de várias chaves interpretativas, bem como sistematizando as temáticas sociais e políticas abordadas. Ainda nesse capítulo, a autora apreende o projeto arquitetônico das peças, quando analisadas individualmente ou em conjunto:

cada uma das peças deve ser considerada um texto insularmente independente, dotado do seu próprio ritmo e movido pela sua lógica particular, e, ao mesmo tempo, deve ser percebido também como parte de um arquipélago, como fragmento de uma totalidade norteada por uma organização precisa. (2009, p.49)

No capítulo “O teatro contra a ditadura: o modo hilstiano como desvio face à mimese”, a autora apresenta um panorama histórico do teatro durante a ditadura militar brasileira, observando a emergência dos vários ritmos do teatro moderno no Brasil e a discrepância antirrealista da obra hilstiana em sua época. Em “Uma perturbadora

teatro de Hilda Hilst, de Carlos dos Santos Zago, defendida na UNESP/Assis, e *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst*, defendida na Universidade Federal de Goiás, por Cristyane Batista Leal, e a tese *Corolários das pedras: um teatro para tempos alegres (repressão e resistências no teatro de Hilda Hilst)*, de Tatiana Franca Rodrigues, defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora. Em 2013: as dissertações de mestrado *Hilda Hilst: da dramaturgia ao poder da cena*, de Francisco Alves Gomes, defendida na Universidade de Brasília, *A dramaturgia de Hilda Hilst: Percursos e diálogos entre o dramático e o não dramático*; e o artigo “Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst”, da profa. Dra. Alva Teixeira, publicado na *Revista Ciências e Letras*, nº 53, p.27-41, ano 2013, disponível em <<http://seer3.fapcc.com.br/index.php/arquivos>>.

metáfora do mundo: poeticidade e experimentalidade”, Teixeira analisa a especificidade lírica das peças de Hilst, que, comparada a autores como John Keats, T. S. Eliot, Stéphane Mallarmé, João Cabral de Melo Neto e Renata Pallottini, não se esqueceu da situação social de seu tempo, ainda que lançasse mão de instrumentais simbólicos e poéticos. No capítulo seguinte, intitulado “O herói redentor e o desconforto da vontade messiânica”, a professora e crítica aprofunda o tema central da obra, a questão do herói que, em Hilda Hilst, une amor e morte, já que o fracasso desse herói é um fracasso de toda a humanidade:

enquanto na tragédia clássica a estrutura circular é fechada, no teatro hilstiano a necessidade de uma solução trágica não depende do tipo particular de conflito, mas do desenvolvimento do processo que opõe o eu da personagem a todas as forças alheias: a maldade, a arbitrariedade ou o despotismo social. Neste desenvolvimento dramático, o paradigma de figura trágica hilstiana é a do herói que redime os outros – a humanidade – com a própria morte. (2009, p.99)

Ao delinear os heróis de Hilda Hilst, Teixeira conclui que o individualismo do homem, presente na poesia e na prosa hilstiana, evoluiu para o herói redentor, excluído e repudiado em seu próprio ambiente (2009, p.97). No sexto capítulo, Teixeira analisa a particularidade das personagens hilstianas. Intitulado “O trágico trânsito das *personae* dramáticas”, aborda a subjetividade elevada das personagens, desligadas de sua raiz histórica e universalizadas a partir de uma radical particularização. No sétimo capítulo, chamado “A antiutopia como uma outra escatologia”, a autora discorre sobre o divórcio entre o homem e o seu sistema moral, diante da impossibilidade de se concretizar uma revolução: “São propostas literárias proféticas, simulacros do advento apocalíptico que partem de um acontecimento real para se elevarem em distopia” (2009, p.175). Por fim, Teixeira finaliza o livro dizendo que o teatro hilstiano se configura como “exílio do homem no mundo contemporâneo” (2009, p.186), com personagens agudamente individualizadas, que revelam, metaforicamente, verdades sobre o mundo, sempre coroadas pela morte.

Em 2012, Carlos Eduardo do Santos Zago defendeu, na Universidade Estadual Paulista, a dissertação de mestrado intitulada *Assombros e escombros da modernidade no teatro de Hilda Hilst*. O trabalho interpreta as peças *O novo sistema*, *As aves da noite* e *A morte do patriarca*, que apresentam sistemas políticos autoritários, problematizam o progresso da ciência e questionam tentativas heroicas e crenças ingênuas na coletividade e no ser humano comum (ZAGO, 2012, p.18). O autor identifica o processo de bricolagem na escrita alegórica das peças, elencando discursos de várias áreas do conhecimento humano presentes nos textos. Em 2013, Francisco Alves Gomes, em sua dissertação de mestrado defendida na Universidade de Brasília, analisou as peças *O rato no muro* e *O verdugo*, a partir da sistematização das manifestações de poder, tal como elencadas por Michel Foucault. O trabalho apresenta ainda reflexões de uma montagem de *O rato no muro*, realizada em projeto de extensão de sua faculdade. Em 2010 e em 2013, duas dissertações abordaram o movimento que Hilda Hilst realiza pelos gêneros literários. Em sua dissertação *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*, defendida na Universidade de São Paulo, Marcos Lemos Ferreira dos Santos, afirma que a incursão da autora pelo drama e pela narrativa se tornou um questionamento do lugar da lírica a que o mundo se tornou hostil e sob essa situação, a escritora tanto corroe sua narrativa e seu drama quanto perverteu essas formas com a acidez de sua poesia (2010, p.135).

Júlia Fernandes Lacerda, analisando as obras *O rato no muro*, *Auto da barca de Camiri* e *As aves da noite* apontou incursões e distanciamentos dos dramas hilstianos. Na dissertação *A dramaturgia de Hilda Hilst: percursos e diálogos entre o dramático e o não dramático*, essa pesquisadora da Universidade do Estado de Santa Catarina identifica traços do teatro simbolista, do Teatro do Absurdo e elementos da performance nas referidas peças teatrais. Além disso, considera que esse teatro – dentro da concepção de Hans-Thies Lehmann, autor de *O teatro pós-dramático (Postdramatisches Theater,*

publicado em 1999²³)— é essencialmente baseado no drama tradicional, assumido por Lacerda como fábula contada por personagens (2013, p.39). O rompimento dessa estrutura é identificado por Lacerda quando personagens se afastam do figurativo realista típico do drama tradicional.

Rubens da Cunha defendeu a tese *Voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst* em 2014, na Universidade Federal de Santa Catarina, realizando um extenso trabalho em que analisa o teatro poeticamente engajado e solitário de Hilda Hilst.

A partir da década de 90, a obra lírica e narrativa de Hilst começou a ser levada para os palcos em quantidade que superou a adaptação dramática de suas obras escritas para teatro. Concomitantemente, a produção crítica desses dois gêneros também se faz intensa nos espaços acadêmicos, com cerca de noventa dissertações e teses, desde 1987, conforme o banco de teses e dissertações da Capes. Basta ver a seleção de títulos dispostos na série de obras de Hilda Hilst, publicadas pela Editora Globo. Com as várias traduções para outras línguas, a literatura de Hilda Hilst também acabou atraindo a atenção de estudiosos estrangeiros.²⁴ Entretanto, sua dramaturgia continuou não acompanhando a frequência das montagens baseadas na ficção e na poesia.

O palco não impõe nenhuma exclusividade ao texto dramático, tanto quanto a criação dramática não obriga sua circulação apenas pela montagem cênica. Conforme atesta Emil Staiger,

²³ Ver LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: CosacNaify, 2007.

²⁴ Os registros da edição de 2008 indicam as pesquisas de Mechthild Blumberg, que publicou vários artigos em revistas brasileiras e estrangeiras e defendeu tese sobre a autora na Universidade de Bremen, na Alemanha. Há artigos como os de Susan Canty Quinlan, publicado em Londres; Benoît Broyard, Mathieu Lindon, Eric Loret e Michel Riaudel publicam sobre a obra da autora em revistas francesas e Fred Clark publicou artigo nos Estados Unidos. A *Revista Hispanica de Cultura y Literatura* possui um artigo de Clark intitulado “Structures of Power and Enclosure in the Theater of Hilst: *O rato no muro*”. Foi defendida na Faculdade de Letras na Universidade de Lisboa uma tese de mestrado excelente sobre Hilda Hilst, da autoria de Matteo Gigante, aluno italiano da Universidade de Lisboa. A tese intitula-se *Hilda Hilst e a ‘obscena lucidez’ entre recepção e repressão* (2016).

O dramático não tem que ser compreendido a partir de sua adaptação ao palco e sim que a instituição histórica do palco decorre da essência do estilo dramático? Um enfoque fenomenológico só permite esta interpretação. O palco foi, realmente, criado segundo o espírito da obra dramática, como único instrumento que se adaptava ao novo gênero poético. Mas uma vez existente esse mesmo instrumento pode servir a outras formas de criação e tem sido utilizado das maneiras mais diversas através dos tempos. (1997, p.119)

Portanto, o tablado mantém sua liberdade de ferramentas e estilos, fato que culmina em uma infinidade de possibilidades de criação da linguagem cênica.

As recentes adaptações da obra lírica e narrativa da autora e a intensa produção crítica sobre essas espécies literárias, em detrimento dos estudos dos dramas, levam à discussão da relação entre produção literária, crítica especializada e público. Haveria relações entre as adaptações para o palco, o interesse de estudo por parte de pesquisadores acadêmicos e a apreciação do público?

A escassez de bibliografia sobre a obra dramática hilstiana foi reconhecida, primeiramente, por Elza Vincenzo, já que Rosenfeld mantinha uma perspectiva otimista sobre a montagem dessas obras para o palco. A autora compara ainda a discrepância entre quantidade de estudos já existentes e pesquisas posteriores sobre a lírica e sobre a narrativa de Hilda Hilst. Mais tarde, Renata Pallottini, em posfácio ao *Teatro completo*, observou que

São muito poucos os textos que tratam do teatro de Hilda. Sabe-se de alguns artigos e ensaios de Anatol Rosenfeld, algumas entrevistas e críticas e, acima de tudo, o capítulo em que Elza Cunha se debruça sobre estes textos e, amorosamente, procura desvendá-los (TC 500).

Uma vez apresentada a pequena fortuna crítica da literatura dramática hilstiana, podemos elencar três possíveis pontos causadores da escassez de estudos sobre os dramas de Hilda Hilst e que estão ligados à hipótese que sustenta este trabalho. O primeiro impõe-se à imediata falta de diálogo entre encenadores, público e peças, devido à escrita hilstiana

diferenciada. Vincenzo (1992) e Rosenfeld (1969) concordam que os textos “diferenciados” de Hilst são, para um distraído olhar, “difíceis”. São peças com gradativos níveis de obscuridade, que dispensam clímax e apresentam desfechos reticentes.

Essa dificuldade se dá pela distância da forma tradicional de escrita dramática, elevando-se para uma forma original, livre e complexa. A poesia subsidia a estrutura do texto, que dificilmente se condiciona pelo clássico esquema de uma ação que apresenta um conflito e seu desenlace. Mesmo que Ionesco, Beckett e Adamov recebessem montagens na mesma época no Brasil, a emergência social não foi paciente com imersões líricas.

Outro fator, talvez, conseqüente ao primeiro, é que as peças foram pouco encenadas e, conforme adverte Vincenzo, no caso de peças teatrais, as análises são concomitantes às montagens, dada a quase ausência de publicações de textos teatrais no Brasil. Esses dois fatores justificam a constatação de Vincenzo de que, enquanto autora de teatro, Hilda Hilst permaneceu na marginalidade (1992, p.33).

O terceiro fator, ainda em uma linha conseqüente aos primeiros, deve-se à tardia publicação das peças. Apenas o texto premiado, *O verdugo* (1970), foi publicado em vida da autora. Esse último aspecto impõe-se como um agravante geral para os estudos dramáticos, já que a análise de um texto literário, seja de que natureza for, não é plausível apenas por uma amostragem ou exposição. A atividade de análise crítica exige releituras incontáveis, que a encenação reiterada não é capaz de oferecer, dado o aspecto único e exclusivo de cada apresentação.

Para que esses textos sejam objeto de crítica literária, faz-se, portanto, imprescindível sua circulação, e que ela independa da montagem cênica. A dificuldade de leitura e aprofundamento teórico de textos dramáticos se dá pela pouca circulação de

peças em livro, especialmente os da produção contemporânea. Tal impasse não é tão observável em publicações de romances e poemas que, com a ascensão burguesa desde o século XVIII, atinge proporções maiores. Após a publicação de *Teatro completo*, a quantidade de estudos acadêmicos sobre o teatro hilstiano recebeu algum impulso, conforme demonstramos anteriormente.

Tanto Rosenfeld quanto Alcir Pécora transferem o reconhecimento do valor artístico dos textos de Hilda Hilst aos montadores de teatro. Tal fato sugere que a realização estética desses dramas emergiria somente nos palcos. Entretanto, um gênero textual é antes um texto que possui lacunas, criações estéticas, um autor e um leitor. Aristóteles, em sua *Poética*, escrita provavelmente entre 335 a.C e 323 a.C, afirma que o texto dramático basta a si mesmo:

Pois a fábula deve ser constituída de tal maneira que as pessoas que a ouvirem possam, mesmo sem nada ver, aterrorizar-se e sentir piedade, como acontecerá com quem escutar a história de Édipo. Produzir esse efeito somente por meio do espetáculo é coisa pouco artística, e que exige apenas o trabalho do corego. (2004, p.52)

E Jean-Pierre Ryngaert salienta que

um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela [...]. Ler texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura (1996, p.25).

Apesar de pertencerem a épocas distintas e, conseqüentemente, vivenciarem experiências históricas diferenciadas quanto ao texto teatral, os dois autores, um clássico e um contemporâneo, concordam que o texto dramático nem sempre é texto em cena. Assim, a relevância artística do teatro de Hilda Hilst é passível de ser observada pela leitura crítica de seu texto, com adaptação ou não aos palcos. Porém, tanto a ausência de

montagens quanto a inexistente publicação dos textos obnubilaram, por décadas, as motivações de estudo da dramaturgia.

O problema da pouca circulação impressa dos textos dramáticos e a rara encenação das peças de fato freiam os olhares analíticos e impossibilitam a simples apreciação leitora. Junta-se a tais fatores a novidade estética instaurada pela autora, causando o comum desconforto, frequente em obras dessa natureza. As críticas ao teatro de Hilda Hilst são discrepantes, o que é comum em uma escrita tão singular.

Em uma crítica à montagem de *O verdugo*, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 04 de maio de 1973, Magaldi reconhece o teor literário da peça hilstiana, avança uma possível adesão à moderna extinção da personagem, porém identifica ausência de domínio do instrumento teatral, que, para ele, significa estar desprovido de ação dramática. Segundo o autor de “A peça é original, mas irrita em vez de emocionar”, a obra parte de uma ideia e procura dar-lhe vida cênica, o que, de acordo com o crítico, não é, dramaticamente e em cena, um procedimento ainda bem-sucedido.

Em seu artigo “Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst”, Teixeira demonstra que o teatro paradoxalmente utópico e distópico, de Hilda Hilst, avança no sentido de ressuscitar para a literatura moderna a possibilidade do heroico e do trágico, possibilidade essa bastante dificultada por Franz Kafka (2013, p.34). Trata-se de um teatro distópico, mas não niilista, negando a corrente do século XX, que defende o desligamento com o divino. Isso, na perspectiva de uma dramaturgia que, segundo a autora, está mais preocupada com a causa do que com a originalidade (2013, p.28).

Já Rosenfeld, à época de escrita dramática hilstiana, considera a peça *O visitante* uma das mais belas e poéticas obras da dramaturgia contemporânea. O crítico alemão naturalizado brasileiro, ponderou que essa dramaturgia não se enquadra em nenhuma

linha atual do teatro no Brasil, sendo de difícil classificação. Analisando sete das oito peças, ele identifica nelas elementos do teatro expressionista, simbolista e a abstração das personagens como uma filiação ao teatro contemporâneo. Rosenfeld ainda afirma que o teatro hilstiano “acrescenta por assim dizer um novo instrumento à orquestra teatral brasileira” (2014, p.206). Porém, aponta deficiências de montagem à altura que ele confere à obra. Sob esse raciocínio, o convencimento a que Magaldi se referia poderia se realizar, desfazendo o aspecto disfuncional que ele notou na dramaturgia hilstiana.

Magaldi, Teixeira e Rosenfeld apresentam perspectivas diferentes quanto ao teatro hilstiano, com opiniões diversas no tocante à originalidade, porém concordantes quanto a uma escrita única e com personagens nascidos de uma abstração. Filiar integralmente essa obra a determinada corrente estética, portanto, é de uma complexidade que não admite categorizações imediatas. Isso também atenua a atmosfera de resistência do teatro hilstiano, afirmando uma voz que se faz singular, dado o nivelamento humano medíocre em tempos de guerra e cerceamento da liberdade e à própria expressão escrita da autora. O teatro de Hilda Hilst é resistente até mesmo à própria linguagem, não se permitindo alocar confortavelmente em qualquer gênero. A luta pela manutenção da condição humana, de suas raízes transcendentais e de sua subjetividade é levada ao extremo. Em seu teatro, a condição humana é anterior à condição social e é na preservação ou restauração da singularidade humana que reside sua luta social. Entretanto, seu labor artístico é consciente da eterna dissolução humana, demonstrando, por meio seus personagens virtuosos, o destino trágico dessa tarefa. Não deixando seu público sem uma solução, ela apela para atitudes radicais de renovação que não resolverão o problema da condição humana, mas se sacrificando no mundo, forja uma permanência efêmera, isto é, poeticamente militante até seu fracasso prenunciado.

CAPÍTULO 2: ABSURDIDADES DE TEMPO E ESPAÇO

Neste capítulo, realizaremos a leitura de três dramas de Hilda Hilst: *O rato no muro*, *Auto da barca de Camiri* e *A morte do patriarca*, tendo como ponto de partida e referências teóricas os pressupostos do Teatro do Absurdo e, através deles, faremos o exame das peças. A análise de Júlia Fernandes Lacerda (2013, p.48), arrolada no capítulo anterior, identifica nas peças hilstianas o existencialismo absurdo enquanto tema, em que os seres não possuem esperanças de alcançar a realização de sonhos e de vida, entretanto sem utilizar a linguagem do absurdo, que não pretende contar uma história, mas sugerir-la com imagens poéticas. Concordamos que não é possível filiar integralmente o teatro hilstiano ao Teatro do Absurdo, nem a qualquer outra estética, porque se trata tanto de uma autora que possui um projeto literário singular quanto de sua não adesão declarada a qualquer outra situação coletiva. Vale lembrar que os autores reunidos sob o rótulo de “absurdo” também não criaram manifestos coletivos ou grupos de trabalho criativo, mas ficaram conectados a suas formas dramáticas, que traduziram as angústias existenciais do Pós-Guerra. A verificação do absurdo a que pretendemos é sua manifestação como flagrante do horror e desumanização que a civilização compartilha socialmente, isto é, a constatação delatária de um tempo cruel, que emerge tanto pelo discurso de personagens destituídas de suas faculdades humanas, como o pensar e falar, quanto por uma engrenagem que exala essa decadência humana.

A expressão “Teatro do Absurdo” foi cunhada por Martin Esslin, já citado, para se referir às obras teatrais produzidas após a Segunda Guerra Mundial e que traziam à tona ou expunham o estado de solidão, desolação e ausência de comunicação do ser humano na modernidade. Partindo de uma obra de Albert Camus, *O mito de Sísifo* – um ensaio publicado em 1942, no qual o filósofo francês discute o absurdo da existência humana a

partir da análise do castigo imposto a um homem de eternamente repetir a mesma ação –, Esslin afirma que o senso de angústia metafísica das condições humanas é o tema geral abordado pelos autores do Teatro do Absurdo (1968, p.23-24). Ele destaca como constituidores do Teatro do Absurdo os dramaturgos, radicados na França, Eugène Ionesco (nascido na Romênia), Samuel Beckett (nascido na Irlanda), Arthur Adamov (nascido na Rússia), além do inglês Harold Pinter e do espanhol Fernando Arrabal, entre outros.

O antiteatro é o nome que Ionesco dá à sua primeira peça, *A cantora careca*, escrita em 1948 e pela primeira vez apresentada em 1950, que consiste em uma reação ao teatro burguês que se estabeleceu na Europa, sobretudo na França, desde o século XVIII. Tratava-se de um teatro que, claramente, sobrepunha-se à nova classe ascendente, inserindo cidadãos comuns da burguesia na ação dramática, revelando seu próprios princípios morais. A carga psicológica do teatro burguês surgiu para compensar a nobreza dos heróis aristocratas e esse teatro se configurou, na arte dramática, em uma arma de luta social e justiça, reconhecendo o ser humano como fruto do meio (HAUSER, 1994, p.584). O protesto de Ionesco é resultado de um tempo em que não se acredita mais em ideais libertários e em lutas sociais, uma vez que o ser humano não quer estar na história, que, até então, só produzira desolação e desesperança.

São marcos do Teatro do Absurdo as peças *A cantora careca* e *A lição*, de Ionesco (esta última, também estreada em 1950), e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em 1953. O que sistematizamos desse teatro é o fato de serem peças que não apresentam um enredo claramente constituído, estruturam-se em situações de circularidade, suas personagens são desprovidas de delineamento psicológico e os acontecimentos são insólitos, principalmente levando-se em conta que praticamente não existem ações nelas desenvolvidas, embora isso seja mais evidente nas peças de Beckett do que nas de Ionesco. Para Patrice Pavis, em *Dicionário de teatro*, a forma predileta da dramaturgia

do absurdo é uma peça sem intriga nem personagens claramente definidas, e o acaso e a invenção reinarem nela como senhores absolutos (1999, p.2). Pavis ainda categoriza três estratégias do absurdo. A primeira seria a do absurdo niilista, em que não há como extrair informação sobre a visão de mundo e as implicações filosóficas do texto e da representação (1997, p.2). Nessa estratégia, o autor enquadra o romeno Eugène Ionesco e o alemão Wolfgang Hildesheimer. Já na segunda, faz alusão ao absurdo como princípio estrutural, para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência de imagem harmoniosa da humanidade, Pavis situa aqui o irlandês-francês Samuel Beckett, o russo-francês Arthur Adamov e o francês Louis Calaferte. A terceira seria a do absurdo satírico, em que há uma descrição do mundo, de alguma maneira realista, na formulação da intriga. Utilizam essa estratégia autores como os suíços Friedrich Dürrenmatt e Max Frisch, o alemão Günter Grass e o checo Václav Havel.

Personagens sem contorno definido dentro de uma peça sem evolução dramática denunciam uma condição humana sem densidades ou de complexidades apagadas e anuladas, tendo, como consequência, um diálogo limitado e superficial, dificultando encontros intersubjetivos. Levado ao extremo, o desencontro entre as personagens faz eclodir circunstâncias de incomunicabilidade entre pessoas, promovendo a cultura rasa da expressão dos relacionamentos humanos, isto é, a incomunicabilidade imediata como fruto da superficialidade das relações e a incomunicabilidade como fruto da falência da linguagem. A primeira forma de lacuna intersubjetiva está associada à vida humana automatizada, à linguagem fossilizada (ESSLIN, 1968, p.126), em que a ausência de comunicação é filha da ausência do pensar, do sentir e, conseqüentemente, do não existir, e esses sentidos são explorados pela peça citada de Ionesco. A escrita de *A cantora careca*, por exemplo, segundo o próprio dramaturgo, partiu de seus estudos de língua inglesa. Segundo relata em *Notes et contre-notes* (1962), Ionesco comprara um manual

de conversação francês-inglês e dele copiava frases com o intento de aprendizado da língua inglesa. Ele constatou e afirmou ironicamente que, através desse método²⁵, aprendia não o inglês, mas “verdades surpreendentes”, que revelavam a mecanicidade da interação entre as pessoas. O que ele, na verdade, descobriu nos diálogos descontextualizados e não integrados do livro didático, despidos de significação enquanto um todo “ficcional” (por não visarem construir/contar uma história, apenas ensinar a língua), foi um “absurdo” que sugeriu e proporcionou, o tipo de diálogo que queria escrever para o teatro. Por isso, ao

retratar na peça os automatismos da linguagem, revelados pelo manual de inglês, Ionesco mostra a falência da ilusão comunicativa, de modo que as falas das personagens vão se tornando cada vez mais significantes sem significado [...] a constatação da falta de sentido mais profundo nas relações interpessoais; mesmo, falta de individualidade num momento histórico de extrema massificação do pensamento. (PEREIRA, 2014, p.55)

Numa primeira visada, a tragédia da incomunicabilidade através da linguagem reflete a tristeza caótica da não existência autêntica, da perda cultural e humana que, sob a ilusão da fala efêmera, não se percebe, grunhindo como animais que anseiam apenas por se empanturrar e se reproduzir, sem qualquer possibilidade de embrear algum diálogo produtivo. Não é outro o motivo por trás do processo de zoomorfismo que passa a dominar as pessoas em outra peça de Ionesco, *O rinoceronte*, de 1959²⁶, em que, aos poucos, as pessoas vão se metamorfoseando em rinocerontes. O processo de animalização

²⁵ Ionesco tentou aprender inglês através do Método Assimil (a palavra vem de “assimilação”), criado pelo francês Alphonse Chérel, através de sua companhia, fundada em 1929 e famosa pelos manuais de ensino e aprendizado de línguas estrangeiras. Quem trabalha com o método explica que ele “foca no aprendizado de sentenças inteiras para uma aprendizagem orgânica da gramática. As lições são feitas *a partir de contextos divertidos do cotidiano*, facilitando a aprendizagem do vocabulário. Cada lição é curta, de forma que possa ser feita uma vez ao dia”. O que grifamos na citação é exatamente o que atraiu a atenção de Ionesco: embora até podendo ser mesmo divertidos, esses diálogos não guardam nenhuma lógica de construção, pois não se relacionam entre si. Sobre o Método Assimil, ver o [sítio](http://aprenderlinguas.com.br/metodo-assimil/) <http://aprenderlinguas.com.br/metodo-assimil/>. Acesso: 25 jan. 2018.

²⁶ Título original *Rhinocéros*. Ver: IONESCO, Eugène. *O rinoceronte*. Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

humana pode ser notado também em peças de Hilda Hilst, como no *Auto da barca da Camiri* e n' *A morte do patriarca*.

O segundo tipo de incomunicabilidade está ligado à falência do poeta, que lança mão dela com o intuito redentor de um tempo de horrores. Tempo que, afogado em extremos ideológicos, replica, enterra e realoca discursos. Nesse sentido, radicalizam-se as formas de expressão, uma vez que a palavra e os gêneros que ela cria são incapazes de explorar a totalidade da expressão humana, sendo necessário, como diz Ionesco, e antes dele, Antonin Artaud, uma atitude de violência dramática, de táticas de choque, derrubando, deslocando, virando pelo avesso a linguagem, para uma nova percepção da realidade (ESSLIN, 1968, p.127). Em *As aves da noite*, analisaremos mais adiante esse processo violento artaudiano como resposta aos questionamentos do absurdo. O aspecto escorregadio da prosa hilstiana vai ao encontro dessa perspectiva, especificamente seu teatro, que ela diz pertencer também à sua poesia. A tentativa de tradução da expressão fundida à necessidade de sua comunicação imediata, circunstância primeira do teatro hilstiano, exige da linguagem performances em constante superação, não fazendo sentido o uso de gêneros pré-estabelecidos, a não ser que prevejam transmutações. A negação do teatro burguês empreendida por Ionesco é um repúdio à estabilidade social muda e intelectualmente surda, sem trocas e descobertas humanas, onde reinam frases prontas, vazias e rotuladas. Em Hilda Hilst, a tragédia é a do herói-poeta, que não consegue mudar sua realidade, sendo sempre sucumbido por ela, porque não se faz entender, tanto pelos que o ouvem quanto pelos que o sucumbem.

Em comparação à peça realista “bem feita”²⁷, Esslin (1968, p.18) extrai como elementos do Teatro do Absurdo a inexistência de história ou enredo, com personagens sem

²⁷ Em inglês, a expressão é “well-made play”; em francês, “pièce bien faite”, e se refere a um gênero teatral preferido do público até o começo da segunda metade do século XIX. Na França, Eugène Scribe, Victorien Sardou, Alexandre Dumas Fils e Émile Augier foram seus maiores cultores. Na Inglaterra, seu ápice foi atingido com as comédias de Oscar Wilde, fazendo o gênero ter sucesso até a última década do

caracterização psicológica, uma peça sem começo nem fim, com diálogos formados sob balbucios incoerentes e reflexo de sonhos e pesadelos. Difere do teatro expressionista que, mantendo estruturalmente caracteres comuns da escrita teatral racional, apenas discorre sobre o absurdo, ao passo que as peças de Ionesco e de Beckett se comportam de maneira absurda, através de sua engrenagem estrutural; pela presença de elementos mais grotescos, difere da vanguarda poética, que é mais sutil e mais lírica (1968, p.22). O teórico localiza a forma absurda como parte do movimento antiliterário do teatro deste tempo, o que significa denunciar a incapacidade da linguagem em lidar com a totalidade da expressão humana. Ainda de acordo com Esslin (1968, p.22), o Teatro do Absurdo tende à desvalorização radical da linguagem, à poesia emergida de imagens concretas e objetivadas do palco, transcendendo as palavras, filiando-se ao movimento antiliterário do século XX. Nesse sentido, para o crítico, teórico e historiador (1968, p.330), o tema básico do Teatro do Absurdo é o da linguagem, explorado tanto por Ionesco em seu teatro, como em *A cantora careca*, especificamente nomeada como “tragédia da linguagem”, quanto por Antonin Artaud, do qual falaremos mais adiante.

Embora Ionesco refute o termo “Teatro do Absurdo” e proponha “Teatro de derrisão”²⁸, escolhemos seguir a denominação proposta por Esslin, em primeiro lugar, por ser a designação já assentada na crítica e na historiografia teatral; em segundo lugar, para conseguirmos sustentar a linha de raciocínio que se apoia em *O mito de Sísifo*, de Albert Camus, já citado, fazendo as distinções necessárias entre este, que realiza a leitura

século XIX. As mais importantes características da “peça bem feita” são uma história completa, um suspense a ser mantido até o fim, quando uma revelação finalmente dá por encerrado um desenvolvimento plausível e verossímil. O gênero foi utilizado mais para divertimento do público, mas acabou se tornando um padrão de construção teatral utilizado até pelos dramaturgos realistas e naturalistas, que lhe deram profundidade social e política. Ver o livro de Marvin Carlson, *Teorias do teatro*, já citado no capítulo anterior.

²⁸ Ou “derisão” (do francês *dérision*). O termo implicaria a ideia de mofa, zombaria, desprezo ou escárnio. A denominação proposta por Ionesco não vingou talvez por isso, já que o Teatro do Absurdo não zomba da ou a despreza, muito menos o público.

filosófica de mundo, mas que não a realiza em forma teatral como os autores do absurdo²⁹. Em uma abordagem extensa, que cria e desenvolve o conceito de absurdo, Esslin lembra que os dramaturgos que ele reúne não se reconhecem no termo e que possuem concepções próprias de suas produções, porém estão associados por compartilhar emoções e pensamentos ocidentais de sua época, relacionados à angústia em relação ao sobrenatural, à ausência de sentido da vida e à degradação inevitável dos ideais, tal como sintetizados em formas teatrais.

2.1 *O rato no muro*: o absurdo claustrofóbico³⁰

Na peça *O rato no muro*, de 1967, ao ambientar o drama em um convento com sistema repressivo, Hilda Hilst faz referência a um estado de clausura que transcende os muros conventuais e pode ser vivenciado não somente por seus contemporâneos, os brasileiros da década de 60, no século XX, mas também pelos que, antes (e também depois, por que não?) atravessam a história do país. Isso se dá pela descrição de um espaço que não apresenta, especificamente, nenhuma fidelidade a determinado contexto histórico e que represa a individualidade e suas manifestações mais complexas.

O rato no muro recorta o cotidiano de freiras em um internato religioso. Elas são submetidas a rituais diários de purgação e apenas uma delas apresenta lucidez e consciência da prisão ideológica em que vivem. A narração do núcleo fabular é difícil nessa peça, devido ao fato de a história, isto é, o desdobramento das ações, para o desenvol-

²⁹ Em seu próprio teatro, Camus não deixa de abordar a absurdidade da existência humana, de que são exemplos suas peças *Estádio de sítio* (1948), *Os justos* (1949) e suas duas adaptações de romances – *Oração para uma negra* (de *Requiem for a Nun*, de William Faulkner) e *Os possuídos* (de *Os demônios*, de Fiódor Dostoiévski).

³⁰ A análise de *O rato no muro* reúne versões revistas e ampliadas de trabalhos apresentados no III Simpósio Internacional de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, em 2015 e 4º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, em 2016, na Universidade Estadual de Maringá.

vimento do enredo, não apresentar uma sequência evolutiva dessas mesmas ações. Entre um ritual e outro, tentam lembrar de si mesmas em um diálogo liderado pela Irmã H, mas a conversa é frágil para sustentar alguma revolução.

O texto possui uma sequência de situações que envolvem dez mulheres: uma Superiora e nove irmãs identificadas pelas letras A, B, C, D, E, F, G, H e I. As únicas notas da autora quanto à identidade das personagens se referem à Irmã A, que “tem os olhos arregalados”; à Irmã C, que “tem manchas de sangue na roupa”; à Irmã G, que “é muito velha, come o tempo inteiro e mastiga”; e à Irmã I, que é irmã de sangue da irmã H. (TC 101). Esse tipo de caracterização é recorrente na dramaturgia de Hilda Hilst, em que as personagens raramente recebem nomes próprios, já que são identificadas pelas funções que ocupam e atos que praticam e o núcleo fabular traz poucas referências quanto ao caráter dessas personagens.

A peça é iniciada com um ritual em que as irmãs repetem a seguinte fala: “Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um” (TC 105). Tal mantra reforça o anonimato das personagens, que ficam esvaziadas de qualquer reconhecimento de identidade ou de individualidade. Esse cântico mórbido dá início à peça e é acompanhado por um ciclo diário de confissão de pecados, sob a coordenação da personagem Superiora. O sentimento de culpa é visto como inerente à existência dessas personagens e essa carga de eterna culpa esvazia qualquer ânsia de vida, renovação ou esperança no futuro. A existência nesse convento de freiras se torna um fardo que exige muito esforço para ser tolerado ou aguentado.

A caracterização, tanto física quanto psicológica das personagens, é essencial ao drama tradicional, mas a personagem sem contorno nítido apresenta a abstração moderna típica do fim do século XIX e XX. Assim, o uso de letras do alfabeto para caracterizar e identificar as freiras nesse convento imaginado por Hilda Hilst funciona como mera

enumeração de pessoas – isso o torna semelhante, senão igual, a prisões ou campos de concentração em que prisioneiros são identificados por números apenas, quer bordados em uniformes, quer tatuados na pele. Os diálogos e os comportamentos dessas personagens trazem informações pontuais e esgarçadas sobre a identidade de cada uma, e isso faz com que as personagens de *O rato no muro* sejam apresentadas como partes fragmentadas de um todo que as absorve, iguala e nulifica. Ao não nomear suas personagens, Hilda Hilst faz uma transferência da construção psicológica e marcação social da personagem, conforme assevera teoricamente Ryngaert (1995, p.131), para uma ideia universalista de sujeito, em que o que se diz é mais importante do que o que se é. A personagem, assim, é retirada de uma tradição psicológica para uma sublimação generalizante, que conduz a leitura da obra a se centrar na ação e no sentido. Interessa mais o que a personagem sente, pensa, sofre e diz que aquilo que faz socialmente (PALLOTTINI, 2008, p.496), trazendo à tona sua perplexidade e sua impotência.

A irmã A, por exemplo, no ritual de confissão de pecados, diz errar porque se alegra ao olhar para o céu. Ela parece sofrer de xeroftalmia, doença popularmente conhecida como cegueira noturna, ocasionada pela perda de vitamina A, já que está sempre de olhos arregalados, procurando alguma luz ao redor. Seus olhos são famintos por luz, de modo que as trevas os fazem doer, sendo necessário arregalá-los sempre que não vê o sol. Em outro momento, enquanto conversa na capela com as irmãs H e I, a irmã A revela sua relação com o sol, fazendo referência à quantidade de luz do lugar onde nasceu, que continha também um grande rio. Ela era a única que enfrentava o sol e que não sofreu de cegueira por isso, contrariando o que todos diziam. Esse enfrentamento da luz do sol parece demonstrar que Hilst aqui invoca o Mito da Caverna, exposto por Platão, no livro VII da *República*, em que o contato com a luz do sol representa a descoberta da verdade e da liberdade. A irmã A sente uma necessidade remanescente de sempre ver a luz, já que

a escuridão converte-se em tortura no seu cotidiano. Olhar para o sol, para essa personagem, funciona como eco da infância livre, cuja memória já se encontra vaga, mas que, no espaço em que vive, é tido como pecado. O fato de estarem cercadas por um muro alto, impossível de ser ultrapassado, transforma a capela em uma grande caverna, onde todas as irmãs são prisioneiras. No mito platônico, há a imagem dos seres externos projetada na parede da Caverna, cuja sombra é vista pelos prisioneiros. Essa sombra está presente no texto de Hilst através das manchas escuras que as freiras veem nas paredes. A descrição do cenário apresenta uma capela sombria, fria e fechada, pois as didascálias ou rubricas sugerem um ambiente escuro e medonho, repleto de resquícios de algum acontecimento ocorrido ali, no passado, já que as manchas negras nas paredes brancas sugerem a ocorrência ali de um incêndio. As marcas do fogo na capela invocam um histórico de queima de arquivos e morte de pessoas contrárias à uma ideologia predominante, localizando essa capela em um contexto geral de perseguição, repressão e alienação religiosas. A presença da cerca, do “muro que jamais se vê” e de uma janela pequena retratam o ambiente prisional vivenciado pelas mulheres da capela. Essa ausência de liberdade se estende para o plano psicológico, intelectual e espiritual, de um muro que intimida o florescimento da liberdade física e mental, impedindo, por exemplo, que as irmãs ouçam os apelos mártires da irmã H, ao final da peça.

A aparição do rato a que se refere o título da peça é tratada como algo extraordinário e misterioso, que alimenta o desejo de se chegar próximo ao grande muro que cerca a capela. Uma vez que o gato que existia no convento fora morto pela Irmã D, o animal agora teria liberdade de andar sobre o muro. A figura do rato instiga as freiras, pois o rato é o ser que amplia a superioridade humana diante do mundo, ao mesmo tempo em que reflete o lado ínfimo, baixo e repulsivo desse mesmo ser humano. É nesse duplo, filho do lixo e realce do luxo, os dois tons de sua cor, como a ele se refere a irmã G, que o rato

consegue subir no muro, sem a sombra de seu limite. É a presença do rato que faz as irmãs, ligeira e sonhadoramente, contemplarem a ideia de transposição daquele muro, antes de serem seduzidas e reconduzidas ao seu estado inerte e cotidiano pela Superiora.

Na peça hilstiana, há também seres que tocam as paredes do muro, juntamente com o rato que elas veem subir pela muralha. A Irmã G e a Irmã B relatam o que lhes ocorre na presença desses seres:

IRMÃ G: E eu tinha muito menos fome, muito menos, lembro-me perfeitamente, porque isso é quase impossível em mim.

[...]

IRMÃ B: Engraçado... e eu, antes deles aparecerem estava justamente pensando que não era só terra e sombra o que existia. Mais fundo, mais fundo... existia outra coisa. A terra não é só o que se vê. (TC 125)

Já afirmamos, de acordo com seu comportamento na peça, que a Irmã G é acometida pela fome a todo momento. Nesse trecho, é possível sugerir que o aumento da fome é proporcional à ausência de vida intelectual, como se ela estivessem ou vivesse apenas em um nível de instintos animais, em busca da saciedade física, nunca emocional ou espiritual. Isso também é explorado em *Auto da barca de Camiri* e *A morte do patriarca*, em que pessoas desprovidas de identidade e cultura são legadas a apenas comer e fazer sexo.

A Irmã H é a única personagem que alimenta nas outras o desejo de liberdade e é ela quem conduz o decorrer e desenvolvimento das situações apresentadas. Ela procura deslocar as outras companheiras da alienação cotidiana por meio de questionamentos e lembranças. Entretanto, sua luta é vã. A última cena da peça é construída a partir do embate da irmã H contra a alienação repressiva sofrida pelas outras mulheres do convento, mas ela não consegue se fazer ouvir diante do cântico hipnótico induzido pela Superiora. A peça é finalizada com Irmã H rolando no chão, depois de implorar às irmãs

que parem de entoar o ritual de culpa que é iniciado novamente. O movimento da irmã H é metonímico em relação ao movimento da peça. O caráter estático, atravancado e sem peripécias na sequência de ações contribui para a derrota de Irmã H em tentar reconfigurar sua realidade, assim como a das outras irmãs. Sua incapacidade revolucionária reflete a involução do drama, que, por sua vez, denuncia a incapacidade humana de recriar e conduzir sua história.

Para Alva Teixeira, os heróis hilstianos não se adaptam, mas não são introvertidos, “já que tentam aconselhar e persuadir os outros enquanto estes negam essa possibilidade de comunicação” (2009, p.98). Ela também alerta para o fato de que essas personagens, além de não serem ignoradas, se tornam incômodas, inoportunas e seres nocivos para o sistema, que se esforça para que elas sejam anuladas. Trata-se de um herói, mas um herói trágico, no sentido de ausência de eficácia de uma ordem estabelecida, e fracassado, porque o sistema acaba por vencê-lo. Segundo a autora de *O herói incômodo: utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*:

enquanto que na tragédia clássica a estrutura circular é fechada, no teatro hilstiano a necessidade de uma solução trágica não depende do tipo particular de conflito, mas do desenvolvimento do processo que opõe o eu da personagem a todas as forças alheias: a maldade, a arbitrariedade ou o despotismo social. Neste desenvolvimento dramático, o paradigma de figura trágica hilstiana é a do herói que redime os outros – a humanidade – com a própria morte (TEIXEIRO, 2009, p.99)

No caso da tragédia antiga, o herói é castigado pelos deuses por lutar contra seu destino, enquanto no teatro de Hilda Hilst, o herói luta contra um sistema opressor e é desarticulado e anulado diretamente pelos agentes desse sistema. Nessa perspectiva, é possível refletir também sobre o estado extremo de alienação e esvaziamento da individualidade, deixando as personagens à mercê das ações. Essas personagens não se reconhecem no mundo enquanto sujeitos e, quando conseguem, como no caso da irmã H,

só se permitem alcançar este mundo pela musicalidade das palavras. Esse estado de alienação é apresentado em uma peça em cuja evolução as personagens nada interferem. Elas não querem ou não conseguem mudar o curso das suas vidas nem desestabilizar o andamento da estrutura dramática estática.

A posição circular das freiras, conforme a orientação das didascálias ou rubricas, metaforiza uma denúncia de vida cíclica, que inicia e fecha a peça. Tal fato remete a um estado sem ascendências, em que tudo é iniciado e finalizado dentro de um mesmo percurso. Mais adiante, no desenvolvimento da peça, a Irmã D e a Superiora exploram, em ritmo frenético, esse ciclo que jamais se findará:

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: Ainda assim.
 IRMÃ D: Não adiantaria...
 SUPERIORA: Um outro muro maior se ergueria. (TC 130-31)

O ritmo presente nesse trecho citado dita o compasso da história cíclica dos vários muros levantados pelos tempos, em que sempre “outro muro maior se ergueria”. Mesmo diante de estudos e de provas que, durante anos, questionaram a existência de muros, tentando derrubar muros repressivos e conservadores da ignorância, outras muralhas foram construídas por mãos humanas, sejam o muro que dividia Berlim, sejam os muros que Israel construir para isolar os palestinos, seja o pretendido muro com que Donald Trump pretende isolar imigrantes que venham do México ou de outros países, latino-americanos ou não.

O polissíndeto, a repetição da expressão “ainda que”, musicaliza o autoritarismo do pensamento exposto pela Superiora e pela irmã D. A repetição da conjunção “e” intensifica a inutilidade de se recorrer a argumentos científicos para conter o crescimento do muro. A reiteração do “ainda que” reforça o poder do muro, consolidando sua imposição. É por isso que, no fragmento de diálogo acima transcrito, são inúteis “ótimas fotografias”, “relatórios” e “monografias”, possíveis “estatísticas convincentes” e “auditórios repletos” de prováveis testemunhas, é claro. Da mesma forma que “conferências”, “pesquisas” e até mesmo “trocas de órgãos vitais”, pois sempre um “outro muro maior se ergueria”.

A musicalidade de falas, em situações repressivas, constrói cenas voltadas tanto para um hipnotismo alienante quanto para a afirmação do poder. Sempre que a Superiora pergunta às freiras quantas são as culpas, no início e no fim da peça, elas dizem “tantas” repetidamente e, em ritmo de relógio, conforme indicado nas rubricas. O símbolo do relógio atemporiza a presença dessa culpa na humanidade, que retorna ao mesmo estágio de vigília com os mais ousados e mantém a tomada de rédeas de um grupo para a dominação do restante ou restantes grupos. Em algum compasso desse relógio, deveria estar o poeta, ditando outro ritmo, o da subjetividade, sobrevivendo à hostilidade e à autoridade do discurso ideologicamente imposto. A Irmã G, ao falar de sua fome, abre a oportunidade de a Superiora disparar palavras de ordem que estimulam as irmãs a voltarem ao estado inicial submisso do começo, ignorando o apelo da Irmã H. O lirismo é sugerido pela repetição encontrada na estrutura da peça, que é iniciada e finalizada pela mesma cena, pela precária caracterização identitária das personagens e pela musicalidade que permeia suas falas. As personagens de *O rato no muro* são abstrações e generalizações dos indivíduos que passaram por esses tempos e testemunharam as trevas. A força expressiva das falas indica ora a voz lírica que sobreviveu a cada tempo, ora a

chamada de atenção para as forças repressivas. Elementos como o nivelamento das personagens, o espaço esmagador de subjetividade, o tempo caótico, a incomunicabilidade e a não evolução dramática podem, por isso, ser comparados, mesmo se com algumas diferenças, com a peça *A cantora careca*, de Ionesco.

A Segunda Guerra Mundial chegara ao fim, na França, seis anos antes da estreia da primeira peça de Ionesco. A derrota dos alemães, o triunfo da resistência, o retorno do governo francês exilado, apesar de toda a euforia pela vitória, ainda era um momento de desolação, dominado por um certo tipo de descrença em qualquer possibilidade de renovação humana e de horror diante dos milhões de mortos e incapacitados, ocasionados pela tomada nazista. Havia ainda um aspecto da guerra que, de certa forma e até hoje, é um problema para a sociedade francesa, o colaboracionismo com a Alemanha de Hitler. Semelhantemente ao que acontecia na Inglaterra, a França era um país devastado e, no imediato pós-guerra, via que duas novas potências econômicas e militares começavam a se impor no cenário mundial – Estados Unidos e União Soviética –, e os rumores da Guerra Fria também atravessavam as relações internacionais.

Para a França, outro problema se apresentou, a Guerra da Argélia, entre 1962 e 1964, quando não foi mais possível negar a independência da ex-colônia africana. Para que as coisas piorassem mais ainda, no extremo oriente, no que era então conhecido como a “Indochina Francesa”, colônia formada, desde o período de 1862 a 1893, pelo Laos, Camboja, por três reinos vietnamitas (Tonquim, Annam e Conchinchina) e um protetorado cedido pelos chineses (o Guangzhouwan), teve início a Primeira Guerra do Vietnam, pois, com a entrada do Japão na Segunda Grande Guerra e sua invasão da região, começaram lá movimentos para que se livrassem da dominação colonial francesa. O norte do Vietnam, ajudados pela China e Rússia, tornara-se comunista, e foi a partir do sul vietnamita que a França começou a atacar o norte, visando reunificar sua antiga

Indochina. O exército francês de ocupação, mesmo com a ajuda econômica e de aviões e paraquedistas norte-americanos, foi humilhantemente derrotado na batalha de Dien Bien Phu, que durara de 13 de março a 7 de maio de 1954³¹. A opinião pública francesa era contrária a essas guerras, mas não há como não levar em conta a influência que exerceram social e politicamente no país, nem como deixar de levar em conta que tudo isso a que aludimos não pudesse contribuir para o aparecimento de um clima que propiciou o aparecimento do Teatro do Absurdo.

Já nos referimos ao fato de, em 1950, *A lição*, outra peça de Ionesco, também ser apresentada. Em 1953, Samuel Beckett também estreava *Esperando Godot*, no Théâtre de Babylone, em Paris, caindo no gosto burguês da sociedade parisiense, tornando-se um sucesso de público. *A cantora careca*, que fora apresentada pela primeira vez em maio de 1950, no teatro de Noctambules, acabou por também se tornar um sucesso. Juntos, Ionesco e Beckett, formam o marco inicial do Teatro do Absurdo.

Para que possamos estabelecer uma aproximação entre *O rato no muro*, de Hilda Hilst e *A cantora careca*, de Ionesco, precisamos começar por um resumo da peça francesa. A história se passa em Londres e com uma família inglesa de classe média, o casal Smith, que recebe visitas com as quais tece diálogos desprovidos de qualquer conteúdo e qualquer tipo de reflexão. São diálogos em que transparecem a imbecilidade e a superficialidade das relações humanas. Isso se justificaria pelo fato de *A cantora careca* ser uma comédia, entretanto, durante o desenrolar da peça, nas batidas surreais de um relógio em cena e nos silêncios entre algumas falas das personagens, pode-se perceber que, afinal, discute-se sobre as relações humanas. Ionesco considera a peça não uma comédia, mas uma peça muito séria, sobre a tragédia da linguagem (IONESCO apud

³¹ Após a derrota francesa e a Conferência de Genebra em 1954, o paralelo 17, que anteriormente havia dividido o Vietnã em dois, o do Norte, comunista, e o do Sul, pró Estados Unidos, acabou por levar ao início da Guerra do Vietnã com o país norte-americano, entre 1959 e 1975. Ver: MAGNOLI, Demétrio. Guerras da Indochina. In.: MAGNOLI, Demétrio, Org.. *História das guerras*. São Paulo: Contexto, 2013.

ESSLIN, 1968, p.124). Ao final, há uma espécie de batalha de frases e, depois, mantendo-se uma estrutura circular, a peça é finalizada com a mesma cena com que havia se iniciado.

O humor que existe na peça não aparece só nas falas e atos das personagens, ele existe também nas didascálias ou rubricas, que enfatizam a necessidade de o espetáculo manifestar, criar e expor o aspecto inglês das cenas, e onde se repetem, várias vezes, o adjetivo *inglês* para descrever a cena, já em posição de crítica ao teatro burguês, pois a insistência nesse grau de “inglesidade” ajuda a contrapor o que, na época, ainda era bastante criticada, a dita “fleuma” inglesa, que ajudava a propalar a ideia de frieza e impassibilidade dos britânicos, mesmo se isso fosse apenas um clichê. Por outro lado, a descrição do cenário e das personagens dá a impressão de que são uma coisa só, não havendo distinção entre seres e objetos. Trata-se de uma rubrica cujo texto não estará expresso em fala alguma, mas que já sugere a comicidade da cena, apontando para soluções cênicas não verbais. Assim, a peça começa a se desenvolver, durante algum tempo, com apenas a Sra. Smith que conversa, falando sobre o jantar e sobre coisas supérfluas, enquanto o Sr. Smith lê o jornal estalando a língua. Quando começam a conversar sobre outras pessoas, vê-se a dificuldade que eles têm de diferenciar essas pessoas, de distinguir seus hábitos, já que até seus nomes são iguais. A frase que fecha a cena apresenta um conceito sobre o casal Smith, dizendo se tratar de um casal amoroso e ridículo. A segunda cena apresenta outra personagem, Mary, que é empregada da casa. Ela tem surtos de risada e choro e depois revela, na quinta cena, que é Sherlock Holmes.

Não há movimento na peça e nada ocorre de extraordinário, pois as personagens estão sentadas na sala, a todo instante, tecendo diálogos aparentemente descartáveis. As batidas do relógio não são coerentes com o tempo comum, chegando a bater vinte e nove vezes em alguns momentos, fato que, além de ironizar o recurso do teatro realista em dar

a hora fazendo soar o sino ou o relógio ao longe, sugere a inutilidade do tempo, que a história não está se constituindo ou que se está perdendo o tempo. Ryngaert (1995, p.94) comenta que essa percepção, pela ironia de Ionesco e também de Beckett em *Esperando Godot* – em que uma árvore tem folhas que crescem de um dia para o outro – é ridícula, porque renuncia a uma tradução fina e subjetiva da realidade.

Na quarta cena da peça, o Sr. e a Sra. Smith desenvolvem um diálogo que deixa claro a distância entre os dois, pois iniciam uma conversa a partir desconfiança de terem se conhecido algum dia, até chegarem à conclusão de que são casados, lembrando-se do dia em que se conheceram, do lugar no vagão em que se sentaram, da casa onde moram, mas não se recordam do fato de serem casados. A ausência de relacionamento ou de qualquer memória afetiva é um dos pontos centrais ironizados por essa cena. A presença de um bombeiro e sua procura pelo que fazer instaura outra discussão na peça. O bombeiro não tem nada para fazer na cidade porque nada nela acontece. Ele conta anedotas sem qualquer coerência e, mesmo assim, é aplaudido. Por várias vezes, ele toca a campainha e a Sra. Smith não reconhece ninguém à porta, o que sugere a nulidade desse oficial.

A cantora careca, que recebeu uma de suas primeiras montagens fora do território francês, no Brasil, sob a direção de Alfredo Mesquita, pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, em 1955, configura-se como um retrato tragicômico da vida (ESSLIN, 1968, P.128). Nela, Ionesco lamenta o nivelamento da individualidade, a rotulação e o controle centralizado das sociedades, de uma massa que compra ideias prontas. A associação com a peça *O rato no muro*, que faremos a seguir, está ligada a essa ideia de esvaziamento, reforçado na peça hilstiana pela imposição de poder. Com base no que se disse sobre a peça de Ionesco, podemos encontrar, na leitura da peça de Hilda Hilst, o absurdo estrutural e linguístico que, semelhantemente existente em *A cantora careca*, como

descrevemos, se torna também uma estratégia em *O rato no muro*. A ausência de densidade subjetiva e de memória das personagens é um elemento encontrado nas duas peças, pois as freiras do convento são seres destituídos de lembranças, de qualquer registro em sua história afetiva. O Sr. e a Sra. Smith, de *A cantora careca*, embora sejam casados, não se reconhecem como casal em uma cena cômica em que buscam, em sua memória rarefeita, o ponto de encontro de suas vidas. As irmãs do convento de *O rato no muro* também procuram resgatar algo que fizesse sentido em suas vidas, antes de estarem enclausuradas. Sobre esta separação entre a vida e o mundo, Camus nos lembra:

Num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes [...] o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é propriamente o sentido do absurdo” (2014, p.21)

Na estrutura de incomunicabilidade das personagens de *A cantora careca* e de *O rato no muro*, a emancipação do sujeito, discorrida anteriormente, está desgastada. Seja por se tratar de sujeitos que passam pela experiência de nulidade diante de um tempo sem produção ou valorização de memória, seja por imposição totalitária movida por poderes superiores. Em *A cantora* está destacada a futilidade alienada da existência contemporânea e, em *O rato no muro*, a crítica por meio da inércia neurótica, que domina as irmãs, e derivada de doutrinações característicos dos sistemas cerceadores. Nesse ponto, as críticas sociais das duas peças divergem radicalmente.

O tempo é outro elemento notável em ambas as peças. O relógio, que inutilmente bate horas ilógicas em *A cantora careca*, está também nas vozes das personagens hilstianas, cujas culpas atravessam os tempos. Assim como não têm memória, essas personagens também não estão interessadas em deixar registros no processo evolutivo da humanidade, nem promover atos históricos. Sobre o tempo, Camus já observou que o

homem se perde, as pessoas se perdem no presente, mesmo se sabendo que o eterno existe, pois não estão preocupados com ele. Dentro da irrelevância do tempo, a vivência de fatos circulares se torna inevitável. A circularidade estrutural das duas peças que aqui discutimos reflete a ideia de que não há mudanças, o que há é a vivência rasteira do mesmo modo de antes. Essa circularidade se dá pelo fato já mencionado de a cena inicial ser igual à cena final nas duas peças, com a diferença de que, em *O rato no muro*, a Irmã H tenta promover alguma mudança, mas não consegue. Essa circularidade é recorrente em todas as peças de Hilda Hilst, sendo uma das manifestações de seu pensamento distópico sobre o mundo.

A vivência superficial tenta transformar em extraordinárias as situações banais ou explodir tensões interiores. Nas duas peças, a figura do rato no muro e o ato de amarrar os sapatos, na peça de Ionesco, são vistos como algo fora de comum. Camus pode nos ajudar mais uma vez, se levarmos em conta o que observou: “No mundo absurdo, o valor de uma noção ou de uma vida se mede com sua infecundidade” (2014, p.75). Isso pode significar que não há nada de importante a se fazer. O personagem do Bombeiro, em *A cantora careca*, por exemplo, vive procurando minúsculas chamas nas casas das pessoas enquanto conta anedotas, porque não há nada para ele fazer, não há focos de incêndio. As minúsculas chamas representam esse desejo latente da existência, da paixão, da sede de comoção, anulando a vida ideal. No teatro de Hilda Hilst, algumas peças, mais que outras, não possuem um núcleo fabular em que conste a evolução de uma história, com conflitos ou reviravoltas, embora haja uma narrativa latente e esgarçada. São cenas estáticas, em que as personagens estão ligadas a situações sem importância, embora em *O rato no muro* ainda exista a Irmã H, que luta entre as outras irmãs para sair da inércia em que vivem, mas ela não obtém êxito

Entretanto, a vivência das freiras não é superficial, é dominada, de certo modo, pela consciência impotente de estarem subjugadas. Cada uma das irmãs contribui para revelar o clima de precariedade moral, sendo que, progressivamente, estão presas às respectivas obsessões, confessadas como culpas, e que derivam da opressão exercida pelo poder sobre elas: enquanto a Irmã G canaliza a sua angústia na fixação pela comida, a mania da Irmã E consiste em que “só sabe ver o gato”, existindo ainda uma compulsão geral e paralisante por tocarem, por observarem e por se aproximarem do muro que as isola. Consequentemente, o rato é o símbolo (escuro) que articula a peça e que condensa, talvez, o inatingível, a possibilidade de se conhecer a vida fora do muro.

Embora haja convergências entre as peças, há dois fatores que as diferencia fundamentalmente, e que refletem o lugar e o tipo de abordagem dos dois autores. Ionesco discute a questão humana de seu tempo a partir do risível e Hilda Hilst, do herói tragicamente incompreendido. Porém, para Ionesco, o cômico e o trágico não se diferenciam, uma vez que o primeiro, sendo mais desesperador que o segundo, é a intuição do absurdo. A relação de Ionesco com o cômico levou-o a denominar seu teatro como “Teatro de Irrisão” (IONESCO apud PEREIRA, 2006, p.190)³², como já mencionamos anteriormente. Ele foca o homem, não a sociedade, portanto, existe uma notável diferença entre o teatro hilstiano e o de Ionesco. A autora brasileira explora o absurdo humano, mas “estimulado” pela barbárie das circunstâncias históricas da época (da sociedade brasileira e/ou da sociedade ocidental – a morte do Che Guevara ou o horror de Auschwitz). A visão de Ionesco reflete, de modo menos condicionado pelas circunstâncias, o absurdo existencial que, segundo ele, caracterizaria a condição humana. Vale lembrar que o elemento cômico na peça foi um efeito que surpreendeu o autor

³² Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui paraît dérisoire. C'est l'homme.” (Eu posso dizer que meu teatro é um teatro da irrisão. Não é uma certa sociedade que parece irrisória. É o **homem** (tradução literal nossa.)

quando leu a peça para um grupo de amigos, portanto firmando na recepção da peça. Além disso, o espaço hilstiano é de opressão, hostilidade e clausura e o espaço de Ionesco é alienado e burguês. A composição das personagens de *A cantora careca* ainda é menos abstrata que a caracterização hilstiana, porém a anunciada psicologia das personagens – casal inglês, por exemplo – é esvaziada ao longo da peça. Essa composição protesta contra a caracterização realista, portanto, mantém algum vínculo paródico, enquanto que a abstração hilstiana está a serviço da defesa de uma tese. Portanto, são notáveis as diferenças entre as peças, sendo aqui aproximadas mais por suas estratégias de composição que escolhas temáticas, pois a opressão, que domina todas as peças hilstianas, não está presente na referida peça de Ionesco.

O absurdo é claustrofóbico em *O rato no muro* porque a clausura a que são submetidas as irmãs se reinventa em uma estrutura circular de renovação da negação da existência. Essas personagens são achatadas pelo poder superior. Enquanto a Irmã H inutilmente suplica às outras irmãs que parem de repetir o mantra da culpa como se fossem brinquedos de corda, a imagem da agonia existencial é evidenciada por seus apelos e sucumbência. Diferentemente, em outra peça hilstiana, *A empresa*, o espaço é dinâmico como expressão da reinvenção do opressor. Em *O rato no muro*, o espaço das freiras é funcionalmente estático, represando a manifestação da individualidade.

2.2 *Auto da barca de Camiri: o absurdo apocalíptico*

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!

(TC 362)

Neste subcapítulo, faremos uma descrição e análise interpretativa das peças *Auto da barca de Camiri* e *A morte do patriarca*, unindo-as pelo elemento escatológico presente em seus argumentos, e o absurdo que delas surge como forma delatora do colapso cultural e espiritual da humanidade e da “revelação”, palavra que, em grego, é *apokálypsis* e se refere ou diz respeito ao que está para acontecer.

A palavra “Severo” abre o ambiente da primeira didascália sobre o cenário de *Auto da barca de Camiri*. Essa rubrica inicial, descritiva do cenário, aponta para um tribunal, “mesa com livros e papéis muito volumosos”, duas cadeiras enormes e símbolos relacionados à justiça. Ela também reforça o aspecto das portas, sendo singela aquela por onde entram as testemunhas e rebuscada e grotesca a que é usada pelos juízes (TC 185). Os elementos de cena são pontuais e fogem ao detalhismo naturalista, porém não variam fundamentalmente seus signos, apenas tornam-se formas hiperbólicas, reforçando para o público seu significado primário. Em proporção menor do que em outras peças hilstianas, em que há uma deformação subjetiva do ambiente pela decoração verbal (TEIXEIRO, 2009, p.89), o cenário da peça traduz a autoridade impositiva que exercem os juízes e o tempo que representam. Essa configuração menos subjetiva do espaço cênico, que faz dos elementos de cena mais objetivamente imponentes que abstratos, predita o argumento materialista do auto hilstiano, convertendo a expectativa mística do título da expressão “Auto da barca” na instalação austera do tribunal.

A peça é iniciada por um rápido prólogo feito por um Trapezista. Suas primeiras falas fazem referência ao seu tempo, sugerindo a ameaça de extinção da existência do bom Prelado, do Passarinheiro e de si próprio. Seus versos denunciam tanto o tempo em que estão, isto é, uma época de “desamor e lamento” (TC 187), quanto revelam as vítimas e alvos desse tempo.

O Prelado, o Passarinheiro e o Trapezista têm em comum uma vida projetada nas alturas, compondo um grupo de figuras recorrentes nas outras peças hilstianas, como artistas, religiosos, além do Passarinheiro. É possível depreender dessa raridade o fato de se tratar de um tempo que, negando o elevado ou o que está para o alto, preconiza uma vida nas baixezas ou baixarias, tal como o personagem Agente, que sobrevive da morte, enterrando pessoas. Se continuam sendo sucumbidos, são extintas as formas de vida que considerem a elevação do ser e seu possível eterno. A assimilação subjetiva do tempo insere o Trapezista em um lado oposto ao que aquele presente preza, conforme indicam mais adiante as falas dos Juízes, que valorizam uma apreensão imediatamente naturalista da existência. Após a fala inicial do Trapezista, ruídos de metralhadoras são ouvidos e uma voz grita, dando a entender que as balas das metralhadoras atingiram o coração de alguém, sugerindo o movimento de caça ao grupo referido pelo Trapezista: “UMA VOZ: *(tom de comando, em tensão)*: No coração! No coração! Logo em seguida um estampido de um tiro de revólver. Luz” (TC 187).

Após esse rapidíssimo episódio inicial, entram em cena dois Juízes – o Juiz Velho e o Juiz Jovem – usando ceroulas (rubrica que se deduz pelo desenvolvimento das ações, não que estejam escritas no texto), sob uma afirmação de superioridade deles, que estavam na cidade para julgar se era verdade o fato de um homem ter ressuscitado um pássaro. O Juiz Velho parece ser indiferente às coisas, o Juiz Jovem considera “uma injustiça” terem de estar ali, “a fazer esta visita” (TC 187). Para o julgamento, são testemunhas favoráveis ao caso em questão o Passarinheiro, o Prelado e o Trapezista e, contra eles, o Agente, que protesta a favor da morte do Homem. O Juiz Jovem é quem lidera as decisões do julgamento e se mostra mais cético que o Juiz Velho, sendo este mais apegado aos protocolos de sua função. Mesmo tendo visto o Homem rodeado de cães e pássaros, o Juiz Jovem ignora seu testemunho e, junto ao seu colega, sentencia a

inexistência daquele que, certa vez, vira trazendo nas mãos um possível maná. As rubricas indicam que os juízes possuem aspecto cansado. O desânimo e a impaciência são mais notados no Juiz Velho, enquanto que a irreverência e algum humor podem ser resgatados no Juiz Jovem. O Juiz Velho conduz as explanações sobre escatologia, que, para o Juiz Jovem, é uma maneira de se ocupar o tempo dos magistrados. Ao discorrer sobre escatologia, a cena recebe um humor farsesco, enquanto Juiz Jovem apresenta seus significados, ao explicar para a plateia:

JUIZ JOVEM: [...] 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*) essa 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 par o velho*) E se pensássemos num tratado de escatologia comparada? Nada mais atual e mais premente. (TC 189)

A definição de escatologia apresentada posteriormente pelo Juiz Velho, isto é, “doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo” (TC 191), junto ao primeiro significado de matéria excretada, formam a concepção de mundo almejado e inaugurado pelos juízes. Esse mundo é construído pelas bocas de vento (TC 189), que produzem uma escatologia do nada, que, por sua vez, criam a cultura materialista abundante, em que comer passa a ter o significado de ler. O discurso jocoso sobre escatologia reflete a situação inútil e estática exaladas pelas bocas de vento. Essa ridicularização demonstra a negligência de alguma reflexão mais complexa como poder, conduta social, memória e renascer, desprezados pelo Juiz Jovem, pois não bastariam para vencer o ócio (TC 189). A efetivação dessa teoria ocorre ao final da peça, quando o homem e suas testemunhas são assassinados e mortos por lei e a ação é finalizada com um convite para uma comilança.

Assim que os juizes chegam à cidade, ela é logo chamada pelo Juiz Jovem de “fim do mundo ou inferno” (TC 188). Essa localização não só dispara a explanação escatológica alimentada pelo Juiz Jovem, como também orienta o núcleo fabular do *Auto da barca de Camiri*, pois os personagens o compartilham exatamente no tempo e no espaço escatológicos, que dão vazão à teoria desenvolvida. Dessa maneira, a peça configura-se como uma dramatização do tempo de desamor e lamento que, a partir do decreto de inexistência do Homem que ressuscita pássaros, finaliza um ciclo de vestígios do sublime para uma nova era da exclusiva e imediata saciedade do corpo. Trata-se de um tempo composto por pessoas desprovidas do que fazer, negligenciando assuntos de causa social ou moral relevantes, como poder, conduta social, memória e renascimento. É o tempo que não chega e que demora ou o tempo que nos escapa, como descreve o Juiz Velho, ao questionar como seria seu mundo antes de saber que esse homem existia (TC 215). O Juiz Jovem, nessa mesma tentativa de definição, conclui que esse tempo que demora, representado pelo Homem, é a poesia. Sendo assim, o Prelado, o Passarinheiro e o Trapezista são as últimas testemunhas dessa era já arruinada e suas mortes posteriores ratificam a vinda dos tempos por vir e eliminam qualquer legado que possa existir do Homem. O julgamento torna-se, nesse sentido, um rito de passagem homicida entre o tempo passado e o tempo futuro.

Alva Teixeira, no artigo “Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst” defende que a chave para analisar as peças hilstianas é a impossibilidade ou dificuldade do ideal social, culminando na tragédia da vivência de “uma desumanidade plenamente consciente que transforma em mais perturbadora a ordem moral vigente” (2013, p.31). A *Barca de Camiri* representa essa impossibilidade, depreendendo-se dela o extermínio não só daqueles que seguem esse ideal, como qualquer possibilidade histórica futura, assegurando que as próximas gerações jamais concebam

um tempo regado a poesia, conhecimento, espiritualidade, liberdade e, ao contrário do tempo descrito pelo Trapezista, tempo de amor e alegria.

O julgamento é iniciado pela vestimenta das togas e as divagações dos juízes assumem um tom mais protocolar, ritualizando a mudança de papéis e marcando o *status* deliberativo. Em seguida, entra o povo, como se fosse um coro, ironizando a presença dos juízes em discutir algo cuja verdade todos já sabem. O povo invade a sala cantando e dançando três músicas.

O coro é um elemento dramático comum desde o teatro grego antigo, que comentava, em tom de advertência ou conselho, as ações das personagens, às vezes admoestando-as, às vezes duvidando de suas palavras, às vezes mostrando para a plateia uma certa incredulidade frente aos acontecimentos que se desenrolam em cena. Patrice Pavis fez uma análise histórica do aparecimento e desaparecimento do coro no teatro ocidental (1999, p.73-74). Em seu já citado *Dicionário de teatro*, apresenta quatro poderes delegados ao coro, como sendo suas funções dentro da proposta dramática. São elas: “função estética desrealizante”, “idealização e generalização”, “expressão de uma comunidade” e “força de contestação”.

A “função estética desrealizante” consiste na representação de um espectador idealizado, que julga as ações, representando o público em cena. Essa função era vastamente utilizada nas tragédias gregas. O poder de “idealização e generalização” ocorre quando o coro representa as reflexões do autor, como forma de levantar questões gerais sobre o humano. O poder de “expressão de uma comunidade” se dá quando o espectador real se reconhece no coro, projetando crenças e ideias comuns às duas instâncias. Essa força apenas funciona se não houver contestações entre o real e a imagem desse real, caindo em desuso no caso da individualização da massa. E, por fim, a “força de contestação” do coro, tendo como base sua essência ambígua de distanciador e

catártico. Sob esse aspecto, o coro serviria para denunciar os poderes que interferem nos caminhos humanos.

O que há em comum em todos esses poderes do coro é sua essência social, seja para difundir um pensamento geral, seja para contestar esse mesmo pensamento. No caso do *Auto da barca de Camiri*, a imagem do povo invadindo uma cena de julgamento, com sua risada, identifica a presença espectadora e atenta dessa massa nos estratagemas superiores. Entretanto, sua liberdade é reprimida pelos juízes, que expulsam o povo sob as rajadas de metralhadoras. Os risos do povo são repentinos, seguidos de falas não personalizadas, segundo a didascália apresentada no texto da peça:

Risos do povo. Alguém pergunta: “Quem são esses homens?”. “São da cidade”. “E vêm fazer o quê?” Eles vêm dizer se o homem existe ou não”. “E a gente não sabe não?” Muitos risos. Música. O povo invade a sala dos juízes, homens e mulheres tentam fazê-los dançar. Os juízes estão muito aflitos, tapam as narinas, procuram as roupas³³ etc. O povo canta. (TC 193)

A invasão da sala de julgamento pelo povo sugere a projeção do questionamento popular das ações ocorridas entre os juízes. Ele adverte quanto à ausência de necessidade de juízes para julgar o que todos já sabem, revela a situação opressiva das verdades que são afirmadas para serem veiculadas e declara a vontade e a consciência de liberdade do povo diante disso. Comparado ao coro, o povo exerce o poder estético desrealizante e de força de contestação, segundo a proposta de Pavis, já que há reflexões sobre as ações assistidas pelo povo, bem como apresenta a denúncia de forças que interferem na comunidade. A primeira música a ser cantada na peça questiona a necessidade de os juízes, enquanto autoridades de fora, julgarem se o povo possui ou não ciência do que vive:

³³ Esta anotação na rubrica evidencia o que afirmamos anteriormente, **ou seja**, que os juízes entram em cena de ceroulas.

São os da cidade
 Os de compreensão
 Os que vêm dizer
 Se o que a gente vê
 É sabedoria
 Ou é danação
 Se o que a gente vê
 É coisa brilhosa
 Ou é escuridão (TC 194)

A segunda música esclarece a situação arbitrária que o povo é obrigado a aceitar, juntamente com as ações de descontração alienante para que a verdade não seja descoberta:

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. (TC 194-195)

E a terceira música, tendo o Trapezista como símbolo, retrata o sonho da liberdade e da vida com felicidade.

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. (TC 195)

A cena é quebrada pelos os ruídos de metralhadoras e o povo é silenciado e expulso pelos juízes, que sentem asco de sua presença.

Embora componha o título da peça, o nome Camiri não é em nenhum momento recuperado em falas e sequência de ações. Camiri é, *a priori*, uma referência empírica, geográfica, factual e histórica, sendo a cidade onde o revolucionário Ernesto “Che” Guevara foi assassinado em 1967. Diferentemente do que acontece nos autos de Gil Vicente, em que a entrada no céu ou no inferno é determinada por um anjo ou um diabo respectivamente, como ocorre em *O auto da barca do Inferno*, a decisão a ser tomada e legislada é sentenciada no auto hilstiano por dois magistrados. Os feitos do Homem foram testemunhados pelo Passarinheiro, pelo Prelado e pelo Trapezista, tendo sido visto também por um dos juízes, o Juiz Jovem, que está para decidir se o Homem é mesmo um fato. Embora seja o povo que tenha convivido com o Homem, são os juízes que, à certa altura não o percebendo, baseiam-se unicamente na crença em pressupostos científicos para fundamentar a decisão³⁴.

Na peça, a cidade de Camiri recebe o revestimento metafórico de barca, tornando-se representação não de um lugar que alude a céu ou a inferno, para onde a alma é conduzida após a morte do corpo – como é comum nos autos das barcas vicentinos – mas de um destino trágico latente, já traçado em vida, marcando os que estão deslocados dos ideais vigentes. A “barca de Camiri”, nesse sentido, é lida como aquela que conduz ao destino chamado Camiri, que representa, além de sina dele mesmo, a dos que devem ser ejetados e esquecidos, sendo a nave que varre os seres de exceção do futuro materialista e animalesco para onde o tempo de lamento está sendo conduzido:

³⁴ Há **aqui** uma evidente semelhança com a cena de *A vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, em que o filósofo e o matemático se recusam a olhar pela luneta, como Galileu Galilei os convida a fazer, por acreditarem no que diz Aristóteles, que existem as esferas de cristais segurando as estrelas ao redor da terra, no centro do universo. Ver a Cena IV, p.71-88 in: BRECHT, Bertolt. *A vida de Galileu*. Trad. Roberto Schwartz. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

JUÍZES (*juntos*): Se tal Homem existiu
 A lei nunca o soube
 Nem nunca o permitiu
 JUÍZ VELHO: E para evitar daqui por diante
 A possibilidade do milagre
 E existência sutis
 Tumultuando a cidade,
 A lei... (*ouve-se uma rajada de metralhadoras*)
 A lei... (*TC 225*)

Entretanto, embora não haja representações do céu e do inferno, ainda se mantém na peça o conflito maniqueísta entre virtude e imoralidade, que subjaz a todo o teatro hilstiano (TEIXEIRO, 2013, p.30). Em *Auto da barca de Camiri*, esse conflito é representado pelas já mencionadas duas portas, descritas nas rubricas iniciais como sendo uma singela, por onde entram as testemunhas, e a outra grotesca, rebuscada e sempre fechada, por onde entram os juízes e nunca mais é aberta. (*TC 185*). Trata-se do conflito entre o singelo e o imponente, a vileza e a inocência, a razão e o sentimento, o espírito e a matéria, a física e a metafísica, as alturas (Passarinheiro, Prelado e Trapezista) e a cidade infernal.

Na peça hilstiana, há somente uma barca, elemento que dissolve a possibilidade dupla de encaminhamento, como no exemplo vicentino, e instaura o determinismo a que estão submetidos os réus. A barca de Camiri é a representação da repressão absurda que os agentes de poder submetem aqueles que questionaram ou desafiaram seu modelo de vivência. No auto vicentino, a condenação à barca do inferno é um julgamento de comportamento moral (corrupção, simonia, vilania, e outros), cujas ações rescindiam sobre o cotidiano de outros seres, não somente o ultraje a doutrinas religiosas. No auto hilstiano, impõem-se a negação da existência àqueles cujas escolhas comportamentais comprometem parâmetros supostamente criados sob métodos científicos. Essa negação da existência é uma metáfora aos desaparecidos da Ditadura Militar brasileira a partir de

1964 ou, em uma perspectiva futurista, pessoas que simplesmente são apagadas do sistema por confrontarem-no. As várias vezes em que se ouve o som de metralhadoras em cena podem representar todos os que estão sendo eliminados àquela altura, contribuindo, portanto, para a consolidação do tempo de desamor e lamento.

Elza Vincenzo, em seu estudo sobre o teatro feminino no século XX, destaca a maneira como Hilda Hilst extrai de um fato concreto, a história de Che Guevara, a matéria alegórica para construir seu auto pagão:

[...] *Auto da Barca de Camiri* revela com toda a clareza a maneira peculiar da autora, a via pela qual aborda e trata “fatos concretos”. Uma maneira nitidamente poética que a leva a extrair desses fatos toda a possibilidade de transcendência que possam ter as meras circunstâncias empíricas em que ocorreram, e a erguê-los à categoria de uma reflexão mais ampla. Nesse procedimento poético, todos os recursos são válidos: do alto lirismo de tom religioso, à farsa e à escatologia. (1992, p.58)

A abstração do fato histórico revela o comportamento metafísico da escrita teatral hilstiana, tornando Camiri uma representação macroestrutural associada ao destino para onde são conduzidas as almas ejetadas do sistema escatológico. Teixeira (2009, p.44) afirma que a execução de Ernesto Guevara é um capítulo da história da América Latina que, ao ser transcendido na peça para uma sátira universalizante, produz um teatro que se mantém “oscilante entre um lirismo de teor metafísico e místico e a irreverência da farsa e do grotesco – que, por desumano e feroz, se filia com a escatologia”.

Diferentemente de céu, inferno e purgatório e por apresentar uma pré-referência geográfica e histórica, Camiri carrega em si uma origem concreta, uma opção objetivamente atravessada por sofrimentos face às imagens subjetivas de céu ou o inferno. Além disso, Camiri simboliza a morte do espírito, a morte da poesia, a segunda morte, em termos apocalípticos, aquela em que não há legado nem futuro:

Ouve-se uma rajada de metralhadoras. O Trapezista sai rapidamente e volta rapidamente.

TRAPEZISTA: Excelências! (*desesperado*)

Mataram os pássaros!

Mataram os cães!

PRELADO: Por quê? Por quê?

TRAPEZISTA: Para que não se transformassem em guardiães.

JUIZ JOVEM: Guardiães? De quê?

TRAPEZISTA: De um futuro! Assim disseram. (*TC 225*)

O núcleo fabular de *Auto da barca de Camiri* se desenvolve em torno de uma sentença jurídica absurda em deliberar sobre a existência ou não de um Homem. Essa pauta rompe com a lógica comum, que seria o julgamento de alguma ação ou comportamento do Homem. Ainda nessa perspectiva, o processo judicial configura-se como um enorme engodo, primeiro por decidir a existência de alguém diante de fatos que provem o contrário, segundo pelo fato de a condenação do Homem ser sugerida antes mesmo de a sentença ser finalizada, seja pelo fato de o tempo ser de caça aos seres elevados, sugerida pelas primeiras passagens da peça, seja por sua morte acontecer por uma das rajadas de metralhadoras que por vezes se ouvem na peça. O Homem, protagonista a ser julgado, despido da referência imediata a Che Guevara, dada pela referência à Camiri, representa seres que como ele, mobilizaram-se por ideais sociais e humanos. A morte desse personagem não foi encomendada pelos juízes como punição a possível delito, mas ocasionada antes mesmo de sua sentença, cujo julgamento foi realizado *in absentia*. O decreto de sua inexistência passada determina também sua não permanência futura, a morte de sua eternidade ou de um legado. Isso se depreende pela morte do personagem dada pelas rajadas de metralhadoras, que se tornam sonoramente mais vigorosas logo após a seguinte fala do Juiz Velho: “Mas prelado, por favor!/ Em nós, tudo é exato! Assim como a Pátria/ Deseja para seus filhos/ Equidade... a lei” (*TC 221*). Nessas falas versificadas, é possível extrair a fundamentação do pensamento em vigor, baseado na inflexão de pressupostos uniformizantes, distribuídos univocamente

entre seus cidadãos. A descrição “denso e diáfano”, dada anteriormente pelo Prelado acerca do Homem, não é apreendida pelos juízes e contraria a exatidão e a equidade da lei. Esse personagem é uma referência ao extermínio em vida daqueles que, como Che Guevara e outros, desestabilizaram, com sua prática e suas ações, a lei vigente em alguma dada sociedade.

O Homem é uma abstração do humano, que contempla e vivencia sua parte transcendente, reunindo aspectos como espiritualidade, idealismo de caráter, poesia e doação. Nos autos de Gil Vicente, os seres julgados são tipos que representam classes ou grupos de pessoas, como o frade, o parvo, a alcoviteira, o sapateiro, e assim por diante. Na peça hilstiana, embora o Trapezista declare que “a profissão do homem/ é seu nome” (TC 201), a personagem Homem não é construída a partir dessa categorização, recebendo um nome sob um critério que o universaliza e reúne todos os outros que lhe são semelhantes: “O canto só se ouvia/ Se o coração de todos/ com ele cantasse” (TC 224). A sua capacidade de ressuscitar um pássaro não só recupera uma simbologia gasta da associação à luta e à conquista da liberdade, como também simboliza a devolução do céu ao ser vivente, conferindo ao céu a imagem de vivência elevada, conforme já dito, no que tange à interseção entre as testemunhas do Homem. Além do ideal social que subjaz tanto ao *Auto* como a todas as peças hilstianas (TEIXEIRO, 2013, p.27), há uma busca pela recuperação de uma espiritualidade perdida. Em *A morte do patriarca*, na fala do Cardeal, há a referência à asa desgastada do pássaro, havendo mais do que isso, o esqueleto de um pássaro gigante em cena, com a personagem do Monsenhor tentando, com muito esforço, lhe colocar asas. O Cardeal ainda diz que o pássaro é até mais belo sem as asas, fala que demonstra a submissão e subserviência do Cardeal ao seu tempo. Essa insistência de Hilda Hilst no pássaro como imagem de liberdade e ascensão configura a resistência poética da autora em persistir no signo das asas, mesmo que sob ironias como a do Cardeal

ou dos Soldados da SS, em *As aves da noite*, ou, ainda de forma opaca, na figura do anjo em *O rato no muro*.

As três testemunhas estão presentes no julgamento em Camiri tanto para atestar a existência do homem, como também para apelar por sua permanência num lugar em que a vivência em condições humanas elevadas continua sendo impedida. Decretar a inexistência do Homem é fadar o futuro à cultura de material abundante como forma de leitura, para transformar o mundo “num grande laboratório de análises”, como afirma o Juiz Jovem, a quem interessa apenas “cultivar a matéria” e “ler na matéria” (TC 190). As descrições do Homem são dadas pelo Trapezista. Suas ações e suas características apontam para todo ser que é provido de alta sensibilidade, espiritualidade e senso poético. Trata-se de um diagnóstico não só de um tipo, mas de alguém que guarda em si uma configuração de vivência não compreendida pelo mundo da razão, da ciência ou do materialismo famintos. Mesmo que haja algum interesse do Juiz Velho em tentar vê-lo (TC 212), as descrições do Trapezista, do Passarinheiro e do povo não oferecem uma imagem concebível ao juiz, que é incapaz de visualizar uma figura conforme as descrições que recebe:

JUIZ VELHO: [...] Exemplificai.
 JUIZ JOVEM: Saltai como ele o faz.
 TRAPEZISTA: Eu não saberia.
 JUIZ VELHO: Dizeis que tem um andar
 que um ser humano
 não imitaria?
 TRAPEZISTA: É leve... É pesado
 É flor e cajado.
 JUIZ JOVEM: Mas alguma coisa o circunscreve!
 É um homem afinal!
 É leve assim? Como um círculo
 Desenhado no espaço?
 JUIZ VELHO: É como um certo pássaro
 Que nem bem pousa
 E já está no mais alto
 Onde o olhar não ousa?
 JUIZ JOVEM: É pesado como um barco?
 TRAPEZISTA: Nem uma coisa, nem outra.
 JUIZ VELHO: Esse homem não é!
 Não o consigo ver (TC 214)

Tais descrições, diáfanas e ilusivas, só ampliam a estranheza do Homem e o perigo a que está associado, pois ele representa o que não pode ser imitado, conseqüentemente, reproduzido, escapando assim ao domínio que os juízes exercem, à ordem que querem e precisam impor.

As metralhadoras soam toda vez que a peça adquire algum tom de leveza e elevação, seja por parte dos defensores do Homem, seja pela rápida contaminação do juiz pela possibilidade de esse homem existir. Elas instauram uma atmosfera de vigília mantenedora de terror, morte e repressão, e está ligada ao tempo de lamento e desamor. Suas rajadas constantes trazem o clima de guerra em que o assassinato está para acontecer a qualquer momento, não havendo necessidade alguma de julgamento, que acaba por se tornar mera formalidade daquilo que já se sabe que ocorrerá. As metralhadoras matam a permanência do Homem poético, guardião frágil da condição sensível do ser humano – como o Poeta, em *As aves da noite*, a América, em *A empresa*, ou Irmã H, em *O rato no muro*.

O *Auto* é aqui lido como a dramatização do que o tempo de exatidão e equidade será com a morte do Homem: A imagem do fim do mundo é formada por pessoas regidas apenas pelas necessidades primitivas e imediatas, como comer e defecar. Essa imagem consiste no que Teixeira declara ser a maior tragédia do homem nas peças hilstianas: “não é só existir, mas viver sem causas transcendentais numa espiral histórica descendente” (2013, p.38). Ao ser assassinado sem sequer aparecer em cena, o Homem é ejetado do sistema escatológico defendido pelo Juiz Jovem. Nesse caso, Camiri também assume *status* de esgoto para onde é excretada a cultura do pensamento e do sentimento para conservar o mundo em ignorância plena.

A peça apresenta um clímax, que consiste no assassinato do Homem, num tumulto com o Trapezista correndo da sala e o Prelado ajoelhando-se para rezar. As rajadas de metralhadoras se intensificam e murmúrios são ouvidos. A evolução gradativa para esse momento ápice ocorre em segundo plano, conforme as rajadas de metralhadoras vão sendo disparadas. A atmosfera estática que o auto hilstiano apresenta em primeiro plano é fornecida pela discussão escatológica do início, pela passividade do Juiz Velho e pela inércia do julgamento. Após a morte do Homem, também são assassinadas suas testemunhas, encaminhando a peça para o final. Entretanto, à medida em que a peça se encaminha para o fim, a tese escatológica vai sendo confirmada. Concebendo o futuro como um mundo em que a vida cultural se resumiria à sujeição de necessidades imediatas do organismo físico, a peça é chega ao fim com o convite, feito pelo Juiz Jovem ao Juiz Velho, para irem comer. A peça pontua, em seu final, o fim de qualquer possibilidade de ascensão humana.

A condenação no auto hilstiano não é moralista no sentido vicentino, que reúne na mesma barca do inferno comportamentos como a tirania, o enriquecimento ilícito, a religiosidade corrompida, corrupção, prostituição, aceitando na barca do céu a simplicidade e o sacrifício pela Igreja. Aparentemente, não há uma condenação direta no auto hilstiano, mas uma decisão judicial, “cientificamente fundamentada”, levando à suposição de que a barca de Camiri, unicamente referendada no título, signifique extermínio. E esse extermínio não se dá pelas mãos dos juízes, mas pelas rajadas de metralhadoras que ressoam a todo instante, dando a entender que, acima dos próprios juízes, existe um poder maior e mais dominador e poderoso. Ao compor seus autos de moralidade, Gil Vicente claramente tecia críticas à sociedade do século XVI, enquanto que o auto hilstiano, no século XX, não somente julga sua sociedade, mas lança mão de

uma peça-sintoma de seu tempo, considerando a possibilidade do fim do mundo porque admite o fim de todas as características que representam a humanidade.

A metáfora hilstiana é uma descrição de sublimação de ações absurdas como exterminar o Homem a partir de um decreto de lei. O auto da autora lança mão da metáfora primeiro para se desviar da censura ditatorial de sua época, segundo porque esse recurso estético acaba se tornando uma síntese de reflexão social e filosófica, fruto de sua compreensão sobre como o mundo se configurou naquele momento e nos próximos. Para tanto, o auto hilstiano ressignifica o auto medieval no século XX, utilizando sua forma para uma sociedade em colapso, pela perda do humanismo e de sua espiritualidade. A decisão sobre a existência a partir de uma sentença judicial é uma demonstração absurda de poder, extrapolando o escopo das próprias leis. É contraditório o embasamento científico-doutrinário para sentenciar uma decisão imediatamente impossível. O julgamento, no auto medieval, ocorre após a morte das personagens e o julgamento hilstiano considera o fim dos tempos em vida ainda, já que o inferno e o céu pertencem à Terra. O auto hilstiano, paradoxalmente, torna o argumento dramático mais concreto, substituindo o anjo e o diabo por juízes, barcas por uma referência histórica, ao mesmo tempo em que protagoniza uma figura religiosa, a figura do Cristo, que também pode ser Che Guevara, Buda, Lênin, Hermes Trimegisto, ou um poeta.

Entretanto, embora as instituições religiosas remetam ao catolicismo (Irmãs A à I, Monsenhor, Papa, Cardeal, Bispo, Inquisidor), a espiritualidade não é estritamente de cunho cristão, nem tampouco só religioso, já que a imagem de Cristo é associada a Che Guevara e também a Buda e a outras figuras como Lênin e Trimegisto. A espiritualidade a que se refere Hilda Hilst está associada à comunhão com o universo e não está distante da ciência, da filosofia e da poesia. Na peça *A empresa*, por exemplo, a personagem América apresenta uma fórmula de Deus, unindo as instâncias matemática e poética. Vale

lembrar que Deus é um tema recorrente na obra poética e ficcional da autora e, conforme resume o crítico literário Leo Gilson Ribeiro, Hilda Hilst deseja o entrelaçamento entre a ciência e uma justiça transcendente (1999, p.82).

O drama escatológico é uma proposta de destino da humanidade após a morte, conceito que nas peças de Hilda Hilst é concebido como dissolução do ser humano como ser social e espiritual, restando apenas sua porção física e faminta. Esse destino é posterior à vitória das instituições ditatoriais, em que as definições do que é humano entram em decadência. Como humano, o teatro hilstiano concebe o ser que uma vez foi composto por corpo e espírito, sendo que este último, quando separado de seu duplo, causa sua morte. A peça *A morte do patriarca* pode ser lida como uma dramatização do que se tornou o mundo após o decreto de inexistência do Homem em *Auto da barca de Camiri*, de acordo com a análise que empreenderemos a seguir. Essas duas peças se complementam tanto quanto *A empresa* e *O novo sistema* também se complementam e em que a autora defende uma tese e uma exemplificação dessa tese.

2.3 *A morte do patriarca*: o absurdo escatológico

As sequências de ações de *A morte do patriarca* dramatizam o tempo futuro, em que autoridades religiosas tentam planejar novos rumos para a humanidade e são observadas por entidades celestiais. A peça se abre com o Papa e o Cardeal envolvidos em um jogo de xadrez, enquanto o Monsenhor tenta recolocar as asas num esqueleto de um pássaro enorme, de ferro. Junto deles, na sala, estão dois anjos e o Demônio. Dessa sala é possível, através de uma janela no alto, observar o povo lá fora. O Anjo 1, o Anjo 2 e o Demônio dialogam, enquanto as autoridades eclesiais estão atentas ao que fazem. Por

aquilo que dizem fica-se sabendo que o povo não fala mais nada, que as guerras acabaram e que, por isso “há um enorme silêncio”, e que o povo come, “empanturra-se” e suas criancinhas estão “gordas”. Uma indagação do Anjo 1 sobre os políticos recebe como resposta do Demônio a informação de que estão “de mãos abanando”, sem ter o que fazer. À indagação do Anjo 2 sobre se o povo conseguiu atingir “aquele Estado ideal”, o Demônio responde que não só conseguiu, mas que estão “todos unidos” através do uso “de uma só língua” e mais, “de um só pensamento” (TC 437-38). Se as autoridades eclesiais não têm mais o que fazer, ocupando-se em afazeres como jogo e a reconstituição de um pássaro, e se o povo parece quieto e tranquilo, farto e gordo, parece que se está diante de um Estado pacificado e sem problemas, mas Hilda Hilst dá à peça um começo enganador, pois uma pacificação tão grande não pode se dar a ponto de reinar no povo “um enorme silêncio”. Será um gesto de desânimo do Papa, ao perder para o Cardeal, no jogo de xadrez, uma peça valiosa, que dará início a uma reviravolta nos acontecimentos, quando o Demônio, apontando para os dois jogadores, afirma ali existir um problema. Os anjos se amedrontam e lembram ao Demônio que ele prometera não interferir. O que se segue constitui o desenvolvimento do enredo.

Alguns elementos de cena, tal como exigidos pela rubrica descritiva do cenário e figurinos, como o piso em xadrez, as estantes vazias, a figura agressiva de um pássaro desfigurado, associados a uma iluminação escura, sugerem um ambiente tedioso e mórbido. Há ainda em cena bustos de Mao Tsé-Tung, Lênin (Vladimir Ilyich Ulyanov), Karl Marx e Ulisses, em cor esverdeada, pressupondo símbolos desgastados. A exceção é uma imagem de Jesus Cristo, toda branca, de dois metros de altura. As indicações de o Anjo 1 e o Anjo 2 serem jovens usando calça jeans e o Demônio de aspecto agradável completam a cena de um jogo parado pela falta de alguma estratégia de continuidade. Há quatro momentos de diálogo no drama: O Papa com o Cardeal e o Monsenhor, o Demônio

e os anjos e, mais adiante, o Demônio com o Papa e depois com o Cardeal e o Monsenhor. A princípio, é possível visualizar três grupos actantes, sendo um formado pelos personagens místicos, outro pela casta clerical e outro pelo povo em agitação. Após a intervenção do Demônio no jogo, essas instâncias se misturam ou, pelo menos, tentam estabelecer comunicação.

A metáfora patente das imagens do xadrez no piso do palco está para o jogo entre Anjos e o Demônio, em que clérigos são as peças, assim como o tabuleiro do Papa e do Cardeal estão para as estratégias tomadas em relação ao restante do mundo. O jogo do clero é observado pelas figuras celestiais e contempla uma fase de consolidação da proposta de mundo já antecipada em *Auto da barca de Camiri*. A intervenção do Demônio é motivada por uma jogada do Cardeal, que, através do jogo de xadrez, incita o Papa a deixar um caminho livre para que ele possa ser substituído. O impasse do jogo configura-se como metáfora da continuidade de alguma ideologia que alimente as gerações futuras, já que aquelas que estão nos bustos não convencem mais as aglomerações. A presença do Demônio se fez necessária para que a roda do mundo continue a girar e a solução que ele oferece é fazer reviver alguma verdade, já que o mundo se cansou de todas as outras. Com esse intento, o Demônio conduz o Monsenhor até a janela e o coage a provocar a multidão. A seguir, seduz o Cardeal, por meio da possibilidade de ele vir a obter a coroa papal e lidera com o Monsenhor e o Cardeal uma recombinação ideológica dos bustos, criando, a partir de suas iniciais, a palavra “Lumme”. Ao retornar à cena, o Papa se depara com a estratégia já formada. Em um ato imediato, vai até a sacada e pede ao povo que pare em nome de Cristo, que havia ficado fora do esquema do Demônio. O Papa é assassinado e uma metralhadora é lançada para dentro da sala. Ela é tomada alegremente pelo Demônio, que desfila eufórico com ela pelo espaço, comemorando o início de mais um ciclo em movimento.

O tempo em que se passa a peça é um futuro em que todos já partilham o mencionado Estado ideal, com políticos com mão abanando, a humanidade empanturrando-se de tanto comer, falando uma só língua, sob um só pensamento, porém com seres não sendo mais capazes de falar, exprimindo-se somente por inflexões (TC 458). Também é um tempo em que não se tem memória, em que o mundo está farto de tudo por tudo já ter sido dito e, por isso, até mesmo a esfera celeste está descrente:

ANJO 2: Ora, isso já aconteceu tantas vezes. (*apontando uns livros grossos*) Olhe, olhe para esses tratados de escatologia. O mundo terminou milhares de vezes... Olhe para esse aqui, com mais de dez mil páginas. Não parece nada, não parece nada mas é um *Lusíadas* que está aqui.

ANJO 1: De que período é esse, hein?

ANJO 2: E o senhor acha que eu tive ânimo para começar? Nem toquei. A única coisa certa (*para o Demônio*) é que todas as vezes o senhor nos aborrece. Qual é a promessa que o senhor nos faz sempre, hein?

ANJO 1: Não é preciso que ele responda. (*consulta um livro*) Aqui está a última promessa: “Prometo intervir para que não se faça o caos”[.] (*fechando o livro*) E como foi feio dessa vez, cruz credo. (TC 442)

A peça é finalizada com o intento do Demônio de “sacudir o mundo” se efetivando:

DEMÔNIO: Este é novamente o meu tempo.

[...]

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! (TC 489)

A ação do Demônio – concebido na peça como estado patológico da alma ou do corpo (TC 477)– elucida um visão de mundo que apenas gira sob o impulso do horror e da morte. Isso vai ao encontro do que pensa Martin Esslin, quando identifica o absurdo com uma atitude caracterizada pela sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, uma vez que já foram experimentados e constatados como falhos, desacreditados e agora considerados ilusões baratas e infantis

(1968, p.19). A fé religiosa é, aqui, transformada em fé no progresso, no nacionalismo e nos discursos totalitários.

A morte do patriarca é a consolidação do que o Juiz Jovem, de *Auto da barca de Camiri*, concebeu como futuro da humanidade. Sua previsão era a de uma cultura absolutamente material, em que o significante “leitura” teria como significado “comer”, transformando o mundo em um “grande laboratório de análises” (TC 190) Sua escatologia fundiria tanto a noção de acontecimentos do fim do mundo quanto a cultura das excreções:

JUIZ JOVEM: Mas está perfeito! Uma surpreendente analogia! No fim do mundo sobre nossas cabeças uma nova esfera! A coprosfera! Sobre nossas cabeças enfiem o que os homens tanto desejam: a matéria! Você não se entusiasma? Sobre nossas cabeças como um novo céu, a merda! Escatologia pura. (TC 90)

O Juiz Jovem descreve a própria Camiri, agora já lida no conjunto das duas peças, como o futuro da humanidade, depois de terem sido abolidas, portanto, as formas de sublimação do ser humano, como a poesia e a espiritualidade, dentro e a partir de uma decisão judicial. Os dois dramas, nesse discurso escatológico, denunciam o estado de podridão do ser humano, que restou rendido apenas ao imediato da existência física. O *Auto da barca de Camiri* representa o momento de decreto do futuro, inaugurado pelo extermínio de existências empenhadas na causa humanista superior, enquanto *A morte do patriarca*, instaura as consequências tediosas, fisiológicas e guerrilheiras desse universo. Se *A morte do patriarca* consubstancia os princípios e fatos das peças hilstianas (TEIXEIRO 2013, p.30), sua motivação escatológica ilustra no futuro o terrorismo que a humanidade vem provocando de tempos em tempos.

O tempo em que se passam as peças hilstianas, a não ser a duração da ação dramática, não atende a marcações que localizam historicamente as ações nos dramas.

Trata-se de um tempo “irreal, onírico e subjectivo”, que rompe com uma *mimesis* da realidade externa, deformando-a em prol de abstração e reflexão filosóficas (TEIXEIRO, 2009, p.88). A abstração filosófica confere à peça um *status* de tese sobre o ser humano e sua relação com suas referidas épocas. Nesse sentido, a reflexão sobre os tempos de repressão e horror motivadores da escrita de Hilda Hilst estão intrinsecamente ligados à condição humana em seu estado mais patológico, insinuando talvez que eles voltarão a existir e a se manifestar a qualquer momento, bastando a roda do mundo mover-se pelos mesmos discursos remodelados, como pode ser apreendido nas finalizações circulares dessas duas peças e também de outras peças hilstianas. A tese em que parece se sustentar a peça *A morte do patriarca* é a decadência do pensamento e a inutilidade de verdades universais, restando ao mundo apenas a violência (2009, p.49).

O tempo escatológico em que as ações das peças em questão se situam remontam a uma visão universal da História da Humanidade, porque não especificam ou remetem a um tempo determinado. Essa configuração de tempo é típica de uma formatação temporal do teatro medieval, que despreza relações de causa e efeito históricos, orientando-se para uma reflexão da relação com uma existência divina ou profana. Porém, esse tempo total se dá na peça hilstiana de forma metonímica e absurda. É metonímica porque – diferentemente do que acontece nos mistérios, por exemplo, em que histórias bíblicas reúnem-se em episódios de uma longa encenação, que tem início no Pentateuco e finaliza no Apocalipse – os fatos dramatizados distribuem-se pelas peças com um só núcleo fabular, que, por sua vez, concentra em si dispositivos que podem representar os vários episódios de repressão e violência. À maneira dos dramas medievais, o tempo hilstiano assimila a configuração do eterno, inserindo a ação não em uma causalidade horizontal, humana e histórica, mas em um tempo que sempre foi e se cumprirá no futuro (ROSENFELD, 1985, p.49). Entretanto, enquanto esse tempo é reflexo natural de uma

visão de mundo típica da época medieval, no teatro de Hilda Hilst a apreensão desse tempo é racionalmente manobrável pelas personagens autárquicas, que decididamente ignoram a causalidade patente. Em *Auto da barca de Camiri*, o poder é tal que incide sobre a causalidade do tempo, a ponto de decretar a inexistência do Homem, cuja existência é várias e muitas vezes testemunhada pelo povo, pelo Trapezista, pelo Prelado e pelo Passarinheiro. e isso é talvez mais importante, pelo próprio Juiz Jovem, que mesmo assim nega sua existência e o retira do passado e do futuro por meio de sua sentença judicial. Essa ação absurda quebra a lógica existencial, denuncia a decadência de valores e crenças humanas por meio da supremacia do poder autoritário que delibera sobre a história cultural de um povo, exterminando do mundo o sentido de suas crenças.

Já em *A morte do patriarca*, a verticalidade simultânea de céu, terra e inferno traduz um tempo em que, como na forma medieval, manifesta-se uma unidade temporal para múltiplos lugares, vivendo em ciclos e que, através da interseção entre esses três espaços, determina o ponto de transição entre um ciclo e outro. Da situação de letargia a que chegaram o povo e seus comandantes religiosos e celestiais, com seus desgastados discursos que atingiram *status* iconoclasta, emerge o absurdo enquanto caos universal e ausência harmoniosa entre os humanos, refletida no jogo tedioso dos clérigos para movimentar o povo, tendo a intercessão do Demônio como expressão do desejo doentio pelo poder e força motora das revoltas e violências humanas.

Ao configurar um tempo absurdo que dá conta de todas as passagens de falência humana, o teatro de Hilda Hilst denuncia a incapacidade eterna e histórica do ser humano de manter-se como humano e conseguir evoluir socialmente. Embora haja em cada ciclo aqueles que estão interessados na mudança de direção em vez do mero mover da roda do mundo, o futuro será sempre uma reconfiguração do jogo de poder. Essa perspectiva de tempo sem solução, desprovida de propósitos elevados e arrancados de sua raiz

transcendental, juntamente com a desvalorização inevitável de ideais, tal como Ionesco concebera a vida e a existência humana, insere as peças *Auto da barca de Camiri* e *A morte do patriarca* na esteira estética do Teatro do Absurdo escatológico, já que também se configuram como dramatizações metonímicas do mundo em fim de ciclo. Vale lembrar aqui o *status* filosófico do absurdo, como constata Paulo Francis (1968, p.7-8), de representação da condição de ininteligibilidade a que chegou o ser humano moderno diante de suas pretensões humanistas e da realidade em que vive, configurando-se como um “grande instrumento crítico de fecho de uma era”, assim tornando-se um meio, não um fim ou objetivo a ser alcançado pela espécie humana.

CAPÍTULO 3: IMPOTÊNCIA, CRUELDADE E RESISTÊNCIA

O homem fede desde o início dos tempos.
A morte é visível; a vida, clandestina.³⁵

Murilo Mendes: “Antonin Artaud”
Ipotesi, 1968

Neste capítulo fazemos a leitura de três outras peças de Hilda Hilst: *A empresa*, *O novo sistema* e *As aves da noite*. Elas foram aqui agrupadas em uma tentativa nossa de demonstrar a atuação frágil e resistente do poeta no espaço e tempo absurdos, que discutimos no capítulo anterior. Em *A empresa*, analisamos o que Hilda Hilst chamaria de “peça didática”, levando em conta o termo defendido por Bertholt Brecht. Em *O novo sistema*, destacamos a fragilidade do ser sensível preso ou imerso em sistemas repressivos, assim como a falência consciente de uma estratégia racional de dramatização, como a do distanciamento brechtiano. Finalmente, em *As aves da noite*, destacamos as

³⁵ “ L’uomo puzza dall’inizio dei tempi./ La morte è visibile; la vita, clandestina.” Estes são os dois versos finais do poema “Antonin Artaud”, que aparece na parte IV, “Omaggi”, do livro *Ipotesi*, de 1968, de Murilo Mendes. Ver: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org., preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.1532.

soluções dramáticas de Hilda Hilst, no enfrentamento do colapso humano, neste trabalho associadas ao Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud. Mais adiante, justificamos a não inclusão de duas outras peças de Hilda Hilst, *O verdugo* e *O visitante*, no *corpus* deste trabalho, por serem textos que se distanciam da experimentação da linguagem dramática hilstiana estudadas ao longo deste trabalho.

3.1 *A empresa*: Didática da impotência

A peça *A empresa*, também chamada *A possessa*: estória de austeridade e exceção, foi escrita em 1967 e é o primeiro e mais longo drama produzido por Hilda Hilst. O texto é protagonizado pela personagem América, uma aluna jovem, de comportamento bastante reflexivo, questionador e libertário. Essa postura incomoda os superiores do colégio religioso onde América estuda, porém sua desenvoltura fará com que ela seja usada a favor dos interesses do colégio religioso, conduzindo a heroína a um fim trágico.

A descrição que a dramaturga apresenta para essa personagem é a de uma mulher que, a despeito de sua juventude, é sábia, madura e de intensa personalidade:

AMÉRICA (*objetiva*): Monsenhor, eu digo as coisas que penso. Só isso. Se elas são mais 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. (TC 40)

No fragmento acima fica evidente o que causa o incômodo das autoridades sobre América e seu modo de ser, seu querer “conhecer”, o que a leva a perguntar, a questionar. A busca de conhecimento por parte de América articula ou torna possíveis ações repressivas a ela, pois seus questionamentos desestabilizam o controle ditador e, portanto, torna-se alvo de punição. América incomoda seus superiores por meio de questionamentos que são vistos

como subversivos à ordem imposta. Isso a levará, em primeiro lugar, a ter sua inteligência apropriada pelo Monsenhor, e depois, à sua morte.

A primeira cena tem início quando América está acabando de contar uma história às postulantes. Trata-se da história da luta de um homem na libertação de um povo. De acordo com rubricas posteriores às iniciais, América conta histórias, parábolas de sua vida e de seus objetivos, para conseguir dizer o que pensa, como o fazem poetas e escritores. Ao discutirem a história, o entendimento entre as postulantes é precário, principalmente quando América tece seus comentários mais fiéis, carregados de poesia. Assim que todas se entusiasмам com a possibilidade de a história daquele homem simbolizar e até mesmo ser suas próprias histórias, a Superintendente aparece, impõe a oração diária e relembra o martírio das culpas infundas. A presença da Superiora é sempre repressiva e autoritária.

Um diálogo entre o Monsenhor e América marca o início da segunda cena. Esse diálogo se revela como um diagnóstico do Monsenhor a respeito do comportamento e da influência de América sobre suas colegas, que muito lembra, na peça *O santo inquirito*, de Dias Gomes, o comportamento do Padre Bernardo em relação à jovem Branca Dias, acusada de judaísmo e de práticas imorais. Tal como Padre Bernardo, o Monsenhor se mostra diplomático, tentando dissuadir América de seu modo de ser e de pensar. É o mesmo modo como age Padre Bernardo em seu interrogatório da jovem Branca Dias, forçando-a a revelar seu cotidiano, analisando-o de acordo com seus interesses, tentando retirar dela a verdade que lhe interessa e interessa à Inquisição, mesmo se afirmando que seu objetivo é salvá-la. Na peça de Dias Gomes, o Padre se mostra confuso com a fé inabalável de Branca Dias, mas, mesmo assim, a denuncia, ajudando em sua condenação à fogueira no tribunal da Inquisição.

Para se fazer compreendida, América conta outra história, a de Eta e Dseta. Ao tecer essa história, a cena da peça é transportada para outro plano, onde estão O Vigia e Eta e

Dzeta, dentro de caixas. América explica que essas “coisas” faziam o mesmo movimento todos os dias, até que essa rotina foi quebrada, causando receio entre os superiores. A história que América relata a Monsenhor é sua própria história dentro do colégio religioso, em que a personagem está sendo vigiada a todo momento. Em seus relatos, ela também faz menção à não importância da aparência diante do que há no interior, bem como à sedução que essa aparência pode causar. Depois da saída de América, o Monsenhor discute um plano com a Superintendente para usar América a favor dos interesses da “empresa”.

O plano do Monsenhor é executado na terceira cena, na qual América está conversando com a Superintendente e percebe sua falsa docilidade, sua tentativa de confundir-la. Ela parece perceber que a história de Eta e Dzeta pode ser considerada subvertida pelo Monsenhor. Essa cena causa uma reviravolta na peça, pois a partir dela as personagens trocam de caráter e põem em cena a versão do Monsenhor sobre Eta e Dzeta. Esses seres, então, são agora uma espécie de termômetro que avisa quando alguém no instituto está fora de sua função, isto é, fora da ordem, devendo ser reprimido. Trata-se de um vigilante a serviço da manutenção da ordem, pronto a detectar qualquer alteração ligada a algum comportamento libertário. O plano do Monsenhor era fazer a história de América virar-se contra ela mesma: em vez de América ser as caixas, representando a liberdade, ela seria uma cooperadora vigilante, passando a atuar segundo os almejos dos superiores.

A quarta cena, novamente, é iniciada com América contando uma parábola, porém, dessa vez, está incrédula e seu comportamento diferente é notado pelas postulantes. Sua história é a de um caminho que é visto por um homem e não é visto por uma mulher. Ele insiste em continuar o caminho, ouvindo os gritos da mulher dizendo que seria inútil. As mulheres se posicionam em redor de América e a Superiora diz à jovem que poderia pedir qualquer coisa naquele momento. América pede dois livros. Pelas descrições, depreende-

se que se trata de *A metamorfose*, de Kafka, e do Novo Testamento. Os dois livros lhe são negados. As postulantes não parecem mais acreditar em América, sendo a isso levadas e persuadidas pela Superiora. Elas cobrem a jovem com um camisolão preto, de forma que sua cabeça também seja coberta e, em seguida, a jovem mulher canta seu luto. Ela lamenta a solidão de não poder cantar para ninguém, somente para a terra. Em tom de descrédito, ela constata não haver mais poesia na vida das pessoas.

Ainda na quarta cena, América recebe a visita do Inquisidor, papel assumido pelo Monsenhor. Sua presença é anunciada pela Superintendente, que apresenta o ritual do interrogatório como sendo “uma velha tradição, um atualíssimo cuidado, uma prudente formalidade. Desde sempre” (TC 70). As perguntas do Inquisidor são desfabulares, isto é, induzem América a se desfazer da poesia e da alegoria de seus sentimentos, para expressar sua vida de maneira lógica, concreta e fatural, como se isso significasse uma confissão. Entretanto, mesmo sabendo que não seria compreendida, falando a si mesma, América responde às perguntas em forma de poesia. Ao falar sobre seu pai, América parece se referir a um pai celestial, revelando o tempo morto e trevoso vivido pelo tempo presente. O Inquisidor analisa suas palavras, considerando loucas suas imagens poéticas.

A incomunicabilidade de América diante das irmãs e, posteriormente, diante do Inquisidor e do Bispo, instaura metaforicamente um primeiro nível de falência do poeta, quando se lança ingenuamente a atitudes líricas, em que se empenha em promover algum tipo de revolução. Quando América conta histórias ou recita seus versos, encena o processo de resistência da literatura no meio social e dramatiza sua derrota. O estranhamento que a sociedade ainda mantém em relação ao artista pode ser visto na atitude das postulantes jovens que se encantam com as histórias contadas, mas têm dificuldades em compreender suas metáforas. Do ponto de vista do poder controlador, as

metáforas incomodam pela agitação que promovem e posterior instabilidade que criam ou produzem.

A quinta cena é anunciada pelas rubricas ou didascálias como sendo um julgamento. Com exceção de América, da Terceira Postulante e da Superintendente, as outras personagens transformam-se em novas e diferentes personagens a partir dessa cena, revelando outro caráter e assumindo as funções que devem desempenhar quem participa de um processo inquisitório. Elas se transformam em cooperadoras (as postulantes), no Bispo (primeiramente, o Vigia) e no Inquisidor (que é o próprio Monsenhor).

Os questionamentos do Bispo e do Inquisidor subvertem a interpretação mística e misteriosa da *Bíblia* para torná-la científica e objetiva, de maneira a convencer América a se desfazer do olhar crédulo e transcendente. A fé de América é ridicularizada pelos superiores e sua concepção de Deus é encarada como algo fantasioso. Em seguida, América é obrigada a dar uma demonstração, em uma lousa, do Deus em que acredita, como se essa maneira a exilasse de sua poesia. É nesse momento que ela desenha o círculo e, em seu interior, um triângulo equilátero que juntos sintetizariam Deus. Essa sua demonstração é recebida com desdém. Depois, o Inquisidor afirma que Deus é tecnicamente “trabalhar para comer e comer para trabalhar” (TC 84). A cena é conduzida ao fim com os superiores discutindo o futuro de América. Eles atentam para a possibilidade de aproveitarem o brilhantismo da moça a serviço dos interesses do instituto. A ideia é transformar América em uma vigilante de Eta e Dzeta. A última fala dessa cena é de América, que questiona sua interioridade, seus duplos de anjo e duende, de riso e de sangue. Ela lamenta não poder entoar nenhum canto naquele momento.

A última cena é transportada para o plano C, onde se encontram Eta e Dzeta e as cooperadoras chefes, comentando sobre a relação de América com as caixas. Ela agora é vigia da própria liberdade, monitorada pelas cooperadoras. A Superintendente alerta a

Primeira Cooperadora sobre o autoquestionamento de América em relação à sua interioridade, dizendo-lhe que sua missão é fazer com que América não cante sua poesia, mas que utilize seu potencial a serviço do instituto. Ao ouvir o discurso da Segunda Cooperadora, América agoniza e morre. Condenada a cumprir uma função alienante, América não consegue viver ou sobreviver. Sua morte é recebida sem surpresa, como se esse fosse o plano, e a peça chega ao fim com a admiração da Segunda Cooperadora diante da engenhosidade do projeto técnico por todos levado a cabo. O giro da cadeira de América pela Primeira Cooperadora sugere o caminho circular que a existência humana está fadada a sempre trilhar: a vitória do poder repressivo e alienante sobre a inteligência e a sensibilidade.

Nessa peça de seis cenas, Hilda Hilst não economiza observações, rubricas, esboços técnicos de cenário e iluminação, notas sobre figurino, tudo para evidenciar suas propostas dramáticas. Tais postulados refletem um ponto de vista que delineará a estrutura da maioria de suas outras peças, cuja forma não se configura em conformidade com a da dramaturgia convencional. A propensão para a forma simbolista e expressionista foi notada pela professora da USP, estudiosa de teatro e crítica Maria Sílvia Betti, em resenha à edição do teatro completo de Hilda Hilst: “Utilizando recursos de criação fortemente enraizados no simbolismo e no expressionismo cênico, as peças passam ao largo de quaisquer recursos aparentados com as concepções dramáticas convencionais” (2010, p.133).

A autora apresenta uma estrutura experimental e simbólica de cenário, que assume uma forma imaginária de um triângulo equilátero, cujos lados definem três planos: A, B e C. Esse triângulo equilátero, inserido em um círculo, será exposto por América em seu posterior julgamento, como sendo seu teorema sobre Deus. Nessa cena, geometria e poesia se unem. É por isso que o palco de arena é considerado por Hilda Hilst como o

ideal para a representação da peça, por sua circularidade funcional, que refletiria melhor a demonstração dos planos.

No tocante às configurações modernas de *A empresa*, destacamos inicialmente a primeira observação da dramaturga sobre a peça: “Esta peça não pode ser tratada de forma realista” (TC 25). Sendo assim, a perspectiva que Hilda Hilst espera da leitura ou encenação desse texto está ligada ao fenômeno da “desrealização”, já comentado neste trabalho. Conforme afirmamos, tal fenômeno, que implica numa reconfiguração de elementos como o tempo, o espaço, o enredo e as personagens, aponta para a liricização desses elementos estruturais da construção dramática. A desconfiança em relação à representação realista levou escritores a considerar que a realidade apenas poderia ser apreendida sob o viés da subjetividade, abdicando da distância entre sujeito e objeto e relativizando a apreensão do real. Ainda nas rubricas iniciais, Hilda Hilst diz que sua peça é ou se tratar de um teorema com inúmeros corolários, sendo um deles de redefinição, além de se tratar de uma peça didática e de advertência (TC 26). Esse didatismo, se estivesse relacionado ao teatro didático de Brecht, seria às avessas, porque ela não realiza nas peças soluções dessa natureza, como distanciamento ou presença do drama épico. O elemento didático estaria relacionado tanto ao empenho de América em influenciar suas colegas, em uma perspectiva intratextual, quanto na demonstração do destino de revolucionários, que se expõem ao engajamento e são sucumbidos. Nesse último sentido, a peça como um todo é a defesa da ideia de que os que trazem soluções libertárias têm seu discurso redefinido para um outro sistema. Essa tese é exemplificada em outra peça de Hilst, *O novo sistema*, em que leis da física são reconfiguradas para ditar regras sociais e justificar imposições de poder. Sobre esse aspecto falaremos mais adiante. A atitude lírica de Hilda Hilst, direcionando o tratamento da peça, é a mesma atitude de América em sua apreensão do mundo. Ao contar histórias e cantar sua poesia diante de colegas e

superiores, a personagem defende a escolha de se relacionar subjetivamente com o mundo, sendo fiel à verdade de sua condição humana, que só pode absorver a realidade dessa forma. Também Hilda Hilst, por meio de sua produção literária, lança mão da poesia para compreender e expressar sua visão da realidade.

A segunda observação da autora se refere ao tipo de palco em que a peça deverá ser encenada. A autora faz esboços para o palco italiano e para o palco de arena, cujo surgimento, como também já foi dito, está ligado ao fenômeno da desrealização. As intenções cênicas seriam mais bem atendidas no palco de arena, “havendo ao mesmo tempo proximidade e distanciamento” (TC 25). Não fica muito evidente a que tipo de distanciamento ela se refere, mas parece estar menos ligado a um elemento da encenação que à relação que a distância entre os planos estabelece para a encenação.

O drama em estudo também recebe poemas do livro *Exercícios* (2002), escrito em 1967, mesmo ano em que a autora escreveu a peça *A empresa*. Os sete exercícios são poemas dedicados a conceber uma ideia do sagrado, de Deus, unindo misticismo e ciência. O poema a seguir não consta na obra dramática, mas o invocamos a título de exemplo, para introduzir a proposta do livro de poemas:

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 ouso.

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

Se permitires ouso
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 ideia de Deus
No meu peito se faz
E não repousa.

E o mais fundo de mim
Me dizia apenas: Canta,
Porque à tua volta
É noite. O Ser descansa.
Ousa. (HILST, 2002, p.29)

O poema acima instaura a proposta da obra: traçar uma ideia de Deus. Não uma ideia abstrata, mas uma ideia inquietante e objetificada. Em seu julgamento, América descreve aos seus superiores sua visão sobre o que é Deus. A cena é bastante lírica, assumindo um ritmo solene e comovente, gerando também uma fotografia sublime de cena. A fala abaixo transcrita do poema “Exercício nº5”, de *Exercícios* (2002, p.34):

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 o olhar a um tempo se fizer sol e compasso...Esfera (*contorna o círculo*) e asa... (América aponta os lados laterais do triângulo) Uma... (*América contorna novamente a esfera*) Trílice... (*América contorna os três lados do triângulo*) e infinita. (*pausa*). (TC 83)

No artigo “A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst”, Geruza Zelnys de Almeida (2007) analisa os poemas metafísicos de Hilda Hilst e sua peculiar maneira de unir poesia e geometria para conceber uma ideia de Deus. Ela observa que os traçados descritos são compostos por um “poeta-geômetro”, que representa as incapacidades semelhantes do cientista e do poeta sobre o conhecimento do todo. Enquanto o primeiro não consegue enxergar a amplitude resguardada por seus conceitos, o poeta enxerga além, com a consciência da incompletude das coisas. Na peça em análise, a personagem do Inquisidor pede à América que use uma metodologia matemática para a explicar a

concepção que ela tinha de Deus. Entretanto, América não abre mão da poesia, unindo-a à ciência, tendo em vista também seu limite de apreensão da realidade. Essa também é uma das teses aclamadas pela peça *O novo sistema*, que aponta como solução para o mundo a união entre poesia e ciência.

A matemática mística foi notada por Rosenfeld (1970), tendo nascido das influências de leitura gnóstica da autora. Ele assim observa:

A experiência poética de Hilda Hilst é ampla. Ao lado dos poetas lembrados, ama, ou pelo menos amava durante certa fase, a poesia de Höelderlin, Rilke, John Donne, Eliot, René Char, Saint-John Perse. Alguns deles afinam, em maior ou menor grau, com as tendências místicas e metafísicas de Hilda Hilst, tendências que se situam, aproximadamente, na linha da tradição platônica e gnóstico-teosófica e que se manifestam também – e particularmente – nas elucubrações físico-geométricas da sua poesia e dramaturgia. Matemática e mística, por paradoxal que possa parecer, são terrenos que facilmente se avizinham, sobretudo na literatura contemporânea. (1970 s.p.)

A presença do elemento gnóstico-teosófico na dramaturgia hilstiana pode ser notada, além de n' *A empresa*, em *Auto da barca de Camiri* e *A morte do patriarca*, que contêm passagens de defesa da extensão espiritual ou metafísica das personagens como sua salvação, ao lado da ciência e poesia, como já apontamos anteriormente.

Na quarta cena de *A empresa*, América é coberta por um já referido camisolão preto que, segundo a Superintendente, serve para que ninguém veja sua cabeça. Trata-se de um gesto que alegoriza a castração imaginativa do poeta pelo mundo opressor, que o teme. Em um clima sombrio, a personagem lamenta a censura de que foi vítima, comovida com a desolação do mundo sem poesia:

AMÉRICA: (*profundamente comovida, lenta, mas não como alguém que se sente derrotado, muito como alguém que sofre piedade e extrema lucidez*):
De luto esta manhã e as outras
As mais claras que hão de vir,
Aqueles 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 voz trazia.
 Mas só tem sido meu, esse olho do dia. (TC 69)

A imagem de Orfeu apodrecendo remonta à morte do poder comovente da música e da poesia. A poeta canta para a terra, para o chão ou somente para seus ouvidos, pois não há mais ninguém que a escute ou a compreenda naquele dia. América encena a condição do artista em um ambiente tenso e opressor, que bane a liberdade. Em seu julgamento, diante das autoridades, obrigada a se pronunciar *com e por meio da verdade*, América se manifesta em poesia. A personagem insiste em cantar para renascer algum espírito de pureza, porém ela sabe que está sozinha. Seu trabalho é semelhante ao do elefante de famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, em que um frágil e desengonçado elefante se refaz todos os dias para que a poesia seja percebida pelas ruas:

[...]

Eis o meu pobre elefante
 pronto para sair
 à procura de amigos
 num mundo enfastiado
 que já não crê em bichos
 e duvida das coisas.
 Ei-lo, massa imponente
 e frágil, que se abana
 e move lentamente
 a pele costurada
 onde há flores de pano
 e nuvens, alusões
 a um mundo mais poético
 onde o amor reagrupa
 as formas naturais.
 Vai o meu elefante

pela rua povoada,
 mas não o querem ver
 nem mesmo para rir
 da cauda que ameaça
 deixá-lo ir sozinho.
 [...] (DRUMMOND, 2001, p.104)

Em ambas as situações, os sujeitos líricos dramatizam o lugar do artista em um contexto hostil ao poético. Alcides Vilaça, na obra *Passos de Drummond* (2006), ao analisar o poema acima, faz do elefante de Drummond a metáfora do artista moderno, que é incomunicável, está sozinho na multidão e consciente de seu destino de ser *gauche* na vida:

O artista moderno, com pobres recursos que assemelham já velhos móveis desacreditados em meio a um novíssimo mobiliário funcional, vê-se a si mesmo como um *bricoleur* irremissível. Sua arte perdeu o caminho mítico de alguma Natureza e a nitidez de alguma verdadeira Civilização. Seu poema é um desengonçado elefante cuja riqueza maior brilha nos olhos pequeninos que ninguém fita ou adivinha como clara transparência em meio à massa de artifícios. (VILAÇA, 2006, p.74)

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, no capítulo “Poesia- resistência”, relembra o poder fundamental da poesia de nomear as coisas e revelar-lhe a natureza. Entretanto, no mundo moderno, essa função foi ocupada pela ideologia dominante, que preencheu o vazio deixado pela linguagem mitológica: “A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade” (BOSI, 2000, p.165). Marginal ao sistema dominante, restou à poesia resistir pela estranheza e silêncio, retirando de si mesma a “substância vital”, isto é, para sobreviver, ela se isolou e se tornou metalinguística. O tempo de América é de fúria e ainda assim ela insiste, buscando na própria poesia e no seu ilhamento o conteúdo para a expressão poética.

A fala de América, no excerto anteriormente transcrito, mantém a forma versificada e é entoada em um momento em que a personagem se encontra só em uma escura madrugada. Essa fala não está revestida da habitual estrutura dramática, que conduz a fala

até o fim da página, mas sua disposição no corpo do texto deixa livre a expressão do estado de alma em forma versificada.

Esse momento solene desloca América de sua lógica espaço-temporal, integrando-a em um estado generalizado e estabelecendo uma disposição anímica com o mundo. Esse estado de alma, dado pela presença mútua de sujeito e objeto que adentram um ao outro, apreendendo a realidade em uma ação de recordação, é, de acordo com Staiger, essencialmente lírico. O luto de América é de todas as manhãs, o chão que pisa é da mesma terra de Orfeu, seu ouvido pesa no chão em gesto solidário com o mundo e é para os ouvidos do mundo que ela canta. O deslocamento de América é assegurado pela rubrica, que indica pausa, para indefinir o tempo, e luz gradativa, para indefinir o espaço.

Os objetivos da autora para com a escrita dessa obra são claramente enumerados e expressos da seguinte maneira:

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. (TC 26)

Esse trecho explicita um exercício de crítica, recorrente no teatro moderno ocidental. No excerto em que se lê o “Exercício nº 5”, a autora aponta para uma concepção de Deus defendida na peça. Essa redefinição se expressa também em sua epígrafe, uma citação de Simone Weil: “Pensar Deus, amar Deus, não é mais do que uma certa maneira de pensar o mundo”. O círculo seria o caminho do Sol traçado pelo compasso. O sol seria a estrela regente que traz luz ao planeta, representando Deus. Seu movimento estaria baseado no olhar do ser humano, ao centro, representado por América. As laterais do triângulo seriam as asas que simbolizam a liberdade desse olhar. Essa cena pode materializar o raio traçado entre Deus e o mundo, conforme a defesa de Weil e aceção

de Hilst como sendo a “verdadeira extensão metafísica”. Uma passagem da terceira cena também evidencia a existência de Deus como sendo uma projeção do interior humano:

SUPERINTENDENTE: Mas em que coisas você acredita?

AMÉRICA: Numa via de...

SUPERINTENDENTE: (*interrompe*): E Deus? (pausa)

AMÉRICA: Deus espera que os homens O mantenham vivo.

SUPERINTENDENTE: Você é insolente, América.

AMÉRICA: A senhora perdeu a sua docilidade?

SUPERINTENDENTE: (*incapaz de ocultar a irritação*) Docilidade... mas o que é exatamente que você pretende?

AMÉRICA: Fidelidade. (*tocando com uma das mãos o próprio peito*) A tudo aqui dentro. (TC 55)

A fidelidade a Deus, para América, significa fidelidade a si mesma, o que se coaduna com uma postura também assumida por Hilda Hilst. Em reportagem ao jornal *O Estado de São Paulo*, a dramaturga e poeta disse que “o ser religioso é todo aquele que se pergunta em profundidade” (HILST, 21 dez. 1969, p.35).

As obras dramáticas hilstianas não possuem referência direta a determinado tempo, porém as alusões são abundantes, a começar pelo nome da protagonista: América, o que sugere a localização espacial das personagens. A peça *O rato no muro*, analisada anteriormente, no que tange à confissão de pecados, também denuncia, como em *O santo inquérito*, a prática de considerar comportamentos puros como sendo pecadores. Essa postura diante de Deus também já passou pela dramaturgia brasileira, como é o caso da peça *O santo inquérito*, de Dias Gomes, encenada pela primeira vez em 1966, um ano antes da escrita de *A empresa*. O julgamento da personagem Branca Dias ocorre também por causa do incômodo que sua maneira livre e natural de conceber Deus provoca nas autoridades religiosas. Ela é considerada pecadora por banhar-se nua no rio (embora ela negue isso), por conversar com formigas, ler a *Bíblia* traduzida e acreditar que Deus está na natureza. Por ser fiel à sua crença e não a uma instituição religiosa, Branca não confessa ter pecado e, por isso, é condenada à fogueira. Entretanto, a peça de Dias Gomes

está situada no século XVII, momento da Contrarreforma da Igreja Católica e da retomada da Inquisição. Apesar disso, os mecanismos de repressão em *A empresa* são muito próximos dos de uma inquisição e a obra de Dias Gomes, haja vista sua data de estreia, alude também ao seu tempo.

Ao transformar suas histórias em parábolas do seu cotidiano e suas angústias em poemas, América reproduz a opção que os artistas das décadas ditatoriais encontraram de não conviência frente aos horrores políticos praticados pelo governo. Mas Hilda Hilst vai além do teatro de seu tempo. Ela contextualiza esse momento histórico brasileiro como sendo mais um na inércia da roda do mundo, em que sempre se sobrepõe o poder alienante e violento.

Nesse mundo de retornos, teatro e religião possuem um denominador comum em sua origem. Eram nos rituais de sacrifício aos deuses que cânticos e falas foram tomando a forma do teatro que se cultua atualmente. Portanto, o nascimento do teatro está intimamente ligado ao aspecto religioso, sendo retomado como tema no texto em questão. Há na peça uma transformação de *personas*, em que personagens e espaço assumem outras funções. Essa transformação se dá a partir do plano do Monsenhor em deturpar a parábola de América, usando-a para acabar com a temida influência da jovem. O colégio religioso se transforma em instituto científico e em tribunal para o julgamento de América. Os personagens da cúpula superior se travestem de acordo com o julgamento e da nova ordem que se estabelece no colégio.

O travestimento é um recurso presente na história do teatro desde a Grécia Antiga ao teatro de Shakespeare e funciona como linguagem questionadora e reveladora. Em *Hamlet*, por exemplo, a companhia de teatro contratada pelo príncipe Hamlet delata, em técnica de *mise-en-abyme* e encenando uma tragédia adaptada pelo próprio príncipe, o golpe de seu tio Claudius para matar o rei, seu irmão, casar-se com a viúva e assumir o

trono da Dinamarca. É esta uma cena clássica de “teatro dentro do teatro”, que provoca em Claudius a reação esperada pelo príncipe Hamlet. Na comédia *O mercador de Veneza*, também de Shakespeare, Pórcia se traveste de doutor jurista para defender Antônio, amigo de seu marido Bassânio, do contrato firmado com o judeu Shylock, que empresta dinheiro com a condição de que, se não for pago, ter direito a retirar uma libra (equivalente a quase meio quilo) de carne como pagamento da dívida não quitada. Esse recurso é questionador da ordem cultural vigente, subvertendo poderes e autoridades. Anna Stegh Camati (2009) estuda esse aspecto, no artigo intitulado “Reflexões sobre as linguagens cênicas de Shakespeare: o duplo travestimento em *O mercador de Veneza*”, em que ela observa os travestimentos recorrentes na obra shakespeariana como recursos subversivos. No caso de *A empresa*, a subversão não é em benefício ou pela causa da liberdade ou da verdade. Trata-se da “subversão da subversão”, na qual é o poder ditatorial que lança mão de estratégias para se manter no poder. Mais do que isso, a transformação de Monsenhor em Inquisidor é a revelação do primeiro personagem na peça que assume um papel social para atrair América para a empresa vigilante.

Esse travestimento que ocorre no drama hilstiano é diferente da técnica brechtiana de distanciamento, em que atores, entre outras coisas, depois de encenarem suas participações nas cenas ou quadros da peça, permaneceriam no palco, em vez de escondidos na coxia ou ainda fazerem comentários sobre si mesmos ou preferirem a narração do pro-cesso em vez de sua incorporação, tudo para evidenciarem a diferença entre ficção e realidade, a fim de que a plateia enxergue os andaimes do espetáculo, não tenha a experiência ébria da *cartarse* e saia do teatro movida a mudar sua realidade. A técnica brechtiana do distanciamento também se aplica à atuação dos atores, que devem sempre demonstrar ao público que ele está diante de uma encenação, não de uma imitação da vida real, conseqüentemente, que está diante de uma apresentação que deve ser vista e

entendida sem envolvimento emocional. Pelo contrário, a técnica do distanciamento brechtiano visa o engajamento racional. Na peça, o efeito catártico é mantido, já que a mudança de personagens não deixa evidente a distância entre o atores e personagens. Esse distanciamento ocorre em *O novo sistema*, porém seu efeito não consegue se desligar da força existencial e subjetiva.

A poesia presente nas falas da personagem América representa, em um primeiro momento, a presença do poeta como resgatador da origem humana e como libertador de algemas e muros internos, dentro da crença de restauração da unidade entre sujeito e mundo, entre o poeta e seus irmãos. Entretanto, nessa mesma poesia que comove e transforma, há a incomunicabilidade que sufoca, construída por uma realidade técnica, materialista e objetiva. América não é compreendida por seus companheiros e é a sua maneira poética de ver o mundo que a leva à morte. Na peça *O novo sistema*, que será analisada a seguir, a tese defendida em *A empresa* é expandida para um tempo em que a redefinição já está implantada de forma avançada, enquanto que na primeira peça ela estava em processo inicial de testes.

3.2 *O novo sistema*: distanciamento lúcido-ingênuo

A peça *O novo sistema* gira em torno de um contexto futurista, em que as leis da física se tornaram regras de um sistema social repressivo. As teorias científicas são analogias de comportamentos a serem obedecidos. Há um sistema de vigilância executado por uma hierarquia de escudeiros, para identificar e matar qualquer um que manifeste sentimentos condescendentes, contrários ao objetivismo e à razão. Nesse contexto, um menino de treze anos, que se mostra sensível aos corpos expostos em praça pública, é

uma ameaça para seus pais, que recebem a punição da morte por não adequarem seu filho ao sistema. A filha do Escudeiro-Mor é uma vigilante que, apesar de identificar alguma sensibilidade em si mesma, colabora com o sistema, vigiando e delatando famílias.

Essa tomada ideológica do “Novo Sistema” separa pessoas em rótulos e aqueles que não se submetem ao sistema são executados. O diálogo entre o Menino e a Menina ilustram situações paralelas de adesão. A Menina, iniciada no sistema, não se comove com os corpos amarrados nos postes, enquanto o Menino não se aguenta de agitação e comoção. O amor que ele identifica em si mesmo é assimilado por ela como efeito físico de atração, nunca como qualquer sentimento que a humanize. É no tocante à desumanização e insensibilidade que a peça *O novo sistema* realiza um efeito do absurdo, destacando a resistência singular e imediata do Menino em não aderir à frieza do sistema.

A peça apresenta uma estrutura clara em relação a personagens, desenvolvimento do núcleo fabular que evolui e um espaço definido, dentro de uma clareza e comunicabilidade que contraria a estrutura de uma peça de Teatro do Absurdo. Entretanto, o conforto do sistema dramaturgico interno é quebrado ao final da peça pelos atores, que se despem de seus personagens e entoam juntos um discurso poético de resistência, alertando para o medo de o Velho Sistema se transformar em um Novo Sistema, que reforça o mesmo tempo de fúria e trevas de antes. Esse grito clama pela união entre filosofia, poesia e ciência, em nome do amor e da capacidade de as pessoas se espantarem com a violência que o conhecimento pode produzir nas mãos de quem não se formou humanamente. A denúncia contra a desumanização absurda é materializada com essa ruptura estrutural da peça.

As personagens de *O novo sistema* sugerem uma reflexão de gerações e seus tempos. O Menino e a Menina pertencem à geração do tempo presente de instauração do sistema novo, baseado nas leis da Física, enquanto que seus pais pertencem à geração

anterior, a qual esse novo sistema combate. A nomenclatura “Escudeiro” dada aos personagens autárquicos, contracenando com os físicos filiados às teorias modernas de Einstein, deslocam o tempo histórico para um tempo eterno, o que será recorrente nas outras peças hilstianas. Originalmente, escudeiros eram assessores pessoais de soberanos e nobres, também responsáveis por cuidar dos seus cavalos. Na peça, os físicos filiados à teoria da relatividade são coagidos a trabalhar para o Escudeiro-Mor, que utiliza a flexibilidade de uma teoria para engessar comportamentos e exercer poder. Para ele “A física é um grande empreendimento dos seres do Novo Sistema” (TC 351). Trata-se do uso da ciência para justificar a perversidade, um conjunto de leis baseadas na física para conter a burrice e a safadeza difundidas no velho sistema.

O Menino é considerado o melhor de sua turma, marcado pelo símbolo de uma caixa preta com a tampa levantada através de um boné. Entretanto, embora domine toda a doutrina ensinada na escola, é dotado de alta sensibilidade, já notada e receada por sua mãe, que identificou sua tendência para literatura desde quando o menino era criança. A Menina é uma representação fiel ao Novo Sistema, cuja percepção de sensibilidade foi trocada por atração e repulsão, para quem o universo é feito somente de inteligência e razão (TC 348). Uma das campanhas do Novo Sistema é o extermínio da singularidade do sujeito, o que pode ser exemplificado por meio de uma das falas da Menina: “Você pensa que está só porque agora você não pode mais falar apenas de si mesmo. Você não compreende? Neste nosso tempo você só existirá se individualmente você representar o ser da coletividade. O ser da coletividade. Entendeu?” (TC 344).

Ocorre que a denominação velho e novo na peça assumem o mesmo significado, utilizando-se apenas ferramentas diferentes para a execução dos velhos procedimentos:

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, (TC 362)

Desenvolvendo uma tese sobre criação de uma civilização totalitária, baseada na ciência e sem literatura ou arte, a peça apresenta a inércia da vileza humana forjada no desprezo às atividades do espírito como a poesia e a filosofia, o que implica dizer na formação de uma sociedade estritamente racional de “petrificação espiritual”, na qual murchando poesia e filosofia, a ciência se renova para um estado totalitário universal. A literatura, nesse contexto, é ameaçadora, condenando seus seguidores à morte, por reforçar a subjetividade, o lado sensível e subjetivo da existência humana. É aí que as desamarras espaço-temporais reiteram o *status* de tese da peça, construída a partir de um ponto de vista científico, de uma ambientação científica.

O medo do tempo de fúria vai além da finalização da peça. Depois do desfecho, atores se desfazem de seus personagens para recitar em conjunto o poema da advertência contra o tempo de fúria e treva, isto é, quando o ser humano, sob o argumento científico, abandonando sua singularidade poética, perpetua e intensifica sua vileza sob novas fórmulas ideológicas. O brado poético final dos atores limita o fim da tese e funciona como comentário didático, sublinhando o caráter de advertência da história recém-contada. Em *América*, o comentário didático de advertência em torno de uma história também é utilizado pela personagem, entretanto, dentro da ação ficcional, sem o desligamento entre os atores e suas personagens. No caso de *O novo sistema*, a rubrica indica aos atores que se desfaçam de seus personagens para a cena final:

Cena imóvel, blackout total sobre o Escudeiro-Mor e os físicos. [...] Luz cada vez mais intensa sobre o Menino e o obelisco e simultaneamente as exclamações “He! Ha!” começando discretamente e aumentando com a luz. [...] 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. (TC 361)

O distanciamento das personagens para a recitação em conjunto do poema final é diferente do recurso de distanciamento brechtiano, embora o efeito resultante também seja claramente didático. A clave lírica da fala final, sob o tom da prosa poética, aproxima-se mais do coro tal como usado nas tragédias de Friedrich Schiller do que do comentário racional. Para Schiller – que tratou do coro em seu ensaio “Sobre o uso do coro na tragédia” (1803), escrito como prefácio para sua tragédia *A noiva de Messina* – o coro ajudava na fuga ao naturalismo, “desenvolvendo a função de recuperar a reflexão e permitir o equilíbrio frente às fortes representações sensíveis da Tragédia, fazendo com que seu espectador mantenha límpidas as paixões e fortifique-as, preparando-o para o sublime”³⁶. Separando a reflexão da ação, a personagem (assim como o coro) não se torna vítima das impressões, mas aparta-se, anulando a ilusão e rompendo a afeição e impedindo que o público se perca nela. Porém, conforme diferencia Rosenfeld (1985, p.152), o efeito é estético e ébrio em vez de sóbrio, como ocorreria em Brecht³⁷.

Sob crítica marxista ao drama burguês e tradicional, o teatro de Bertolt Brecht aspirava a uma posição sóbria do espectador que, ao final do espetáculo, fosse motivado a alguma intervenção social fora do teatro. Para tanto, criou estratégias textuais e cênicas para desconstruir a ilusão dramática passiva e psicológica do teatro naturalista. Opondo-se ao teatro aristotélico quanto à ação intersubjetiva, propôs e realizou dramaturgias em que o contexto histórico também fosse considerado, para desconstruir a perene e definitiva condição humana, transmutando-a para um contexto relativo, em que desgraças poderiam ser superadas, mudando-se a condição histórica. A quebra da ilusão dramática

³⁶ Ver o ensaio de Bárbara Ferrario Lulli, A relação entre coro e sublime na concepção de Tragédia de Friedrich Schiller, in: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/5_barbaralulli.pdf>. Acesso em 28 jan. 2018.

³⁷ Poder-se-ia argumentar aqui a predileção de Rosenfeld pelas ideias e processos de Brecht, em detrimento do distanciamento no drama hiltiano, mas essa não é uma preocupação deste trabalho.

em Brecht, como explica Rosenfeld (1985, p.148) pretende que o público não se embriague com o reconhecimento mágico burguês, conformado e purificado, sem qualquer atitude rebelde. Sem negar a emoção, Brecht pretendia que seu público elevasse emoção à razão. Essa perspectiva assume, portanto, uma descrença divina, desmistificando o destino trágico.

O poema final de *O novo sistema*, não realiza quebra de ilusão dramática, pelo contrário, aproveita os choques dramáticos e os liga a um apelo lírico, mesmo porque a revolução pretendida pela tese da peça é para assegurar a singularidade, a manutenção de atividades do espírito humano. Entretanto, esse apelo não é para uma revolução interior individualizada, pois o poema pede para que todos se deem as mãos, o que inclui as áreas de atividade humana como a ciência, a filosofia e a poesia em “lúcida alquimia” (TC 362). Essa última cena, tecnicamente ingênua e desgastada do ponto de vista da encenação, acompanha o processo híbrido de constituição discursiva da peça. O texto parte da citação de uma carta de 1939, de Edwin Bovan para Arnold Tonybee, sobre o perigo do despotismo, que culmina na perda das altas atividades do espírito humano (TC 305). Além da apropriação do discurso científico, retirado de *A evolução da física*, de Albert Einstein e Leopold Infeld como argumentos instaurados pelo novo sistema, em outras passagens a peça também se utiliza do discurso narrativo. A mãe do menino, lembrando sua inclinação literária, no momento em que tenta desviar-lhe a atenção dos corpos pendurados, relembra grotescamente uma história contada pelo Menino em sua infância. Essa história é, na verdade, uma memória do menino diante das velhas obrigadas a costurar asas para os condenados à morte, por meio de uma ordem sarcástica do Escudeiro Mor; vale lembrar que essa história, a de Lázaro, é retomada no livro *Fluxo-floema*, publicado dois anos depois da escrita da peça em questão.

O didatismo de Hilda Hilst em *O novo sistema* e em *A empresa* mexe com as formas correntes do dramático, porém à sua maneira, utilizando-se de discursos diferentes do drama tradicional, sem desconsiderar a força subjetiva das personagens, uma vez mais concentrada nos heróis trágicos. Isso se configura mais como uma estratégia dramática, face a um sistema ideologicamente coletivista, que propriamente uma filiação à abordagem psicológica das personagens, o que, por sua vez, não se justifica, já que se trata de um teatro descrente na realidade, apresentando-se, portanto, de forma abstrata e científica. O cientificismo, nos casos apresentados, é utilizado como referencial metodológico para a apresentação de uma tese sobre a realidade e seus desdobramentos. Mas, diferentemente do cientificismo naturalista de que as artes se apropriaram no século XIX e do qual Brecht é herdeiro (SZONDI, 2001, p.113), os procedimentos hilstianos não aparentam ser ideológicos, atraindo para si capacidades ilimitadas de resolução das questões humanas. Pelo contrário, há nesse teatro a denúncia da ciência, tanto quando da religião, enquanto instituições que são totalitárias e desumanas, quando afastadas do que Hilda Hilst chama de “verdadeira extensão metafísica” (TC 26).

Ao não se enraizar em determinado tempo e espaço histórico, os acontecimentos são apresentados como inerentes a qualquer contexto, renovando-se pelas ferramentas de cada época. Afirmando a condição humana, a peça apresenta como solução de mudança histórica uma transformação da subjetividade. A atitude extrema do Menino em estrangular a Menina, quando ela confessa estar ali para distraí-lo, enquanto seus pais eram assassinados, acaba sendo tola, porque em nada mudará o curso da história. O apelo final se apresenta, portanto, como expressão do medo, em vez de esperança futura. O poema reconhece a alienação do público, ao afirmar “Tu, esse homem que usa de si mesmo/ Com infinita torpeza” (TC 362) e suplicar por uma transmutação. Essa forma de decadência, já confessada em tempo e espaço indeterminados, reafirma a impossibilidade

do ideal so-cial, cuja tese é atenuada em absurdo escatológico em *Auto da barca de Camiri* e *A morte do patriarca*, analisadas anteriormente.

3.3 *As aves da noite: crueldade e salvação*³⁸

A “poética” de Antonin Artaud é rodeada de advertências quanto à sua aplicabilidade, dentro de uma cautela respeitosa de um artista que viveu explosões de experiências metafísicas, críticas e clínicas, em nome da busca da arte total. Isso se justifica tanto pela sacralidade que ele e seus leitores cultuaram acerca de seu Teatro da Crueldade, quanto pelo fato de o próprio Artaud não conseguir materializar em espetáculo-ritual sua pura concepção de arte e a revolução cultural que ela potencializa, por ser “o próprio protesto contra a própria exemplificação” (DERRIDA, 1995, p.115). É consenso, entre os que se debruçaram sobre suas publicações, que ninguém se lançou tão visceralmente na livre significação entre vida e arte, sendo o maior cartógrafo da vida em seus extremos. Por isso, Susan Sontag, no ensaio “Abordando Artaud”, em *Sob o signo de Saturno*, assevera:

Proibido o assentimento ou identificação, apropriação ou imitação, o leitor só pode recorrer à categoria de inspiração. “A INSPIRAÇÃO CERTAMENTE EXISTE” como afirma Artaud em *O Pesa-Nervos*. Pode-se ser inspirado por Artaud. Pode-se ser chamuscado, mudado por Artaud, mas não há maneira de aplicar Artaud. (1986, p.55)

Ela ainda salienta que a leitura de Artaud é uma provação e adaptações de sua “obra” são ingenuamente reducionistas, pois é preciso vigor, sensibilidade e tato especiais para lê-lo apropriadamente (1986, p.54), com o pecado de destacá-lo como mercadoria intelectual

³⁸ Esta análise é uma versão revista e aprofundada do capítulo “A crueldade artaudiana no teatro de Hilda Hilst”, publicado em GODOY, Heleno. *Ensaaios sobre teatro: por um estudo teórico do texto dramático*. Goiânia: Kelps, 2016, p.93-103.

portátil, uma vez proibido por seu pensamento. Apesar da inaplicabilidade de Artaud, entre outras normativas necessárias, a autora prevê que a vulnerabilidade do projeto artaudiano permite, em última instância, apreensões temporárias para transformação espiritual e elenca três situações de extrema incomunicabilidade social em que a arte, na modernidade, não seria cooptada pela realidade: a loucura, o sofrimento além do imaginável, como o Holocausto e o silêncio (1986, p.43). Do contrário, a instauração da arte como forma de transformação espiritual se esgotaria inevitavelmente. É através dessa fugaz permissão que ousamos aqui ler a peça *As aves da noite* sob a inspiração de Artaud, porém sob a mediação de Derrida (1995) e Susan Sontag (1986), na confessa consciência de uma leitura, nesses parâmetros, insuficiente, em busca de uma apreensão minimamente coerente com uma poeta de extremos, como é Hilda Hilst. Em comum, esses Hilst e Artaud veem na arte um mecanismo de transformação espiritual e física, explorando dimensões políticas e culturais mais amplas dessas questões (QUILICI, 2012, p.19). Também, conforme esclarece o antropólogo e estudioso de Artaud, em seu livro *Antonin Artaud: teatro ritual*, a rebelião política entendida por Artaud recai sobre as instituições modeladoras do espírito, quais sejam a Igreja, as universidades e manicômios, configurando-se como poderes atuantes diretamente sobre os indivíduos, modelando corpos, mentes e normatizando subjetividades (QUILICI, 2012, p.93). Essas seriam instâncias mediadoras que, por meio de disciplinas, produzem seu próprio discurso, domesticando o espírito e regulando a relação entre o ser e si mesmo. Dentro de uma linha que se distancia do racionalismo iluminista, a linguagem apenas se aproximaria dessa instância subjetiva através da negação de forma, em busca de uma espiritualidade mais profunda que aquela sugerida pelas instituições mediadoras.

Os pressupostos teóricos do ator e teatrólogo francês Antonin Artaud configuraram, além de Brecht e dos dramaturgos do absurdo, os caminhos que mais determinaram o

teatro moderno, alicerçando a criação teatral do século XX. O ponto de partida de Artaud nasceu da percepção de que a vida se dissociou da poesia, faltando à experiência e, conseqüentemente, ao teatro, uma magia constante. Essa lacuna resultaria, segundo ele, em uma cultura sem sombras e de espírito vazio.

Como forma de devolver ao ser humano seu estado autêntico de sentidos e emoções, Artaud propõe a “estética da crueldade”. Através dela, a poesia “reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida” (ARTAUD, 1999, p.3). A crueldade, nesse sentido, promove uma reviravolta de sentidos, estimulada por reações primitivas e grotescas, tendo como fruto uma experiência poética e espiritual.

Hilda Hilst, podemos conscientemente afirmar, escreveu suas oito peças movida por uma necessidade urgente de comunicação. A escrita dos dramas foi motivada pelas seqüências de horrores vividos no Brasil e no mundo, por meio de guerras, um regime ditatorial e totalitário, e agressões à liberdade e ao senso de humanidade. Porém, a abordagem lírica desses acontecimentos supera as referências históricas de suas peças e as eleva a um grito pela sensibilidade humana, que é urgente e necessário a qualquer época e qualquer lugar. A peça *As aves da noite*, escrita em 1968, relata os momentos finais de cinco personagens condenados à Cella da Fome, em Auschwitz. São instantes extremos, em que poesia e insanidade se misturam, em busca de efeitos de profunda comoção no espectador.

Adiante pretendemos identificar elementos da estética da crueldade artaudiana, descritos no manifesto *O teatro e seu duplo*, no texto teatral *As aves da noite*, de Hilda Hilst. A leitura dos escritos a partir da veia artaudiana soará contraditória, na medida em que considerarmos o texto hilstiano apenas como manifestação verbal de uma estrutura, isto é, “obra de arte”, uma vez destronada por Artaud, como em *O pesa-nervos*: “Não

concebo uma obra isolada da vida” (1981, p.13). Entretanto, a própria escritora considera sua produção como sendo resultado de experiências extremas.

O destronamento da arte como “obra” dissociada do corpo é, segundo Sontag, uma forma de preservar a arte da banalização, já que para Artaud, segundo a ensaísta “o extremo sofrimento mental – e também físico – que alimenta e autentica o ato de escrever é necessariamente falsificado, quando essa energia é transformada em obra de arte” (1986, p.19). Não se trata de abdicar da linguagem, pois o problema não reside nela em si, mas em sua distância do corpo. Na leitura de Artaud por Derrida, em “A palavra soprada”, a dissolução da obra de arte corresponde à superação da dualidade metafísica entre corpo e espírito, texto e corpo: “Artaud quis proibir que sua palavra lhe fosse soprada longe do corpo” (DERRIDA, 1995, p.116) ou, na expressão de Artaud, em *O pesa-nervos*: “Sou testemunho, sou o único testemunho de mim próprio” (1991, p.52).

Hilda Hilst, ao dizer, em entrevista ao *Diário de São Paulo*, de 29 de abril de 1973, que seu teatro e sua ficção querem explorar situações-limite do homem, em vez de odisséias domésticas (HILST apud RODRIGUES, 2015 p.30), prova-se coerente com o que determina em sua primeira rubrica na peça *A empresa*, ao escrever: “Esta peça não pode ser tratada de forma realista” (TC25), assim unindo a essa ideia também a configuração de seus personagens como desprovidos de delineamento psicológico, como já foi reiterado aqui, além de várias outras passagens ao longo de sua prosa e estudos já arrolados anteriormente. Há no teatro hilstiano tanto o pano de fundo surrealista da arte não dissociada da vida, bem como uma busca de precisão cirúrgica na apreensão da vida pela arte, apreensão que pode ser vista, em outras circunstâncias, na visão do teatro por Ionesco.

A tensão e fluidez de gêneros recorrentes, não só em sua dramaturgia mas em sua prosa e poesia, pode ser associada ao “corpo sem órgãos” de Artaud, isto é, à literatura

sem separação de gêneros. A respeito do processo de composição de Hilst, a professora Ana Chiara destaca nela a sua natureza de enfrentamento do que a boca é incapaz de dizer, da experiência do acontecimento, da inadequação da palavra (2015, p.100). No ensaio “Hilda Hilst: respirei teu mundo movediço”, a professora Ana Chiara descreve a precisão cirúrgica do desdobramento da linguagem a serviço da livre comunhão entre arte e vida:

A possibilidade comunicativa, negada de início, a impossibilidade de representar o real do corpo, transformam-se em busca de linguagem, na qual os sentidos estabilizados são transgredidos, violentados e dissolvidos; supera-se a noção de “organismo”, segundo Artaud/Deleuze, desarticulando-se os limites binários: dentro/fora, interior/exterior. A escritora contraria, portanto, qualquer noção simplista de realismo em arte, corroendo “por dentro” os próprios pressupostos que fundam essa noção. (2015, p.101)

A manifestação da realidade é dada, portanto, pela implosão de mecanismos de expressão, como a linguagem e seus gêneros, tendo como fim uma arte mais próxima e mais autêntica, em que se desorganizam noções espaciais e temporais antes mesmo da possibilidade de serem cogitados.

É artaudiana a conclusão da professora de que a expressão dos limites da crise da representação é uma manifestação direta de uma apreensão limítrofe da vida, o que resulta uma desorganização da linguagem, suscitando efeitos grotescos. Esses efeitos são apreciáveis no teatro de Hilda Hilst na medida em que nos deparamos com cenas de *O visitante*, não só pela presença do corcunda Meia-Verdade, mas da tensão entre as personagens Ana e Maria, que suspeita estar grávida do genro e este, ainda que mantivesse uma constante de comportamento brando durante a peça, ao final subitamente dá um tapa em sua esposa ao ser confrontado com a verdade. Conforme ainda veremos, a peça *As aves da noite* é inundada de ações grotescas, alimentadas pela fome, violência e hostilidade dos soldados SS, outra das simbolizações hilstianas em relação ao regime militar autoritário instalado no Brasil na década de 60.

Primeiramente, elencaremos o pensamento de Artaud sobre a crueldade e, em seguida, localizaremos manifestações desses aspectos na peça em estudo.

No capítulo “O teatro e a peste”, de *O teatro e seu duplo*, Artaud defende a peste como fonte da qual se extrai espiritualmente o jogo absoluto e sombrio de um espetáculo, a partir de uma gratuidade imediata e frenética, gerada pela peste, e que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente. São gestos extremos, de desordem latente, de um acordar de imagens adormecidas e de forças simbólicas. O estado pestífero, que tem em si os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é comparado por Artaud ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos. Da conversão da força pestífera em teatro, o autor de *O teatro e seu duplo* explica:

Se quisermos admitir agora a imagem espiritual da peste, consideraremos os humores perturbados do pestífero como sendo a face solidificada e material de um distúrbio que, em outros planos, equivale aos conflitos, às lutas, aos cataclismos e *débâcles* que os acontecimentos nos trazem. E assim, como não é impossível que o desespero inútil e os gritos de um alienado num asilo causem a peste, por uma espécie de reversibilidade de sentimentos e de imagens, do mesmo modo pode-se admitir que os acontecimentos exteriores, os conflitos políticos, os cataclismos naturais, a ordem da revolução e a desordem da guerra, ao passarem para o plano do teatro, se descarreguem na sensibilidade de quem os observa com a força de uma epidemia. (1999, p.21-22)

Sendo assim, os efeitos interiores e degradantes advindos de tragédias sociais, familiares, existenciais e/ou bélicas são matéria-prima a ser aproveitada pelo ator em cena e entregue ao público que o assiste. O teatro, sem matar – como a peste o faria –, provoca misteriosas alterações em atores e espectadores, dentro de uma espécie de delírio comunicativo produzido pelo jogo teatral. O teatro surge a partir do momento em que começa o impossível, naquele momento em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados (1999,p.24).

Não se trata de uma abordagem fisicamente violenta imposta ao ator ou ao espectador. Trata-se de uma revolução de sentidos, que libera o inconsciente comprimido

e exterioriza um fundo de crueldade latente, onde residem as forças perversas do espírito. O resultado benéfico dessa crueza de sentidos é a revelação do ser humano sem máscaras, desviado da inércia da matéria e da mentira diária, abrindo caminhos para um ser poético:

Enquanto as imagens da peste em relação com um poderoso estado de desorganização física são como os derradeiros jorros de uma força espiritual que se esgota, as imagens da poesia no teatro são uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade. (ARTAUD, 1999, p.21)

Para o teórico estadunidense Marvin Carlson, Artaud concebia o drama como instrumento revolucionário e ferramenta de reorganização da existência humana (1997 p.379). Porém, diferentemente de Brecht, Artaud acreditava que essa transformação se daria por meio da subjetividade, diferente da objetividade didática brechtiana. Na tentativa de recuperar o aspecto visceral da experiência, o teatro, como produto alquímico de todas as linguagens, sejam elas gestos, sons, palavras, cria a linguagem ideal para as manifestações do espírito. Ainda sobre poesia e estados extremos, Artaud manifesta:

Para mim, o teatro se confunde com suas possibilidades de realização quando delas se extraem as consequências poéticas extremas, e as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da encenação, considerada como uma linguagem no espaço e em movimento (1999, p.46).

Entre as várias postulações de Artaud, está a dissolução da hierarquia entre texto dramático e encenação. Ele desenvolve essa ideia no capítulo de *O teatro e seu duplo* intitulado “A encenação e a metafísica”, contestando a “ditadura exclusiva da palavra”. O teatrólogo parte do questionamento do lugar secundário que as outras linguagens tradicionalmente ocupam em relação à soberania do discurso verbal. O espetáculo que prescindir dos vários sentidos humanos precisa de uma linguagem que satisfaça às várias possibilidades de compreensão das coisas. Sendo assim, Artaud substitui a poesia da

linguagem verbal pela poesia no espaço, “que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras” (1999, p.37). Ele sugere, como meios de expressão utilizáveis em cena, a música, a dança, as artes plásticas, a pantomima, a mímica, a gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário.

A poesia no teatro é defendida como mecanismo que reorganiza, à sua maneira, o universo, por isso seu caráter anárquico, pois “põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos” (1999, p.42). Dentro dessa perspectiva, Artaud concebe poesia e metafísica como equivalentes, em *O teatro e seu duplo*.

A poesia instaurada como revolucionária contorce estruturas pré-estabelecidas, oferecendo a liberdade de reorganizá-las sensivelmente. Uma vez associada ao teatro, a revolução ocorreria no nível da ação coletiva, além da reflexão individual promovida pela experiência da leitura. Podemos afirmar que talvez tenha sido por isso que Hilda Hilst escolheu a dramaturgia como atitude lírica, buscando corporificar sua poesia, acreditando nas movimentações que poderia causar socialmente. O teatro poético foi a postura de resistência assumida pela autora, que escreveu seu teatro pelos repressivos anos de 1967 a 1969.

Em entrevista a Hilton Viana, para o *Diário de São Paulo*, em 8 de abril de 1973, Hilda Hilst, ao ser questionada sobre o que pretendia com seu teatro, assim responde: “O objetivo de minha dramaturgia é o de estimular as consciências, estimular o autoconhecimento, porque só por meio de si mesmo é que o homem pode se aproximar de outro homem e de sua essência” (08 abr. 1973; Arquivo CEDAE – UNICAMP).

A ideia de estímulo ao autoconhecimento, bem como o aprofundamento do homem em si mesmo para chegar ao outro, sugere uma abordagem que parte da subjetividade e

de sua relação com o mundo. Elza Vincenzo, estudiosa do teatro escrito por mulheres, já várias vezes aqui citada, apresenta uma síntese do que seria a dramaturgia hilstiana, dizendo que se trata do “alerta para o risco de desumanização do homem pela perda da liberdade do espírito” (1992, p.64). Essa intenção está expressa na matéria do *Jornal da Tarde*, de 13 de novembro de 1980, sobre a estreia de *As aves da noite*, que publicou a seguinte declaração de Hilda Hilst:

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 OSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia. (TC 233)

Essa declaração foi inserida na edição do *Teatro completo*, como nota à referida peça. O estado de tensão das personagens hilstianas, descrito no trecho supracitado, não aparece apenas nessa peça, mas em outros dramas da autora também. Esse estado de tensão permite a constante exposição subjetiva das personagens, que, pressionadas pela vigilância e pela violência das instituições opressoras, derramam os reflexos interiores dessas repressões. O enfoque das peças não se concentra na apresentação de ações ou no desenlace de conflitos, mas, na ebulição subjetiva, nascida dessa relação desarmonizada entre sujeito e mundo.

Por meio de rubricas, estados delirantes das personagens e diálogos sem correspondência lógica, encontramos na peça passagens com várias das propostas que se aproximam da nossa leitura de encenação metafísica de Artaud. Embora a autora, em sua condição de poeta, tenha predileção por palavras como mecanismo de exploração de imediatismos subjetivos – fato que a teoria de Artaud refuta –, a escolha da escrita poética e os elementos supracitados convergem com os efeitos extremos defendidos pelo teatrólogo francês. Em certa passagem de *As aves da noite*, a personagem de um

Estudante pergunta se a palavra tem vida, ao que a personagem Poeta responde: “Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria... viva, isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos... e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós...” (TC 261). Em seguida, o Estudante confirma as falas do Poeta, dizendo que aquela cela terá palavras vivas. Considerando a relação entre a expressão verbal e a encenação, a poesia no espaço é uma experiência subjetiva do presente, cuja memória pode ser resgatada no futuro por seu registro verbal. Mesmo assim, a maneira como o texto sugere a disposição do público, bem como outras indicações, sugere que *As aves da noite* estejam além de uma encenação comum, em que palco e plateia se localizam em espaços distintos. Nas primeiras rubricas ou didascálias da peça, a dramaturga propõe a presença da plateia no palco, para que, em cadeiras isoladas por divisões, o espectador tenha participação completa dentro da cela. Essa preocupação da autora é observável nas montagens do diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), que, baseado em Artaud, entende a plateia como testemunha de toda a experiência vivida em cena, não apenas como mera observadora do espetáculo. Dessa maneira, a experiência subjetiva do público, entregue à cena, é intensificada e compartilhada com ações cênicas mais próximas, o que o levaria a reflexões mais complexas e transformadoras.

É com isso em mente que, em seguida, discorreremos mais detidamente sobre os efeitos de cena artaudianos encontrados na peça *As aves da noite*.

A peça *As aves da noite* relata os instantes finais de cinco pessoas condenadas à cela da fome em Auschwitz, em 1941: o Joalheiro, o Estudante, o Carcereiro, o Poeta e o Padre Maximilian. A peça tem como ponto de partida um acontecimento verídico, no qual o padre católico franciscano Maximilian Kolbe se ofereceu para ocupar o lugar de um prisioneiro que chorava ao ser escolhido pelo soldado da SS para a cela da fome. Essa referência histórica é dada no texto por uma introdução que apresenta esses dados. Como

não se sabe com detalhes o que ocorria nas celas da fome, Hilda Hilst escreveu essa peça partindo, sobretudo, de sua sensibilidade e criatividade, tentando ouvir, como ela mesma diz, o que se passava no Porão da Fome.

A nota introdutória acrescida ao texto nos apresenta uma explicação da autora sobre a caracterização poética de suas personagens. Ela diz que a poesia só pode eclodir em situações extremas (TC 233). As personagens de suas peças teatrais estão sempre em estado de extrema tensão no mundo, que lhes é sempre hostil e opressor. No caso de uma peça ambientada numa cela da fome nazista, a poesia se apresenta como expressão do indivíduo diante da morte.

As personagens são apresentadas segundo descrições específicas quanto à sua idade e aspecto físico: o padre Maximilian tem cinquenta e sete anos, o frágil Poeta possui dezessete anos, o Carcereiro é de aparência vigorosa e tem quarenta anos, o Estudante tem vinte anos, o Joalheiro é frágil e já cinquentenário e a Mulher, inserida na cela e retirada depois, tem trinta anos e apresenta aspecto forte.

A referência ao título é dada no texto pela personagem Poeta, que descreve os soldados da SS 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” (TC 269). A aparição do soldado SS e de seu ajudante Hans é sempre sarcástica e cruel. Ambos chamam os prisioneiros de porcos, ironizam o padre Maximilian, dando-lhe uma coroa de arame farpado, além de estuprar mulheres semimortas. A peça é finalizada pelo SS com uma atitude irônica, que denota a circularidade da vida e da morte humanas e faz referência à crucificação de Jesus Cristo. Ele obriga os presos a se posicionarem em círculo, em volta da coroa de arame farpado, colocada no centro da roda. Ao final, o SS proclama que, daquele dia em diante, haveria santa madrugada e santo dia: “como uma roda, senhores, uma roda perfeita” (TC 297).

A proposta dessa peça se configura no questionamento da aparente indiferença de Deus diante de desumana ação de homens, um Deus abscondido, que se oculta e pode ser entendido como indiferente ao sofrimento humano. Esse questionamento é manifesto por meio da rebeldia do Carcereiro contra o padre Maximilian. O Carcereiro cobre Maximilian de provocações que apenas cessam quando ele pede coragem em suas orações, colocando-se em posição de igualdade entre os outros. O Estudante, pelo contrário, enxerga em Maximilian alguma referência, embora não desconsidere a igualdade de condições entre eles. Temáticas da poesia hilstiana, segundo Vincenzo, vêm à tona juntas nessa peça, como

o grito pela liberdade essencial do ser, as perguntas irrespondíveis sobre a existência do mal, sobre o mistério de Deus, sobre o sentido da vida e da morte. Mas também sobre o mistério do corpo perecível. Aflora aqui aquele mesmo interesse que, com muita frequência em sua obra incide sobre a ciência e a matéria, como mistério a ser decifrado (1992, p.59)

A presença lírica na peça se dá nas falas do Poeta, que canta sua própria morte e relembra uma canção de amor. Entretanto, ele é o primeiro a morrer, sendo breve sua aparição na peça. Ao morrer, o Poeta pede para que todos cantem a canção que ele costumava entoar com sua amada:

POETA: 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 o meu coração
Que dia tão claro
Vou andando, vou cantando
Abraçado
Com a minha namorada.
(mais rapidamente)
Vou andando
Vou cantando

Abraçado, abraçado
Com a minha namorada. (TC 271)

O poema entoado pelo Poeta aos seus colegas de cela, logo no início da peça, é composto pela observação de si mesmo, como alguém que testemunha seu próprio cadáver. Algumas vezes, seu cântico é interrompido pela revolta do Carcereiro, que avisa o poeta de que ele ainda não está morto. O poema se mostra como o reflexo imediato do estado mórbido do poeta, que está ciente de sua relação eterna com o tempo, apesar da instante morte:

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. (TC 243)

O lirismo também se manifesta pelas memórias do Joalheiro, cujas falas sublimam os momentos vividos na cela. Ele fala sobre a vida, a doçura e a resistência das pedras, o brilho daquelas pedras raras, que iluminam o olhar trevoso das humildes pedras sem valor e sem que alguma luz delas emane; ele também faz divagações sobre o futuro.

Depois das descrições de personagens e indicações de cena, o texto apresenta uma epígrafe do Padre Maximilian Kolbe, proferida em Friburgo, na Alemanha, em 1952: “A tortura da fome faz descer o homem ao nível do animalesco, pois a resistência humana tem seus limites – além dos quais só restam o desespero ou a santidade” (TC 236). Nessa afirmação já é possível identificar a fome como correspondente do estado pestífero a que se referia Artaud, já que ela revela o comportamento humano em sua condição primitiva e naturalista, em que o desespero e a santidade são seus resultados extremos.

A santidade e a insanidade estão representadas também como fruto de situações extremas. Essa rápida apreensão da peça se dá, segundo Renata Pallottini, pela boa realização dramática da peça:

As aves da noite é talvez, junto com *O verdugo*, a peça mais dramática do conjunto das obras teatrais de Hilda Hilst, dramática no sentido de estabelecer claramente um conflito, fazê-lo evoluir e dar-lhe solução, a qual, por sua vez, como foi dito, resulta na destruição da morte, mas que se impõe como paradigma e exemplo de resistência. (2008, p.508)

Elza Vincenzo também vê, na referida peça, uma ação verdadeiramente trágica, vista na imobilidade externa e na espera angustiante, chegando a compará-la à tragédia *As troianas*, de Eurípedes (1992, p.59).

O delírio das personagens, provocado por seu frágil estado físico, bem como os questionamentos do Carcereiro a Maximilian e as histórias pessoais de cada personagem formam a evolução cênica da peça. Conforme sublinha o diretor da montagem de 1982, Carlos Murтинho, ao *Jornal de Letras*, de São Paulo, a peça não é restrita ao nazismo por penetrar a condição humana em suas últimas consequências (s.d. set 1982/Arquivo CEDAE – UNICAMP). É a força poética que nasce dos contextos retratados que faz com que essas peças ultrapassem o espaço e o tempo que as motivou.

O lirismo dessa peça existe enquanto o Poeta está vivo, em forma de falas que trazem um olhar subjetivo do mundo, sob uma escrita ritmada. Após sua morte, a primeira na cela, o lirismo do texto cessa, intensificando gradativamente os posteriores espasmos de delírio das outras personagens.

Como já dito, a peste artaudiana, responsável por gerar reações imediatas e viscerais, é ativada na peça pela fome das personagens, desencadeando reações primitivas e desprovidas de qualquer vigilância física, social ou psicológica das personagens. Há uma cena em que o Poeta defeca na cela, perdoado de sua vergonha pelo Joalheiro. Pouco

antes de morrer, o Poeta alucina, pedindo pela morte e enxergando sangue em suas mãos. É Maximilian que o acolhe, limpando suas mãos em sua batina. A partir daí, as personagens desencadeiam uma série de divagações sobre o corpo e sua relação com a vontade e a alma humanas.

Outra situação de limite é verbalizada pelo Estudante, diante de sua sede. Ele diz a Maximilian que não tem mais nada de humano, pois sua sede não é humana. Mais adiante, o Estudante compara todos eles ali na cela a ratos, remetendo-nos à lembrança de que o símbolo do rato fora explorado em *O rato no muro*, como uma referência às freiras enclausuradas no convento.

Depois é a vez de Carcereiro, que se exalta contra Maximilian várias vezes e, em uma delas, começa a bater com as próprias costas na parede. Nesse momento, a rubrica sugere música, cujo efeito de sentido reforça a voracidade da personagem. Em seguida, entra em luta com o padre, ficando exausto. Depois se ajoelha e começa a raspar o chão. O Joalheiro acolhe o Carcereiro, deitando-o sobre suas pernas até ficarem anestesiados. Pouco depois, Maximilian afirma que treva e luz são uma coisa só, dissociando o maniqueísmo divino de suas manifestações no ser humano.

Após ouvir os sons do estupro de uma mulher, até a morte, pelos soldados SS, é o Estudante quem entra em delírio. Ele recupera uma passagem de sua adolescência, em que apresentou um trabalho na escola sobre a importância das relações sexuais. Sua fala é uma tentativa de sublimar a violência que testemunha, porém ele acaba ficando histérico e se revoltando contra os soldados.

Depois de algum tempo, o Joalheiro retoma a esperança de que, no futuro, as pessoas se lembrarão deles. Em dado instante, pergunta a Maximilian se realmente está ali, se ele o vê. Maximilian não só diz que sim, mas seguido pelo Joalheiro, pelo Estudante e pela Mulher, em estado de comoção responde: “Eu sou você” (TC 290).

O delírio do Estudante é provocado pelo fato de ele confundir a Mulher com sua antiga namorada, quando imediatamente ele se lembra das ratazanas do laboratório, que causavam pena à sua amada. Enquanto o Estudante quase soletra “pré-frontal”, referindo-se ao cabelo da mulher, o Carcereiro diz palavras incompreensíveis. A Mulher em nenhum momento se distancia do diálogo, deixando-se levar docilmente pelos delírios do Estudante, que continua a recordar frases, em estado de semiconsciência. Também, nessa mesma cena, o Joalheiro está admirando o brilho de alguma pedra de sangue. Depois ele grita a Adonai³⁹, rogando que seu sangue seja um com o dele.

A peça chega ao fim com uma coroa de espinhos que o soldado SS traz para a cela, obrigando os internos já debilitados a se sentarem em círculo em volta dela. A ironia do soldado ressignifica a crucificação, porém sofrida por humanos e não por uma figura divina. A Mulher, cuja função é recolher os corpos de outras câmaras de morte, lembra Maria Madalena, que guarda o corpo de Jesus após sua morte. Durante a peça, ela sente constante necessidade de remissão, pede para ser salva, quer limpar suas mãos e declara amar os corpos. Ela é confrontada pelo Carcereiro, que toma repentinamente suas mãos, cospe nelas, obrigando a mulher a olhá-las, chamando-as de porcas e questionando se são iguais às dos outros. O Carcereiro só para com a intervenção de Maximilian. A Mulher encurva as mãos para o peito, evitando tocar-se. Mesmo hesitando, ela é retirada da cela.

A peça *As aves da noite* materializa a crueldade da violência a partir de uma estética da crueldade, cuja forma opera como dispositivo que aciona a crueza humana em cena, despejando sobre o público uma poesia que, de outra forma, ficaria enterrada pela superficialidade estéril dos fingimentos humanos. Dessa maneira, uma tragédia como a do Holocausto desperta a sensibilidade do autor com a força simbólica de uma peste.

³⁹ Em hebraico, Adonai significa “meu Senhor”, e é a forma como se pronuncia tetragrama YHWH ou Javé, que é nome de Deus, que não deve ser pronunciado. Em hebraico moderno “adonai” é forma de tratamento e significa apenas “senhor”, como na expressão “senhor fulano de tal”. Ver: <<https://www.significados.com.br/adonai/>>. Acesso: 30 jan. 2018.

A presença de elementos estéticos de *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud, lidas em *As aves da noite*, contribuem para a localização da dramaturgia hilstiana em uma das correntes que mais influenciou a modernidade teatral do século XX. Considerando que se trata de uma poeta-dramaturga, as escritas dramáticas de Hilda Hilst convergem mais para a linha subjetiva, lírica e intimista do teatro artaudiano que do distanciamento épico, objetivo e didático de Bertolt Brecht. Entretanto, o teatro lírico de Hilda Hilst não é menos militante, lançando mão da poesia como mecanismo de resistência contra violências institucionais e individuais.

Martin Esslin reconhece Artaud como uma das principais influências do teatro moderno, além de uma ponte entre os pioneiros do Teatro do Absurdo e os autores atuais (1968, p.329). Enquanto as vanguardas renovavam as relações entre vida e arte, Ionesco trouxe para si o desejo de continuar a realizá-las no teatro, já que as experiências não se efetivaram de fato. Seu projeto era, como o de Artaud, de ampliação da linguagem do teatro, exteriorizando, por exemplo, a ansiedade das personagens em relação aos objetos, fazer cenários falarem, traduzir ações em termos visuais, jogar com as palavras, entendendo que os verdadeiros sentimentos não são transparentes. Se Artaud proclamou a antiarte como forma de preservá-la (SONTAG, 1986, p.22), Ionesco também trouxe o antiteatro como provocação ao teatro de ilusão. Nesse intento, seria necessária a mudança radical de atitudes mentais: “A experimentação formal na arte assim se torna numa exploração da realidade mais válida e mais útil (por ser a ampliação da compreensão do homem do mundo real)” (IONESCO *apud* ESSLIN, 1968, p.117). Nesse ponto, é possível perceber a diferença de direção entre Artaud e Ionesco: para Ionesco a vida não é suficiente e sua apreensão completa se daria na arte. Diretamente o contrário defendia Artaud, para quem a arte não era suficiente e, portanto, a vivência autêntica seria, além de uma experimentação formal e estética, a mais plena expressão do ser humano. Ambos,

Ionesco e Artaud, em direções opostas, querem resolver o mesmo problema da decadência humana, porém Artaud foi mais visceral e persistente, unindo arte e existência pela violência e crueldade.

Quanto à busca de conversão do eu em expressão artística, Hilst afirma, em *Cacos e carícias* (1998), ser “inútil querer o real do meu espaço de dentro”, o que corresponde ao que Artaud afirma, em *O pesa-nervos*, que ninguém jamais registrou de forma mais íntima de seu eu. Em *As aves da noite*, o personagem Poeta tenta se convencer de que um dia a palavra se converteria em imagem viva (TC 261), o que significa tornar possível a união entre pensamento, arte e mundo. Isso só ocorreria comungando arte e vida, sendo o Poeta ouvido, mastigado e lembrado, porque não precisaria prescindir dos discursos institucionalizadores que apartam o ser psico-físico-espiritual, já que, segundo Artaud, a morte é uma crença impregnada pela ciência, religião e sociedade sobre o corpo humano, que para ele é mutável, imperecível e passivo de transformação (2000, p.322). Sendo assim, a revolução política e social que ele propunha era dada pelo corpo, pelo ser, e não pelo social, como queria Brecht. Pensamento equivalente pode ser visto no Demônio hilstiano, que faz girar a roda da humanidade. Ele é um ser doente, distante do divino, um corpo dividido, isto é, que tem a ciência, a filosofia e a poesia cindidos, que doentamente giram as cordas para novas gerações de trituradores da individualidade. O que pode acontecer como caminho alternativo é a estupidez do absurdo que essas instituições provocam, fazem avançar de tal modo, alcançando o irreal e a utopia da poesia enquanto instância salvadora do ser humano total, e que curaria as doenças da ciência, filosofia e religião. Essa mesma poesia passaria para um nível íntimo, microcósmico, e a partir de então pensar-se-ia em algum tipo de transformação.

Sob esse raciocínio de revolução social, porém incomunicável do ponto de vista da relação da linguagem com o mundo, duas peças não entraram no *corpus* de análise deste

trabalho. São elas *O visitante* e *O verdugo*. Como elas se realizam plenamente do ponto de vista da estrutura cênica, julgamos deslocá-las metodologicamente, justificando a seguir.

Anatol Rosenfeld (25 jan. 1968), Elza Vincenzo (1992, p.69) Renata Pallottini (2004, p.511) são unânimes quanto à plena realização cênica da peça *O verdugo*. Trata-se de um dos textos hilstianos que melhor se realiza cenicamente, dentro de uma estrutura dramática com evolução lógica de conflito, caracterização de personagens, linguagem transparente, com espacialização bem delimitada pelos seus dois atos, sendo que a ação se desenrola no interior de uma casa familiar e uma praça, mas sem deixar o tom metafórico e o lirismo, que marcam a escrita teatral hilstiana. Essa construção próxima da predileção de montagem brasileira nos anos 50 e 60, isto é, mais realista e acessível, é uma amostra de que a porção de escrita teatral hermética de Hilda Hilst não se realizou com uma escrita malsucedida de alguém menos afigurado às sistemáticas de palco ou linguagem cênica, como algumas leituras de Magaldi e Alcir Pécora sugeriram, mas como realização de um projeto de expressão e de teses a serem desenvolvidas pela ferramenta cênica. Sobre a marca metafórica dos textos hilstianos, Renata Pallottini diz se tratar da verdadeira didática de um escritor, no caso, da poeta: “mostrar com palavras personagens cujas palavras foram sufocadas (2004, p.517). Como notaremos adiante, a referida peça dialoga bem com a realidade e com o teatro fruto desse paradigma. Curiosamente, *O verdugo* foi a peça de Hilda Hilst que mais recebeu críticas acolhedoras e a que mais foi montada por grupos teatrais brasileiros. Entre os que assinam críticas das peças estão Mariângela Lima (25 abr.1973), Moutinho (25 abr.1973), Sábato Magaldi (4 mai. 1973), Alcione Silva (4 jun. 1973), Luís Macksen (21 set. 1982), Ilka Zanato (17 dez.1980) e Laerte Ziggatti (10 ago. 1991). Essas críticas se baseavam sobretudo na montagem da

peça, portanto, em sua realização cênica e talvez possam refletir a relação entre clareza, montagem e recepção já pontuados anteriormente.

A primeira cena de *O verdugo* recai sobre uma situação tipicamente doméstica da vida de uma vila no interior: pais e filhos que se sentam à mesa para jantar, mas que discutem a inocência de um Homem que está para morrer, injustamente, pelas mãos desse pai de família, cujo ofício é executar condenados, sendo, portanto, um carrasco. A injustiça é compreendida e levantada como causa pelo Filho Jovem. Entretanto, dada a miséria da família, a Mulher do Verdugo e sua filha são contra a hesitação de execução, entrando a Mulher em acordo com os Juízes para se fazer de verdugo e realizar a sentença. O Juízes são os mesmos de *Auto da barca de Camiri*, tanto quanto o Homem que será executado. A princípio, o povo quer salvar o Homem da execução e se deparam com a Mulher sendo desmascarada pelo marido. Entretanto, a multidão é dissuadida pelos argumentos da filha e dos juízes e mais convencida ainda pelo suborno que a Mulher recebeu para executar o condenado. A mudança de opinião do povo por esses argumentos torna-o verdadeira e ferozmente o carrasco da execução, matando violentamente a pauladas o Homem e o próprio Verdugo, assim consolidando uma temática que se reitera em outras peças hilstianas, a de que “qualquer um pode ser verdugo” (TC 386). A cena é assistida pela mãe, filha e seu noivo, amedrontados, e, depois, vendo a passagem dos homens-coiotes. O Filho Jovem vai embora com esse grupo formado por lobos de patas com grandes garras, para viver em um distante vale.

A carga metafórica do texto está mais presente nas referências ao Homem feitas pelo Verdugo, bem como em seu paradoxal senso de humanismo. Em diálogo com seu filho, o Verdugo confessa que sente o peso do mundo, que tudo entra em seu peito e sente piedade das pessoas (TC 403). Ele se emociona e se comove com tudo o que está vivo e, por isso, sentiu-se tocado pelo olhar do Homem a ser executado, porque falava demais.

Ao tentar explicar sua relutância em realizar o seu ofício com o Homem, o Verdugo busca o contorno da linguagem para se fazer entender:

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.
[...]
De perto, meu filho, ele parece o mar. Você olha, olha e não sabe direito para onde olhar. Ele parece que tem vários rostos (TC 374-375)

Em seu meio, só é possível para o Verdugo enxergar inocência no Homem através de seus próprios olhos complacentes. Os dois comungam da mesma concepção de vida, da mesma comoção das coisas, do mesmo anseio de manutenção da justiça. O homem diz que os dois são um e o filho constata que pessoas assim morrem e os que as ouvem também, igualando-se verdugos e vítimas.

Como se pode notar, a hesitação do Verdugo em executar aquele que tinha um olhar honesto, era limpo por dentro e que foi condenado por falar demais, é o claro conflito que subsidia a evolução das cenas até sua morte. Há uma sequência de ações de enfrentamento que dá movimento à peça, como a oferta da Mulher em se passar pelo Verdugo, a prisão do Verdugo e seu filho, o plano e a fuga deles mesmos para salvar o Homem, o diálogo da Filha com os cidadãos, a revelação da Mulher que se passava por Carrasco, a mudança de opinião do povo. Esse movimento não pode ser notado nos outros textos analisados, porque estes se alojam na impossibilidade da ação de seus personagens. Quanto ao espaço, a cidade é denominada como “uma vila do interior, em um lugar triste do mundo”, isto é, há uma marcação espacial que está em pleno casamento com a realidade comum, em vez da relação abstrata, subjetiva e/ou fugaz de outros espaços, como nas outras peças aqui analisadas. Citamos, como exemplo, os espaços do julgamento em *Auto da barca de Camiri*, em que elementos de cena são transfigurados, ou o convento de *O rato no muro*, que se passa no interior de uma capela, cuja janela traz a imagem de um muro, mas que

funciona mais como cerca do que como espaço de ação, como também acontece em *As aves da noite*, ou ainda em *A empresa*, que apresenta um espaço fluido entre um colégio e uma empresa. Em *O verdugo*, a casa e a praça se constituem objetivamente, com elementos do mundo referencial concebido, em vez de sugestões imagéticas e simbólicas de um espaço projetado no futuro, como em *O novo sistema*. Considerando a abordagem de incomunicabilidade associada à tensão com o real e ambientada em uma cadeia de opressões institucionais, que tentamos construir neste percurso analítico, julgamos melhor não inserir esta peça no escopo de análise, pautada mais no aspecto, presente nas peças analisadas, do divórcio com a realidade e na superação de suas formas.

Outro texto não foi abordado na análise aqui desenvolvida, a peça *O visitante*. Esse texto apresenta um conflito latente de amargura e traição, em um núcleo familiar. Ana e Maria são mãe e filha e tecem um diálogo tenso e recalcado. Há outros dois personagens, o Homem e o Meia-Verdade. As duas mulheres são dicotômicas quanto às suas psicologias, sendo Ana meiga e terna, e Maria ríspida e fria. A cena é conduzida por um diálogo seco entre elas. Ana faz menção a todo o momento a um filho que espera, carinhosamente, em seu ventre. Maria ainda não gerou filhos. O Homem, seu esposo, é atencioso e a deseja, mas apresenta grande afinidade com Ana. A presença da personagem Meia-Verdade desencadeia a resolução da trama. A cena evolui para a atitude violenta do Homem em bater em sua esposa, o que o leva a sair de casa. Ao final, após o retorno do Homem, Maria, concluindo por si mesma que era Meia-Verdade o pai da criança esperada por sua mãe, possui uma atitude de inesperada e repentina meiguice para com seu esposo e, assim, a peça é finalizada.

Há ainda essa personagem bastante intrigante, o Meia-Verdade. Sua presença desencadeia os fatos, levando Maria a inferir que sua mãe estava grávida não do Homem, mas de Meia-Verdade, que teria encontrado um dia. Entretanto, o que a personagem diz

ou faz não representa a verdade completamente, dando a entender que a verdade propriamente dita “ninguém sabe/ Quando se mostra/ Inteira ou meia/ Pode ser bela e feia/ E não ser verdade.” (TC 169). A imersão lírica se faz coerente nessa apreensão parcial do ser humano de si e do mundo, e essa personagem hilstiana, de forma não maniqueísta, é responsável pelo desvelamento dos recalques da trama.

CORCUNDA: [...]
 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? (TC 173)

Nesse trecho, Meia-Verdade revela à Maria a formação do limo no interior de cada um, que em Maria tomou sua forma, cobriu-a de maneira que sempre a levava a acreditar no fato de seu esposo tê-la traído com sua mãe. Portanto, a presença de Meia-Verdade na peça faz aflorar a discussão sobre as faces da verdade, cuja totalidade, principalmente em se tratando de arte moderna, manifesta-se de maneira ambígua. O poema “Verdade”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *O corpo*, dialoga com essa perspectiva:

A porta da verdade estava aberta,
 mas só deixava passar
 meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade,
 porque a meia pessoa que entrava
 só trazia o perfil de meia verdade.
 E sua segunda metade
 voltava igualmente com meio perfil.
 E os meios perfis não coincidiam.

Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
 Chegaram ao lugar luminoso

onde a verdade esplendia seus fogos.
Era dividida em metades
diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era totalmente bela.
E carecia optar. Cada um optou conforme
seu capricho, sua ilusão, sua miopia.(ANDRADE, 1992, p.1005-1006)

O poema de Drummond reitera a ideia de que não há como atingir a verdade total e que a escolha da configuração das coisas se dá dentro dos limites que cada sujeito possui. A personagem Meia-Verdade, como a verdade no poema drummondiano, entra pela porta da casa familiar assumindo-se como aquele que carrega parte da verdade, no contexto refletida em sua forma física e simbólica. A revelação de que o homem de quem Ana engravidou era Meia-Verdade se dá por parte de Maria, envolvida por sua lama interior. Ela chega a uma conclusão não incorporada por Ana e o Homem, os quais se entreolham sem compreender o que acontece. O desenlace da peça se dá através de uma conclusão subjetiva, amparado no ponto de vista de Maria, que afirma: “Agora sei de tudo” (TC 181). Esta maneira de resolução se distingue dos outros desfechos das outras peças, em que todas as personagens coadunam com a definição dos fatos. Porém, como conclui Vincenzo, trata-se de uma estrutura dramática perfeita, com uma ação em que há conflitos definidos, vividos por personagens autênticas e expressos com a força de metáforas surpreendentes (1992, p.51).

Hilda Hilst manteve, na maioria das passagens líricas e mais poéticas de suas peças, a forma versificada. Conforme aponta Elza Vincenzo (1992, p.45), “o verso é definitivamente assumido como forma da expressão literária e o que domina é um clima intensamente lírico de ‘delicadeza e paixão’”. A autora ainda compara o ambiente de *O visitante* ao de *Yerma* ou *Bodas de Sangue*, peças de García Lorca. Porém, as peças lorquianas possuem uma estruturação trágica bem delineada, com ações concretas, possuindo personagens que nelas interferem e/ou as revolucionam, o que não ocorre nas

peças de Hilda Hilst. Sendo uma peça poética, são os conflitos latentes das personagens que estão evidenciados no drama e sua ação é conduzida e fechada por conflitos latentes das personagens. A musicalidade dos versos expressa a força da subjetividade, intensificada nos indivíduos envolvidos na peça, e é responsável por seu lirismo. Ainda que apresente elementos que se distanciam do real, como a presença de Meia-Verdade, cuja estranheza anuvia o realismo da cena e dos diálogos que, às vezes, não possui intercâmbio lógico. Em *O visitante* temos um texto de comunicação mais acessível, mesmo se uma atmosfera estática e um final surpreendente persistam. Hilda Hilst entrega o texto à força expressiva dos versos, que exploram os conflitos latentes e intensos das personagens, e é a perspectiva subjetiva que dita o desfecho do drama.

A linguagem lírica total da peça parece ser um lugar em que as ferramentas expressivas estão mais assentadas e sua comunicação é menos tensa. Ainda sob a ótica do impasse entre poeta e receptor, mediado por uma instituição manipuladora, acreditamos ser *O visitante* uma peça que trata de outras opressões, em um espaço social mais íntimo e particular, mas que merece um tratamento mais exclusivo, por se tratar declaradamente de uma “Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão” (TC 145), tal como quer a própria dramaturga. Sua música dita um compasso rítmico próprio, que faz as personagens mais delineáveis psicologicamente chegarem livremente ao leitor (ou espectador). Tamanha especialidade culminou no núcleo fabular da primeira parte da ficção *Tu não te moves de ti*, outra obra hilstiana publicada dez anos mais tarde, em que Maria Matamouros também se deparará com a traição de sua mãe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em busca de mais compreensão sobre as expressões artísticas que permeiam a obra de Hilda Hilst, procuramos estabelecer relações entre sua obra e os pressupostos teóricos de dramaturgos europeus dos anos 1950 e 1960, assim como com a veia de revolução artística que profetizava Antonin Artaud, privilegiada neste trabalho. Chamada de Teatro do Absurdo – termo criado por Martin Essler e refutado por Ionesco – a produção teatral de dramaturgos como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet e Fernando Arrabal mantinha traços comuns, que exploravam o espírito pessimista diante da existência humana pós-guerra, mas também diante da instabilidade gerada por movimentos de independência em colônias europeias em lugares do mundo tão distantes entre si quanto a Argélia e a Indochina, de que a Guerra do Vietnam acabou sendo uma incômoda, embora icônica, representante, a partir dos anos 60.

As peças escritas por aqueles autores e levadas à cena expunham uma subjetividade rasteira, do ponto de vista da perspectiva psicológica das personagens (não necessariamente presente nas peças), mas sempre simbolicamente significativa (sempre presente nas peças), que traduzia a ausência de perspectivas futuras – no plano individual e também coletivo, social – aspiradas na época e que, até os dias atuais, não foram completamente satisfeitas, mas cuja insatisfação continua a influenciar as artes chamadas “contemporâneas”. O teatro de Hilda Hilst não é avesso a essas contradições da contemporaneidade. Pelo contrário, expõe essas contradições insistentemente ou até de forma obsessiva, ligando-se a essas correntes ou tendências, que começaram a mudar as formas teatrais em uso desde o Realismo e o Naturalismo, na passagem do século XIX para o século XX, mas negando-os ou evitando-os. Os exemplos podem ser muitos e de variadas faturas, como o Teatro Simbolista, o Teatro Futurista, o Teatro de Vanguarda e

também as novas teorias de montagem cênicas segundo as propostas que surgiram com e depois do Teatro de Arte de Moscou, sejam por Constantin Stanislavski, sejam por Vsevolod Meyerhold, as novas concepções de cenário e iluminação de Adolphe Appia, o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, o Teatro de Absurdo, o Teatro Épico de Bertolt Brecht, e tantas outras tendências e perspectivas que surgiram no século XX e que, de uma forma ou outra, influenciaram o teatro no Brasil. Conseqüentemente, o teatro de Hilda Hilst.

Nesta tese, procuramos estabelecer uma associação do teatro de Hilda Hilst com a poética de Artaud, convocada como resposta revolucionária aos problemas civilizatórios (desigualdades sociais, desemprego, injustiças, militarização, governos totalitários, imperialismo, colonialismo e tantos outros) de todos os tempos. Como o teatro de Hilda Hilst não se posicionou apenas sobre seus anos de escrita, mas analisou, a partir desse tempo, o comportamento ocidental como um todo, a artaudiana transfiguração radical que ele incorpora seria, em nosso entendimento, uma forma de responder – ou de encontrar resposta – ao mundo absurdo em que se vivia, em sua época, no Brasil (e se vive, até hoje), e que exigia mais do que a constatação de uma existência vazia.

A peculiaridade da dramaturgia de Hilda Hilst dificulta uma categorização estável quanto às esteiras estéticas mais representativas do século XX, ora realizando sua estrutura de acordo com uma tendência identificável, ora comungando suas formas com outras, ao mesmo tempo criando uma forma própria. Sua ruptura formal e temática com sistemas tradicionalmente dramáticos (principalmente o teatro de denúncia social, politicamente engajado, predominante na cena brasileira do período), sintoniza sua obra com uma tradição moderna e contemporânea de composição cênica, fato que não deveria ser entendido como estranho ou diferente, vindo de uma poeta em plena expressão de seu tempo, sintonizada com ele. Por isso, ler sua obra com base em determinadas esteiras

estéticas é como analisar uma fotografia ou uma sessão de um espetáculo: um olhar que pertence a uma circunstância de observação, que traz uma sensação ilusória de estabilidade, pois desconsideraria muitos outros movimentos causados pela continuidade e pelo momento do acontecimento em sua totalidade. Multifacetada, a obra de Hilda Hilst, no caso específico deste trabalho, sua dramaturgia, é apenas e superficialmente desligada da realidade – esse posicionamento, levado em conta ao tempo de vida da escritora, hoje não mais se sustenta. Há em sua obra conexões com essa totalidade e pluralidade de perspectivas estéticas, mas ela carrega apenas uma parte incompleta dessa significação. Tanto o teatro quanto a obra poética e ficcional de Hilda Hilst respiram a herança moderna do diálogo entre gêneros, configurando assim um dos traços mais importantes de sua obra, submersa nessa fluidez, numa junção típica dela, em que o lirismo, o absurdo e a crueldade se juntam de maneira nova e harmoniosa. Seu teatro se justifica, em seu percurso literário, não como mudança de gênero, mas como estratégia para otimizar e acelerar sua concepção poética para o mundo.

Quando Hilda Hilst se propõe a encenar os horrores do seu presente, ela passou a denunciar a constância desses horrores em várias eras ou épocas de atividade civilizatória, ao mesmo tempo anunciando o mesmo movimento em direção ao futuro, porque parte da perspectiva do sujeito e não apenas do contexto em que ele se insere. Por isso, ainda que tenha tentado um apelo de distanciamento, como ocorre, por exemplo, na peça *O novo sistema*, torna-se evidente que buscou superar a ingenuidade dos atores distantes de seus personagens, para então recorrer à consciência e à mudança da plateia. Nunca é demais lembrar que o teatro hilstiano é um teatro de dificuldades textuais, em primeiro lugar, de dificuldades cênicas, em seguida, de dificuldade simbólicas e interpretativas (tanto de sentido quanto de atuação, para os atores). É por isso que ele é um problema e uma diferença, em relação ao teatro que se escrevia e se montava no Brasil dos anos sessenta

e setenta, um teatro de contestação. Não sendo essa a inclinação da dramaturgia de Hilda Hilst, somente o radicalismo artaudiano, ainda não concretizado em sua totalidade nem por ele mesmo, seria uma possibilidade de saída, de superação dessa engrenagem antiga que predominava na cena brasileira. Essa mesma inconcretude de Artaud já é sintoma da consciente impossibilidade, também, de a humanidade se transformar. Ionesco e Artaud comungam do mesmo asco surrealista da realidade, já que os dois buscaram movimentos de implosão e explosão da expressão da vida. A diferença entre os dois estaria nas direções entre vida e palco. Para Artaud, palco e vida não teriam distinções, sendo o teatro uma oportunidade de se potencializar, ainda que insuficientemente, a existência. Já em Ionesco, a existência cotidiana já está cimentada pela superficialidade das relações humanas, pela necessidade de resistência às forças dominantes, para se chegar a uma autêntica experiência da vida. O teatro, segundo Artaud, cruelmente desmascara a realidade da vida; o teatro, segundo Ionesco, ridiculariza o absurdo da existência humana.

A escrita de teatro é anunciada por Hilda Hilst como forma de otimizar sua comunicação com o público, dada a urgência de seu suporte, diferente da lentidão com que se dá o processo de interação entre poeta e leitor. Ela acreditou que, através do teatro, poderia se comunicar mais rápida e eficientemente com o público, sempre mais avesso à leitura de poesia – posteriormente, dada essa mesma necessidade de comunicação, a escritora também tentou a escrita ficcional erótica, tendo por isso sido até acusada de ser pornográfica e vulgar; quem já leu seus livros tidos na época de sua publicação como vulgarmente eróticos, sabe que isso não é verdade, pois até neles a conhecida dificuldade dos textos hilstianos permanece. A escritora nunca fez concessões ao público em sua obra.

Entretanto, ao expressar-se através de uma forma lírica de teatro, tornou expressivo seu tempo, marcado pela incomunicabilidade absurda. Seus heróis não foram ouvidos, sua forma dramática não se identifica com a de seus contemporâneos, seu lugar continua

sendo a de um país em que o teatro – e muito menos a poesia – não atingem sistematicamente a população. Ao se desfazer de formas preconcebidas de drama, recusando-se a ser escrito segundo as perspectivas estéticas e políticas de seu tempo, o texto hilstiano alerta também para a falência da linguagem como recurso de expressão. Somente se palavras virassem imagens, como é dito em *As aves da noite*, as pessoas seriam lembradas e, conseqüentemente, teriam seus destinos mudados. Trata-se do reconhecimento da falência do poeta como salvaguarda do senso de humanismo que, como Sísifo ou o elefante drummondiano, é consciente disso, isto é, da inutilidade de seus atos e, mesmo assim, ainda se levanta frágil e cansado para recomeçar até o infinito.

Os textos teatrais de Hilda Hilst quase não se localizam historicamente (raramente o fazem), não apresentam personagens necessariamente enraizados em algum tipo de lugar ou tempo, porque neles a visão de mundo apresentada é a de que não existe civilização sem o ser humano – e tudo o que de elevado isso significa – existir em conformidade com suas aspirações e possibilidade de realizá-las – sobretudo, sem a necessária e imprescindível liberdade para tal realização. A abstração pela metáfora do tempo e lugar recorrente nos dramas hilstianos prefigura a negação de qualquer ligação com o tempo e espaço reais, como se não quisesse contaminar-se, entretanto, é por essa metáfora que se forja uma instância de pensamento, avaliação e motivação para intervenções no mundo real; isto é, as metáforas e simbologias utilizadas nos dramas hilstianos, na verdade, não acontecem apenas pelo embelezamento da linguagem, para tornar essa linguagem mais lírica, mais poética, mas para indiciar, apontar e acusar as condições reais da vida real. Na esteira de Ionesco, em que a condição humana é anterior à condição social, o teatro de Hilda Hilst quer transformar o social pela preservação da subjetividade, o que justifica seu teatro ser essencialmente lírico. Esse humano essa condição humana, é que não foi transformado pelos tempos que são cíclicos, como se vê

em *A morte do patriarca*. A roda do mundo gira pela intervenção de um novo discurso sobre velhos assuntos, agita multidões e chega sempre à morte dos que resistem pela vivência de si mesmos – ou por praticarem a violência ou por sofrerem a violência. A inércia da impossibilidade de transformação interior é dada, nos textos estudados, pela inação: ou não praticam a ação, ou são impedidos de praticá-las, ou as repetem, o que significa, pela repetição, não se sair do mesmo (o que é um estado de inação também). São dramas estáticos, que revelam seres andando em esteiras, indo pelos mesmos caminhos, fazendo as mesmas coisas, repetindo as mesmas violências e resistências.

O texto dramático de Hilda Hilst apresenta personagens esvaziados de psicologia, negando um contexto realista, afirmando a angústia existencialista e forçando o indivíduo a lutar pela sobrevivência de sua singularidade, que tanto atrapalha as normatizações totalitárias. Nesse sentido, a sentença do Homem, em *Auto da barca de Camiri*, foi decretada para ele “não existir” ou para ele deixar de existir, não no sentido de apenas ser morto ou eliminado, mas no sentido absoluto de seu “apagamento”, como se nunca tivesse existido, não sendo ele julgado pelas consequências de suas escolhas ou ações que afetassem o bem estar humano, mas por interferirem na ordem estabelecida, desestabilizando-a. Ele sequer precisava estar presente em seu próprio julgamento, pois na condição de seu banimento não cabia recursos nem se previam restaurações, porque não havia de fato, para que ele pudesse se defender, uma sociedade e uma justiça democrática, apenas um sistema impositivo.

Há, no drama hilstiano, um outro tipo de esvaziamento, que alimenta a incomunicabilidade: é a colonização da individualidade pela cultura de superficialidades nas formas de expressão. Ela traz uma visão de ser humano sujeito aos imediatismos carnis, físicos, como a fome ou o desejo de posse de coisas supérfluas ou desnecessárias, e em vários momentos vemos como isso se desenrola nas peças. Em *O rato no muro*, a

irmã G é refém de sua fome constante e de sua falta de memória; em *O novo sistema*, a Mãe tenta entupir o filho de pipoca, para que ele se calar diante dos escudeiros e não manifestar sua revolta; em *Auto da barca de Camiri*, há a defesa, por parte do Juiz Jovem, da cultura de material abundante como única forma de leitura, através do que as pessoas teriam apetite acen-tuado; em *A morte do patriarca*, o povo está em estado de revolta, mas só consegue grunhir, comer até empanturrar-se e fazer sexo. Em *As aves da noite*, a fome constitui o próprio espaço de cena e é disparadora do devaneio e da loucura. Em todos os casos, há uma dualidade entre o corpo e mente, sendo a mente soterrada pela alienação do corpo. Essa divisão é cara para a visão holística de Artaud, que não concebe mente e corpo separados, uma vez que o pensamento, segundo ele, deve ser vivo e materializado nos nervos. A incomunicabilidade e a falta de experiência afetiva das personagens geram planos de ação que não se concretizam, justificadas tanto pela descrença no tempo quanto pela imbecilidade nascida da ausência de relações sociais. Em *Hilda Hilst*, ainda há a figura de um herói que tenta resgatar o tempo e o ser humano, mas que sempre fracassa. O que aponta para uma diferença de seus dramas em relação aos de Ionesco, pois em seu Teatro do Absurdo a inatividade das relações humanas parece ser total.

Para alguns teóricos e críticos o absurdo representa o divórcio do ser humano de suas raízes religiosas, transcendentais e metafísicas, como defende o próprio Ionesco. Na leitura dos dramas de Hilda Hilst neste trabalho realizada, entendemos que o absurdo opera como reflexo do horror e da crueldade, segundo as ideias de Antonin Artaud, compartilhamos e seguimos, como possível solução e restauração humana. Não que houvesse uma possível esperança de que a solução artaudiana nele (ou no pensamento da poeta e dramaturga) se concretizasse – e aí também estaria a distopia do teatro hilstiano – mas nesse teatro, a despeito de toda a crueldade existente e de toda a derrota sofrida pelo

homem, a poesia é anunciada como resolução nunca alcançada, embora sonhada e anunciada como possível. A constatação de seu não alcance é oferecida pela história cíclica do ser humano, com mecanismos distintos, como se vê em *O novo sistema* e *A morte do patriarca*. O absurdo e a crueldade são dialéticos em Hilda Hilst e são opções de combate ao ciclo de renovação do materialismo desumano, cuja roda gira por gerações e gerações.

Na época em que Hilda Hilst escreveu suas peças, a escrita do Teatro do Absurdo não era difundida no Brasil tanto quanto o Teatro Épico de Brecht, e as ideias de Artaud ainda buscavam ser mensuradas por encenadores europeus. Porém, a escrita dramatúrgica hilstiana, em sua singularidade, não deixou de responder e alertar, de forma empenhada, o declínio humano crescente nos anos 60, cujos efeitos alienantes ecoam até os dias atuais. Sua proposta foi além da constatação e da denúncia dos tempos de horror. Como fruto da consciência sobre a impossibilidade de mudanças, o empenho em trazer alguma resposta ocorreu em sua escrita deslizante entre formas preestabelecidas e pela guerra travada com a linguagem, exigindo sempre mais do seu leitor e espectador.

Esta tese, em sua conclusão, se une às várias possibilidades de leitura que tanto o teatro quanto toda a escrita de Hilda Hilst é capaz de florescer e trazer à superfície. Estudar seu teatro tem essa vantagem de não se ancorar em muitas veredas (sua poesia e sua prosa de ficção continuam a ser mais estudadas que sua dramaturgia, e esta continua quase que inédita nos palcos) e, por isso, permitir a realização de percursos variados. Associá-la ao Teatro do Absurdo e, principalmente, aos pensamentos de Artaud e sua ideia de uma Teatro da Crueldade, é filiá-la a uma corrente que nega a realidade, que sente que o mundo precisa ser reinventado, reconstruído, como se dá no Simbolismo, no Surrealismo, até no fracassado Teatro Futurista de Marinetti, no teatro artaudiano e no absurdo de Ionesco. Portanto, este trabalho não constitui um fim em si mesmo, nem se

pretende, embora tendo chegado a uma conclusão, pronto e acabado, pois poderá se desdobrar em outros caminhos, como teatro de Arthur Adamov ou outras e possíveis estudos comparativos, como por exemplo, com o teatro de Samuel Beckett, apenas para citar alguns possíveis direções a serem tomadas em futuros trabalhos. Por fim, esta tese acaba sendo uma tímida e coincidente homenagem aos dez anos da publicação, em 2008, do *Teatro completo*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é contemporâneo?” In: *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: 2009. P.55-73.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst. *Terra Roxa e outras terras* Revista de Estudos Literários. V.11, Ano 2007 Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/article/view/24845>> Acesso: 31 dez 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

----- . *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANSEL, Yves. Introduction aux *Œuvres romanesques complètes de Stendhal*, vol. 1. Paris: Éditions Gallimard, Collection Pléiade, 2005.

APRENDER LÍNGUAS: <<http://aprenderlinguas.com.br/metodo-assimil/>>

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

----- . *O pesa-nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena, 1991.

BALAKIAN, Ana. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva 2007.

BARROS, Maria Aparecida. “Entre Joanas, Rosas, Mariquinhas e Cecílias: A representação do feminino em comédias de Martins Pena” in GODOY, Heleno, Org. *Ensaaios sobre teatro – Por um estudo teórico do texto dramático*. Goiânia: Kelps, 2016, p.166-86.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apr. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski *et ali*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BETTI, Maria Sílvia. Sacrifício, violência e figurações simbólicas: o teatro de parábolas de Hilda Hilst. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, v. 32, n. 1, p.133-134, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1989.

----- . Poesia e resistência. In: ----- . *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

BRECHT, Bertoltat alii. *Teatro e vanguarda*. Seleção de textos e trad Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1973. [Ensaio consultado: “Brecht e Artaud”, de Guy Scarpetta (p.81-108); “Para um teatro pobre”, de Jerzy Grotowski (p.129-44)].

-----*A vida de Galileu*. Trad. Roberto Schwartz. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

-----*Teatro dialético – ensaios*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel (sem indicação de tradução). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. [Ensaio consultado: “Teatro de diversão ou teatro pedagógico” (p.93-103), “O efeito de distanciamento nos atores chineses” (p.104-114). “Uma nova técnica de representação” (p.160-77)].

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. Instituto Moreira Sales. São Paulo, n. 8, out.1999.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. “Eurípedes e a tragédia grega” In EURÍPEDES. *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010. p.187-190.

CORNEILLE, Pierre. *O Cid e Horácio*. Trad. Jenny Klabin Segall, Int. Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Trad. e intr. Ricard Salvat. Barcelona: Ediciones Oike-Tau, 1966.

ELIOT, T. S. *Teatro*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Arx, 2004. Coleção obra completa.

ESSLIN, Martin. *Antonin Artaud*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1976.

-----*O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Zahar, 1968.

FARIA, João Roberto. “O Classicismo no teatro” In: GUNISNBURG, J. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FONTA, Sérgio. “As aves da noite”, uma peça que analisa a condição humana em suas últimas consequências. *Jornal de Letras*. [s.l.] set. 1982. 2º Caderno. Cena em Cena. Arquivo CEDADE – UNICAMP.

GARCIA, Silvana. “Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo. In DIAS, Henrique et. al. *Na companhia dos atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p.219-234.

GODOY, Heleno, Org. *Ensaio sobre teatro – por um estudo teórico do texto dramático*. Goiânia, Kelps, 2016.

GOMES, Francisco Alves. *Hilda Hilst: da dramaturgia ao poder da cena – Leituras das peças O rato no muro e O verdugo*. 2013.177f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília. Brasília, Instituto de Letras.2013.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Teatro Brasileiro: tradição e ruptura*. Goiânia: Alternativa, 2005.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (org.) *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009.

HATZFELD, Helmut Anthony. *Estudos sobre o Barroco*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Stylus; 8).

HAUSER, Arnold. As origens do drama doméstico. In *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.580-596.

HEGEL, Gorg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética IV*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2004.

HELENA, Regina. “Hilda Hilst: suas peças vão acontecer”. *Correio Popular*, Campinas, s/d, 1969.

HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

HILDA na nova peça, reflexões sobre a liberdade. *Jornal da tarde*, São Paulo, 13 nov. 1980, p.17. Arquivo CEDAE – UNICAMP.

HILDA HILST: o teatro comunica. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1969, p.35.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

IONESCO, Eugène. Colóquio de Tóquio. *Cadernos de teatro do Tablado*. São Paulo: n° 26. s/p.junho.1984.

-----. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 2006. Collection Folio/Essays.

-----. *O rinoceronte*. Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

JANEIRO, Armando Martins. *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*. Lisboa: Portugal: 1967.

LACERDA, Julia Fernandes. *A dramaturgia de Hilda Hilst: percursos e diálogos entre o dramático e o não dramático*. 2013. 122f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, Centro de Artes. 2013.

LEAL, Cristyane Batista. A crueldade artaudiana no teatro de Hilda Hilst. In: GODOY, Heleno, Og. *Ensaio sobre teatro: por um estudo teórico do texto dramático*. Goiânia, Kelps, 2016, p. 93-103.

----- . *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst*. 2012. 102f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, Faculdade de Letras.2012.

L'ISLE-ADAM, Villiers. *Axël*. Trad. Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

MAETERLINCK, Maurice de. El trágico cotidiano In:----*El tesoro de los humildes*. Trad. Eusébio Heras. Valencia: Ediciones Prometeu, 1996.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*: São Paulo: Global: 2001.

-----*Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1986.

MAGNOLI, Demétrio, Org. *História das guerras*. São Paulo: Contexto, 2013.

MARIA, Cleusa. A verdade estrema de Hilda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 set. 1982. Arquivo CEDAE – UNICAMP.

MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva; MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo(edição, estudo e notas). LUCCHESI, Marco (prefácio). *Machado de Assis e a mundana comédia*. Cinco peças teatrais. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, Universidade da Coruña, 2017.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org., preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.1532

MOSTAÇO, Edelcio. *Crônicas de um tempo mau*. São Paulo, julho de 2001. (Prefácio inédito).

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCORRA, Alcir. Nota do organizador In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

REGUEIRA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susana. *Em torno de Hilda Hilst*. [Online] São Paulo: Unesp, 2015.

PEREIRA, Viviane Araújo Alves da Costa. *Ionesco crítico em da teoria da derrisão à derrisão da teoria*. 399F. 2014. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2014.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

-----*O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud teatro e ritual*. Coimbra: Annablube e Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

RODRIGUES, Éder. *O teatro performático de Hilda Hilst*. 2010. 173f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Faculdade de Letras. 2012.

RIBEIRO, Martha. Teatro contemporâneo brasileiro: a narrativa como estratégia ao real: Batistério e O pão e a pedra. *O eixo e a roda*. n 1, v. 26, p.85-102, 2017.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *Corolários das pedras: Um teatro para tempos alegres (repressão e resistências nas peças de Hilda Hilst)*. 101f. 2012. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Faculdade de Letras. 2012. Disponível em < <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/1956>> Acesso em 31 dez 2017.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o romantismo. In ----. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual In: ----. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

-----*. Reflexões sobre o romance moderno*. In *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

-----*. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga*. Prefácio de Fluxo-floema. São Paulo, 1970. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso: 07 set. 2016.

-----*. Visão do ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

-----*. O teatro de Hilda Hilst*. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25 jan. 1968. Suplemento literário. (Arquivo CEDAE - UNICAMP)

-----*. O teatro de Hilda Hilst*. In *Teatro em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

-----*. Shakespeare e o romantismo*. In ----. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

-----*Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Estahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SILVA, Rafael de Jesus Martins. *Teatro: manifestação artística na história de Inhumas*. 174f. 2005. Monografia. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Escola de Música e Artes Cênicas. 2005.

SISCAR, Marcos. As “paradoxais sutilezas” de L’Isle-Adam. In: L’ISLE-ADAM, Villiers. *Axël*. Trad. Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2005. p.209-218.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. *Orfeu emparedado: Hilda Hilst e a perversão dos gêneros*. 2010. 145F. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2010.

SIGNIFICADOS: <<https://www.significados.com.br/adonai/>>. Acesso 30 jan. 2018.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: LP&M, 1986.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac-Naify Edições, 2001.

TEIXEIRO, Alva Martínez. *O herói incômodo: utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*. A Coruña: Dep.de Galego-Português, Francês e Linguística da Universidade da Coruña, 2009.

-----*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*. 670f. 2010. Tese (Doutorado). Universidade da Coruña, Coruña, 2010.

-----*Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst*” Alva Martínez Teixeira. *Revista Ciências e Letras*, nº 53, p.27-41, ano 2013.

VEGA, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tempo*. Disponível em <www.biblioteca.org.ar/libros/89363.pdf -> Acesso em 31 dez 2017.

VIANNA, Hilton. Hilda Hilst, um poema no teatro. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1973. Jornal de Domingo (Arquivo CEDAE - UNICAMP).

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo, CosacNaify, 2006.

VINCENZO, Elza Cunha de. O teatro de Hilda Hilst. In: ----. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. *Assombros e escombros da modernidade no teatro de Hilda Hilst*. 2012. 155 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/94108>> Acesso: 29 ago. 2016.