

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

CONFIGURAÇÕES LÍRICAS DO TEATRO DE HILDA HILST

Cristyane Batista Leal
Orientadora: Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Goiânia
2012

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) 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), 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

Autor (a):	Cristyane Batista Leal				
E-mail:	cristyaneimagem@gmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não					
Vínculo empregatício do autor					
Agência de fomento: CNPQ				Sigla:	
País:	Brasil	UF:	G O	CNPJ:	
Título:	Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst				
Palavras-chave: Hilda Hilst; drama lírico; teatro brasileiro					
Título em outra língua: Lyrical configurations of Hilda Hilst's theater					
Palavras-chave em outra língua: Hilda Hilst; lyric theater; brasilian theater					
Área de concentração: Estudos Literários					
Data defesa: (15/10/2012)					
Programa de Pós-Graduação: Letras e Linguística da Faculdade de Letras					
Orientador (a): Solange Fiúza Cardoso Yokozawa					
E-mail: solyokozawa@bol.com.br					
Co-orientador (a):*					
E-mail:					


*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

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 ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.



 Assinatura do (a) autor (a)

Data: 01 / 08 / 2013

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.

CRISTYANE BATISTA LEAL

CONFIGURAÇÕES LÍRICAS DO TEATRO DE HILDA HIST

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

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

Goiânia

2012

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UGF**

L435c Leal, Cristyane Batista.
Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst [manuscrito] :
/Cristyane Batista Leal. - 2012.
xv, 102 f.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Letras, 2012.
Bibliografia.

1. Hilst, Hilda, 1930-2004 – Crítica e interpretação. 2. Teatro
(Literatura) – Brasil. I. Título.

CDU: 821.134.3(81).09



ATA Nº 44/2012

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DA ALUNA CRISTYANE BATISTA LEAL

Aos quinze dias do mês de outubro, a partir das nove horas, na Sala trinta e três da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “**Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst**”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Mário Luiz Frungillo (Universidade Estadual Paulista) e Professora Doutora Suzana Yolanda Lenhardt Machado (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, 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 pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística. Goiânia, aos quinze dias do mês de outubro do ano de dois mil e doze.


Profª Drª Solange Fiuza Cardoso Yokozawa- Presidente


Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo


Profª Drª Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas

Visto:


Profª Drª Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

Para Nelma, Izaltino, Mário e Rafael

AGRADECIMENTOS

Meus profundos agradecimentos:

À profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, pela orientação atenta, paciente e acolhedora;

À Capes, pelo apoio financeiro;

Ao Instituto Hilda Hilst, nas pessoas da artista plástica Olga Bilenky e de Daniel Fuentes;

Ao Centro de documentação Alexandre Eulálio, da Unicamp, pela acolhida e pelos atentos e simpáticos serviços prestados;

À profa. Dra. Suzana Yolanda Cánovas e à profa. Dra. Sueli Maria Regino, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação;

Ao prof. Dr. Mário Luiz Frungillo e novamente à profa. Dra. Suzana Yolanda Cánovas, por aceitarem o convite para compor a banca de defesa;

À Claudine, pela amizade e pelas contribuições no *Abstract*;

Ao meu esposo Rafael, com quem divido a vida e as cenas;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, atualmente sob a direção empenhada da profa. Dra. Goiandira Ortiz, pela oportunidade concedida de me formar pesquisadora;

Às pessoas que de alguma forma estão ligadas a esta pesquisa e que seus nomes não foram citados;

Àquela força superior, comumente chamada Deus, que, quando o coração ama, surge dentro de nós e nos impulsiona a trabalhar por uma vida mais humana.

Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre.

Hilda Hilst

RESUMO

Esta pesquisa examina configurações líricas do teatro de Hilda Hilst (1930-2004) por meio da análise das peças *A empresa ou A possessa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri* ou *Estória, muito notória, de uma ação declaratória* e *As aves da noite*, escritas entre os anos de 1967 e 1968, e publicadas no *Teatro completo* (2008). Entende-se que o lirismo dessas peças, característico de uma poeta que escreve teatro e paradigmático de uma tendência do teatro moderno, também está ligado a um contexto nacional de opressão política e cerceamento da liberdade, ainda que o transcenda. Nesse sentido, conforme uma tese aventada pela própria autora, primeira crítica de si mesma, o lirismo é a expressão por excelência do sujeito colocado em uma situação extrema. Nas peças examinadas, verifica-se que o poético reflete um sujeito reprimido por instituições variadas, que cerceiam a individualidade. O poeta ou o artista, nelas representado, está sempre presente e entoando seu canto de liberdade, resistindo a um tempo que lhe é hostil e opressor. Representando uma situação extrema, as personagens dramáticas de Hilda Hilst não apresentam um contorno nítido, vivem situações em que a ação exterior é secundária, compondo um núcleo fabular esgarçado, suas falas, eclodindo frequentemente por meio de imagens, possuem antes o andamento melódico da poesia que o desenvolvimento lógico da prosa. Esses elementos compõem algumas das configurações líricas do teatro hilstiano. Para o seu desenvolvimento, esta pesquisa se estrutura em três capítulos. No primeiro, é feita uma revisão da recepção crítica da dramaturgia de HH, procurando situar esta pesquisa em relação a esse material crítico existente e tentando entender a acanhada recepção crítica do teatro hilstiano em detrimento do número alentado de trabalhos sobre a poesia e a ficção da autora. No segundo capítulo, é realizado um breve itinerário pela dramaturgia ocidental, tentando situar a escritora em uma tendência antirrealista do teatro ocidental. Ainda nesse capítulo, pensa-se a dramaturgia hilstiana em um momento específico do teatro brasileiro, contextualizando-a numa cena do teatro nacional. No terceiro capítulo, finalmente, procura-se cartografar elementos líricos do teatro hilstiano.

ABSTRACT

This research examines the lyrical settings on the plays written by Hilda Hilst (1930-2004). We analyze these plays: *A empresa ou A possessa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri* or *Estória, muito notória, de uma ação declaratória* and *As aves da noite*. These plays were written between the years 1967 and 1968 and they were published in *Teatro completo* (2008). It is understood that the lyricism of these plays, characteristic of a poet who writes theater and paradigmatic of a modern theater trend, is also linked to a national context of political oppression and restriction of freedom, although the plays transcend that. Accordingly, as a thesis suggested by the author herself, first complaint itself, the lyricism is the expression par excellence of the subject placed in an extreme situation. In the plays examined, we see that the poetic reflects a subjectivity repressed by various institutions that curtail individuality. The poet or artist, represented in them, is always present and sings its song of freedom, resisting a time which is hostile and oppressive. Representing an extreme situation, the dramatic character of Hilda Hilst do not have a sharp boundary, living situations in which the external action is secondary, forming a core fable frayed, his lines, often erupting in images possess the melodic rhythm poetry than the logical development of prose. These elements make up some of the lyrical settings of the Hilda Hilst's plays. For its development, this research is divided into three chapters. In the first, there is a review of the critical reception of the dramaturgy of Hilda Hilst, trying to situate this research in relation to this critical material existing and trying to understand the shy critical reception of hilstian theater encouraged over the number of papers on poetry and fiction author. The second chapter is a brief itinerary conducted by Western drama, trying to locate the writer in an antirealist trend of the western theater. Also in this chapter, it is thought the hilstian drama at a specific time of Brazilian theater, contextualizing it in a national theater scene. In the third chapter, finally looking up mapping lyrical elements in the hilstian theater.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS.....	9
INTRODUÇÃO.....	12
1. HILDA HILST: UMA ESCRITORA PROFÍCUA.....	15
1.1 Notas biobibliográficas.....	15
1.2 Fortuna crítica: uma promessa.....	21
2. O DRAMA MODERNO.....	30
2.1 Os passos do drama.....	30
2.2. A presença lírica no drama.....	43
2.3 Hilda Hilst e o contexto moderno brasileiro.....	50
3. O DRAMA LÍRICO.....	54
3.2 O drama lírico de Hilda Hilst: configurações.....	54
<i>3.1.1 A empresa.....</i>	<i>56</i>
<i>3.1.2 O rato no muro.....</i>	<i>70</i>
<i>3.1.3 O visitante.....</i>	<i>78</i>
<i>3.1.4 Auto da barca de Camiri.....</i>	<i>84</i>
<i>3.1.5 As aves da noite.....</i>	<i>92</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	98
ANEXO.....	102

PALAVRAS INICIAIS

Minha relação com o teatro é anterior à faculdade, começando na Primeira Fase do Ensino Fundamental. Eu me lembro de fazer a Maria ou a Maria Madalena na Paixão de Cristo e de outras personagens para o Dia das Mães e Natal, na Escola Castro Alves. Em outras festividades, o que havia nas apresentações da escola era a declamação de poemas. Em um olhar perverso, os poemas eram textos curtos e que rendiam menos esforço e ensaios, restando aos alunos o trabalho de apenas decorar e apresentar. Por isso a recorrência deles em detrimento das peças. Recitei muitos poemas no Ensino Fundamental e no Ensino Médio. Os professores de Literatura promoviam saraus, recitais de poesia e apresentações itinerantes nas salas de aula com poemas de Ferreira Gullar, Drummond, José Paulo Paes, Manoel de Barros, Álvares de Azevedo, entre muitos outros. Fazíamos peças inteiras com seleta de poemas de vários autores. Enfim, minha vida escolar foi profícua, teatralmente, e a poesia sempre acompanhou essas movimentações culturais.

Há sete anos, após ingressar na Faculdade de Letras/UFG, formei um grupo de teatro, em parceria com meu então namorado e atual esposo, Rafael Martins, o qual acabava de concluir seu curso em Artes Cênicas, na Universidade Federal de Goiás. Sua monografia de final de curso foi resultado de uma pesquisa sobre o desenvolvimento cultural em nossa cidade natal, intitulada: *Teatro: manifestação cultural na história de Inhumas* (2005). A pesquisa contemplava um levantamento histórico de todas as contribuições culturais da cidade, em especial o teatro, analisando seu auge e posterior declínio.

Éramos uma dupla de jovens idealistas que pretendia reiniciar um ciclo cultural para a formação de apreciadores de teatro no interior de Goiás. Nessa época, não havia nenhum grupo organizado na cidade e o poder público não possuía qualquer tipo de programa dessa natureza. Contamos com nossos próprios recursos para a montagem de nossa primeira tragédia: *Bodas de sangue*, de García Lorca. Ensaíamos durante um ano e fizemos duas apresentações na cidade. Na estreia, o público lotou o auditório - único espaço local que se aproximava da estrutura de um teatro - mesmo depois de uma forte chuva de janeiro. Então percebemos que havia ali uma latente e incompressível

necessidade de fazer e consumir arte, e continuamos nosso trabalho. Como primeira recompensa, em 2007, nossa então Cia. de Teatro Imagem ganhava cinco prêmios das sete indicações para IV Festival de Cenas Curtas e IX Festival de Poesia Encenada, promovido pela Federação de Teatro de Goiás.

O trabalho do grupo era pautado na direção coletiva, com contribuições de cada membro, cuja experiência amadora de teatro era semelhante à minha. As montagens que se seguiram baseavam-se em textos de autores locais, não publicados, em sua maioria comédias. Apresentávamos esquetes em escolas, ruas, asilos, festas da cidade, festas religiosas, forrós, shows, comunidades, morros e chegamos a fazer rádio-teatro, com recitais de poemas e trechos de textos dramáticos ao vivo.

Uma de minhas funções no grupo era pesquisar textos para montagem. Em 2009, procurando publicações recentes, encontrei a obra *Teatro completo* (2008), de Hilda Hilst, à venda no site de uma grande livraria. Da autora, eu conhecia apenas o livro *Cantares* (2004). O interesse pela obra não poderia ser menor, e só agora tenho consciência de que poesia e palco me acompanharam até ali. Hilda Hilst era e ainda é desconhecida como dramaturga. Eu não tinha conhecimento de nenhuma pesquisa publicada sobre essa dramaturgia e então resolvi ingressar no mestrado tendo como estudo a obra dramática da autora, para somente depois fazer a montagem das peças.

Previstas pelo cronograma de atividades do projeto de pesquisa, realizei duas visitas: uma ao Centro de Documentação Alexandre Eulálio – CEDAE, sediado na Universidade Estadual Campinas, e outra ao Instituto Hilda Hilst, antiga Casa do Sol, em que Hilda Hilst viveu desde os anos de 1960 até sua morte. A visita ocorreu entre os dias 20 e 22 de junho de 2012.

No CEDAE, percorri a publicação de artigos de jornais e entrevistas, bem como cartas pessoais e fotos, no Fundo Hilda Hilst. Os artigos críticos eram publicados concomitantemente à época de estreia das peças. Neles encontrei a crítica de Anatol Rosenfeld, no Suplemento Literário, do Jornal O Estado de São Paulo, e matérias sobre diretores, grupos montadores das peças, participação em festivais, prêmios e outras críticas favoráveis e desfavoráveis à dramaturgia da autora. A crítica rosenfeldiana consiste em uma primeira análise das peças de Hilda Hilst, reconhecendo o valor literário desses textos.

O Instituto Hilda Hilst localiza-se no Parque Xangrilá, a trinta minutos da Unicamp. Em um almoço, conversei com Olga Bilenky, artista plástica moradora da casa desde a época de Hilda Hilst, que me relatou muitas histórias sobre sua amiga.

Olga Bilenky é viúva do escritor Mora Fuentes, amigo da dramaturga que cuidou da casa até a morte, em junho de 2009. Relato a seguir, de maneira pessoal, alguns resgates de memória desse dia.

O taxista que me levou à chácara perguntou: “É a chácara da dona Hilda? O que é lá hoje?” Depois que respondi que se tratava de uma pesquisa de mestrado e que lá agora era um instituto, então ele se lembrou de quando levava jornalistas para entrevistarem a autora.

Quando cheguei ao condomínio, buscando informações, o porteiro perguntou se se tratava da chácara da "falecida." Entramos. Assim que o taxista me deixou na porta, olhei para aquele corredor comprido, formado por árvores e muito verde. Chovia muito e meus pés estavam encharcados. A chácara me pareceu comum, como tantas outras de Goiás. Essa impressão, juntamente com o "Dona Hilda", a “senhora falecida” e outros acontecimentos ali vivenciados, conferiram um ar de familiaridade à famosa escritora. Dona Olga, viúva do escritor Mora Fuentes, recebeu-me gentilmente.

Ainda que eu soubesse algumas das várias histórias que contava, sentia uma proximidade maior da escritora ao ouvir a senhora Olga, que deixou clara a lembrança de uma grande amiga. Almoçamos uma comida bem caseira: frango, abóbora amassada, arroz, feijão e salada de tomate e alface. A casa é fascinante, recheada de imagens místicas de várias crenças.

O Instituto é dirigido por Daniel Fuentes, filho de Mora Fuentes. Ele mora em São Paulo e está trabalhando nos projetos do instituto, inclusive foi indicação dele a inserção da obra *Exercícios* (2012) na coleção Folha Literatura Ibero-Americana, da Folha de São Paulo.

Senti patente na senhora Olga a tristeza da morte. Ela perdeu Hilda Hilst, Fuentes e sua mãe nesses últimos oito anos e o que percebi foi uma saudade e uma solidão profundas. É interessante como ela fala dos dois, com carinho e admiração. O clima era de muita saudade, mediado por um discurso intimista. Ela não discorria sobre uma grande escritora, mas sobre uma eterna amiga. Fiquei emocionada.

INTRODUÇÃO

Hilda Hilst (1930-2004) apareceu e se consolidou na literatura brasileira como poeta por meio de uma fértil e diversificada obra. Em sua primeira década como autora literária, lançou as obras líricas *Presságio* (1950), *Balada do festival* (1955) e *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1959). Sua vida literária seria acompanhada de popularidade, irreverência e polêmica no âmbito social.

A autora dedicou-se ao teatro entre os anos de 1967 a 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. (HELENA, 1969, p. 10)

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

O mesmo ocorre com a fortuna crítica da autora. Os estudos da obra de Hilda Hilst concentram-se em sua produção lírica e ficcional. As últimas publicações da obra hilstiana, pela editora Globo, trazem, ao final de cada volume, uma relação de teses, dissertações e artigos publicados sobre Hilda Hilst. Entre dezenas de escritos, alguns poucos elegem como tema sua obra dramática.

Esta dissertação objetiva examinar as configurações líricas dessa escrita dramática cuja centralidade poética foi declarada pela autora e por vários outros leitores de sua dramaturgia. Em entrevista à oitava edição de *Cadernos de Literatura* (1999, p. 39), Hilst afirmou: “Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre (1999, p. 39)”. Anatol Rosenfeld (1969), no artigo “O teatro de Hilda Hilst”, comenta que “como era de supor-se, seu teatro tem elevado teor poético”. Em estudo da obra de dramaturgas, Elza Vincenzo, a respeito da de Hilda Hilst, assim

afirma: “Poético por excelência, talvez difícil de modo geral, porque ‘diferente’” (VINCENZO, 1992, p. 34). Renata Pallottini também assevera que “Estamos agora falando de um teatro real, concreto, e de cunho predominantemente lírico” (PALLOTINI, 2008, p.497-98) e Alva Martínez Teixeira, que escreveu a primeira dissertação de mestrado sobre a autora, comenta que “o teatro de Hilda Hilst é sempre poético, por se constituir num híbrido ‘teatro-poesia’” (TEIXEIRO, 2009, p. 81).

Compõem a fase de escrita dramática da autora as seguintes peças: *A empresa*, a princípio chamada de *A possessa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri* ou *Estória, muito notória, de uma ação declaratória* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *O verdugo* (1969) e *A morte do patriarca* (1969). O *corpus* desta dissertação é formado pelas primeiras cinco peças, publicadas no volume *Teatro completo* (2008). O recorte se deu por essas obras apresentarem maior incidência de elementos da lírica, conforme a esteira teórica explicitada a seguir.

Para a análise das peças em questão, recorreremos à fundamentação dos pressupostos teóricos de Hegel (1997) e Staiger (1975), para entender como se configuram o estilo lírico e o dramático e verificar em que medida os textos em estudo apresentam elementos desses dois gêneros, firmando-se como dramas poéticos. Buscaremos também a fundamentação de Ana Balakian (2007) e Edmund Wilson (2004) a fim de entender o processo poético de escrita dramática propagada pela estética simbolista. Percorreremos a formação do drama desde a *Poética* de Aristóteles, tomada como início da teorização da tragédia e da comédia. Essas duas espécies dramáticas foram fundidas por Victor Hugo, na consolidação da nova arte que surgia no Romantismo, cuja proposta era unir o sublime ao grotesco, o belo ao feio, o cômico ao trágico, na formação da arte moderna.

No primeiro capítulo, apresentaremos a produção literária de Hilda Hilst, entrelaçada a uma vida de prêmios e reconhecimentos, contradizendo as reiteradas reclamações da autora de que sua obra não possuía o acolhimento merecido. Notaremos a disparidade entre sua obra dramática e ficcional quanto à adaptação para os palcos. A quantidade de montagens da obra dramática hilstiana é consideravelmente menor do que a de seus romances. Tal fato reflete a conseqüente e paradoxal falta de estudos sobre sua dramaturgia. Também nesse capítulo realizaremos um resgate crítico dos parques, porém significativos, estudos realizados sobre a dramaturgia de Hilda Hilst. Percorreremos

sinteticamente as análises de Anatol Rosenfeld (1969), Elza Cunha Vincenzo (1992) e Alva Martínez Teixeira (2009).

Realizaremos, no segundo capítulo, um percurso teórico e histórico do gênero dramático. Tal capítulo pretende situar a produção hilstiana na cena literária moderna bem como no contexto histórico e literário brasileiro. O teatro hilstiano se filia a uma tendência artística iniciada no final do século XIX, que reagia ao realismo dominante na Europa. Dramaturgos realistas como Ibsen e Tchecov começam a escrever peças antirrealistas, sob um espírito decadente que refutava a apreensão impessoal e concreta da realidade. Maeterlink, em seu livro *Le trésor des humbles* (1996), chega a falar em “drama estático”, sob o argumento de que as grandes tragédias se encontravam, não no mundo em volta, mas no interior humano. E a poesia se apresenta como linguagem oficial da ação subjetiva. O teatro simbolista desviou as convenções dramáticas vigentes, fertilizando as primeiras células do teatro moderno consolidado no século XX por Samuel Beckett. No Brasil, o teatro do oprimido desenvolvido por Augusto Boal e Gianfresco Guarnieri propunham uma abordagem diferente da de Hilda Hilst, cuja linha foi filiada por Rosenfeld à James Joyce, Eliot e Beckett. No Brasil, por se tratar de uma nova voz dessa dramaturgia, Hilda Hilst não possui precedente tampouco seguidores.

No terceiro capítulo, realizaremos uma análise da presença lírica no *corpus* deste trabalho, identificando uma postura comum aos poetas que escrevem teatro no fim do século XIX e XX e que aparentemente não se voltam para o mundo exterior. Percorreremos as peças selecionadas da autora, na tentativa de constatar seu lirismo, ao mesmo tempo em que realizaremos uma apresentação geral desses dramas.

1. HILDA HILST: UMA ESCRITORA PROFÍCUA

Neste capítulo apresentaremos de maneira panorâmica a obra literária de Hilda Hilst (1930-2004), acrescida de acontecimentos biográficos. Traremos o levantamento de prêmios, reconhecimentos e participações da autora em outras instâncias artísticas, como na música popular brasileira e em festivais de música erudita, bem como apresentaremos dados sobre a adaptação da obra não dramática aos palcos. Essas notícias biobibliográficas pretendem apresentar a autora em estudo e sua reconhecida produção literária.

Também nesta seção, faremos um resgate e uma revisão da recepção crítica da obra dramática de Hilda Hilst, numa tentativa de situar esta dissertação em relação aos trabalhos existentes sobre essa dramaturgia.

1.1 Notícias biobibliográficas¹

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 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. Apolônio Hilst sofria de esquizofrenia e foi internado em um sanatório em Campinas, tendo falecido com o agravamento dos 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.

¹Recorremos basicamente aos Cadernos de Literatura Brasileira (1999) e às notas da edição de *Teatro completo* (2008) para fundamentarmos esse subcapítulo.

Nessa década de 1950, Hilda Hilst iniciou sua escrita poética, publicando *Balada de Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955) e, em 1959, lançou *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, muda-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 ficcional, a estudos sobrenaturais 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.

O teatro hilstiano foi produzido em uma fase intermediária entre a poesia já consolidada e a prosa de ficção que começaria a ser publicada a partir dos anos de 1970, sendo constituído pelos seguintes títulos: *A empresa* ou *A possessa: estória de austeridade e exceção* (1967); *O rato no muro* (1967); *O visitante* (1968); *Auto da barca de Camiri ou Estória, muito notória, de uma ação declaratória* (1968); *As aves da noite* (1968); *O novo sistema* (1968); *O verdugo* (1968) e *A morte do patriarca* (1969). A prosa ficcional foi inaugurada pela publicação, em 1970, de *Fluxo-floema*, continuada pelo livro *Qadós* (1973) e por *Ficções* (1977). Em 1974, a autora voltou a publicar poesia, com *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, considerada por Claudio Willer “um estágio mais avançado de criação literária” (2007, p. 363).

Na década de 1980, a obra hilstiana oscila entre prosa e poesia. Em 1980 reuniu sua produção poética dos anos de 1959 a 1979, no livro *Poesia*, lançou *Da morte. Odes mínimas* e publicou a obra ficcional *Tu não te moves de ti*. Em 1982 chegou às livrarias a obra *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 a prosa *Com meus olhos de cão e outras novelas* (1986).

Depois de uma intensa, popular e transgressora vida social, Hilda Hilst foi centro de muitas entrevistas e reportagens nos jornais de São Paulo, especialmente depois do lançamento de sua fase “não séria”. Protestando contra a incompreensão e pouca leitura de sua obra, a escritora consolidou, na década de 1990, uma literatura considerada “pornográfica”, com a publicação de uma tetralogia, iniciada antes com *A obscena Senhora D* (1982) e que seria motivo de repúdio nos anos noventa com *O caderno rosa de Lory Lamby*, *Cartas de um sedutor* (1991) e *Contos d’escárnio/textos grotescos* (1992), década também em que sua literatura começou a ser traduzida para outras línguas².

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 esta uma categoria de análise extrínseca. A crítica 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 sutil 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)

Em 1992 saiu *Do desejo*, livro de poemas, e *Bufólicas*, livro de poesias obscenas. Além da reedição de *A obscena senhora D* e *Qadós*, Hilda Hilst 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*:

²As 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. Outros trabalhos de tradução foram feitos após esses registros.

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 é 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 de Hilda Hilst apenas se efetivaria postumamente em 2008, com o *Teatro completo*. Essa publicação reflete um importante acesso à dramaturgia hilstiana, uma vez que se tratava da primeira vez que seu teatro circulou 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 Francesc Civil, na cidade de Girona, na Espanha. Adoniran Barbosa compôs, em parceria com a autora, “Quando te achei” e “Só tenho a ti”, Gilberto Mendes também compôs *Trovas I*, em 1961, e Zeca Baleiro lançou, em 2006, o disco *Ode descontinua e remota para flauta e oboé: de Ariana para Dionísio*, formado por dez poemas musicados de *Júbilo, memória e noviciado da paixão*.

Os palcos também receberam adaptações da ficção hilstiana. Além das montagens das peças dramáticas, que comentaremos mais adiante, 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* recebeu 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 Circo do Silêncio, de São Paulo, em 2010, de Suzan Damasceno, e *Cartas de um sedutor* (2011), em Curitiba, pelo Coletivo Cultural Filosofia de Boteco, dirigido por Rafael Camargo.

Hilst é detentora de uma obra vasta, com reconhecimentos e premiações. O livro *Cantares de perda e predileção* (1983) recebeu os prêmios Jabuti e Cassiano Ricardo, este do Clube de Poesia de São Paulo. Pela publicação da obra *Sete cantos do poeta para o anjo*, Hilda Hilst ganhou o prêmio Pen Clube de São Paulo, em 1962. Sete anos depois, conquistou o Prêmio Anchieta de Teatro, pela peça *O Verdugo*. A Associação Paulista dos Críticos de Arte premiou a autora, em 1977, pelo livro *Ficções*, em 1981, pelo conjunto de sua obra e, em 2002, foi condecorada pela mesma associação com Grande Prêmio da Crítica, pela reedição de sua obra via Editora Globo. No ano seguinte, em 1982, participou do programa Artista Residente da Universidade Estadual de Campinas, permanecendo até 2001. Em 1985, o Clube de Poesia de São Paulo concedeu Prêmio Cassiano Ricardo ao livro *Poemas malditos, gozosos e devotos*. O centro de Documentação Alexandre Eulálio da Unicamp adquiriu parte de seu arquivo pessoal em 1995 e, em 2003, a outra parte, estando esse acervo, disponível para os pesquisadores.

No recital *Le féminin du feu*, os textos de Hilda Hilst foram recitados, juntamente com os de Safo, Gabriela Mistral, Marguerite Yourcenar e outras, nas comemorações do Dia Internacional da Mulher, em Quebec, Canadá, no ano de 1997. Em 2000, a arquiteta Gisela Magalhães organizou, em São Paulo, a *Exposição Hilda Hilst 70 anos*. Somente em 2001, uma editora de vasta circulação nacional, a editora Globo, começou a publicar as obras de Hilda Hilst, popularizando uma escrita reconhecida por críticos como Anatol Rosenfeld e Nely Novaes Coelho, mas pouco apreciada pelo grande público. Ao todo, foram vinte e uma obras da escritora publicadas pela referida editora. Por essa reedição das obras, a Fundação Bunge concedeu a Hilda Hilst, em 2002, o Prêmio Moinho Santista, pelo conjunto de sua obra poética.

Hilst costumava reclamar que sua obra não era lida. Através de entrevistas concedidas aos jornais paulistas, ela se configurou como propagandista oficial de sua própria obra: “Não adianta: eu sei que o meu teatro, como tudo o que escrevi, é lindo demais” (HILST, 1999, p. 36). O fato de se tratar de uma autora e de uma pessoa polêmica, tida como subversiva, Hilda Hilst se tornou uma figura lendária, já que em muitos aspectos apresentava um comportamento singular.

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

Na vida, depois de aparecer constantemente em convívios sociais, isolou-se para uma dedicação sacerdotal à literatura, além de empenhar 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 (HILST, 1999, p. 32). De acordo com Olga Bilenky, em conversa quando de nossa visita à Casa do Sol, Hilda Hilst faleceu satisfeita e feliz. No entanto, a poeta padeceu em um hospital público, vítima de um agravamento de uma ferida no fêmur, ocorrido em uma queda doméstica. Paulo Franchetti (2010), em seu livro *Memória futura*, apresenta outra mirada sobre a morte de Hilda Hilst:

HH

Como virá? Inglória:
O fêmur partido,
Dor anônima, rosto de incúria.

Virá,
Lâmina sob lâmina,
Na luz crua.

O cérebro opaco
Nadando no vácuo
Do amanhecer.

Virá sem encanto,
Sem gravidade.
Virá como aos cães, aos insetos
Que habitam as plantas.

Virá assim: sem amor,
Sem mistério ou elegância
De últimas palavras,
Desprovida de glamour e de deus,

Num hospital público.
(FRANCHETTI, 2010, p. 49)

Hilst deixou sua obra para as gerações futuras a sua época, as quais, segundo a autora (VIANA, 29 abril, 1973), estariam prontas para sua obra.

1.2 Fortuna crítica: uma promessa

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

Esses poucos textos existentes sobre a obra dramática de Hilst são formados por 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 era 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. Cláudio Willer também publicou, em 1969, no jornal O Estado de São Paulo, um artigo intitulado “O teatro de Hilda Hilst”, o qual não tivemos acesso.

Anatol Rosenfeld, em tom de reverência e profecia, 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. Em texto publicado em 1969, sob o título “O teatro brasileiro atual”, o autor faz um breve comentário sobre as temáticas e os estilos abordados nos dramas hilstianos, destacando-lhes a qualidade literária, bem como apostando nas montagens que viriam a ocorrer a partir da década de mil novecentos e setenta:

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. (ROSENFELD, 2000, p. 168)

Prefaciando a primeira edição em prosa de Hilda Hilst, *Fluxo-Floema*, publicada um ano após a escrita da última peça, Anatol Rosenfeld retoma o valor da obra dramática da autora e a crença na recepção dos 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. (ROSENFELD, 1970, p. 11)

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 que atingem a 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 que

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 aliterações, enquanto a linguagem mantém, concomitante, quase sempre, surpreendente leveza coloquial. (ROSENFELD, 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 até a década de 1990, contrariando, ou pelo menos adiando, a profecia de Anatol Rosenfeld. Conforme as montagens estreavam, críticas teatrais eram publicadas nos jornais de São Paulo. A obra *O verdugo* é a peça que mais recebe críticas, já que contou com uma boa circulação, advinda do prêmio Anchieta.

Entre os que assinam críticas das peças estão Mariângela Lima (25 abr.1973), Moutinho (25 abr.1973), Sábado Magaldi (4 mai. 1973), Alcione Silva (4 jun. 1973), Luis Macksen (21 set. 1982), Ilka Zanato (17 dez.1980) e Laerte Ziggatti (10 ago. 1991). Como as peças não haviam sido publicadas, essas críticas se baseavam apenas em sua apresentação cênica.

Elza Vincenzo apresenta a fértil produção dramaturgica feminina dos fins da década de 1960. As autoras contempladas por seu estudo são: Renata Pallottini, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Maria Adelaide Amaral e Hilda Hilst. Intitulado “O teatro de Hilda Hilst”, o segundo capítulo de *Um teatro da mulher* (1992), consiste em um primeiro debruçar-se crítico sobre os dramas hilstianos, ainda manuscritos, depois da tímida recepção desde o fim da década de 1960 até meados de 1980. Mesmo com oito peças escritas, Elza Vincenzo constatou que a autora em estudo permaneceu na marginalidade do teatro brasileiro.

Vincenzo destaca Hilda Hilst das outras autoras em capítulo precedente, dado o aspecto especial de sua obra. Um de seus primeiros apontamentos é a marginalização do teatro hilstiano na produção dramática de seu tempo. A crítica justifica o desconhecimento desse teatro através de fatores como o estranhamento dos encenadores em relação ao caráter diferenciado de sua dramaturgia e a não imediata referência a temáticas políticas, como o faziam os teatros Arena e Opinião, por exemplo.

A partir da bipartição proposta por Anatol Rosenfeld, Elza Vincenzo propõe uma divisão das peças em dois grupos: o primeiro é 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), assinala que, quanto à forma dramática, algumas peças são mais consistentes que as outras, equalizando seu grau de dificuldade e 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, que escreveu o posfácio da primeira edição das quatro primeiras peças pela Nankin, em 2000; texto que pode ser lido também na edição do *Teatro completo* da autora pela Globo. 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 incapacidade de ação, dando relevo à subjetividade das personagens quando a ação se torna inútil. De acordo com Pallotini, 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” (PALLOTINI, 2008, p. 494-495). A crítica se utiliza desse parâmetro para sua análise das peças, reconhece o lirismo nelas presente, reitera a ideia de que há poucos textos sobre o teatro de Hilst e afirma que essa dramaturgia não quer retratar acontecimentos concretos. Após um resgate interpretativo de cada peça, Renata 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 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. (PÉCORA, 2008, p. 8)

A publicação mais recente e de maior fôlego sobre a obra dramática em questão é de Alva Martínez Teixeira. O livro é resultado da dissertação intitulada *O herói incómodo: utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*, defendida na Universidade de Coruña, em 2009. É curioso o fato de esse primeiro trabalho ter sido defendido fora do Brasil. A escrita dramática hilstiana, ainda que possua pares na Europa, conforme apresentaremos a seguir, não teve antecedentes em seu país de origem. E o estudo até então mais aprofundado desses dramas, também não ocorreu em universidades brasileiras.

A pesquisa de Teixeira dedica oito capítulos à análise das peças. O primeiro capítulo intitula-se “A subversiva trajetória de uma megalómana” e apresenta um panorama biográfico da autora, mesclado aos seus passos bibliográficos. No segundo capítulo, chamado “As obras dramáticas hilstianas: Quando Eros abandonou Thanatos”, Teixeira realiza um resgate interpretativo das peças, identificando a subversão da

estrutura dramática e destacando as temáticas sociais e políticas abordadas. No capítulo “O teatro contra a ditadura: o modo hilstiano como desvio face à mimese”, a autora apresenta um panorama histórico do teatro na ditadura militar, observando a discrepância antirrealista da obra hilstiana em sua época. Em “Uma perturbadora metáfora do mundo: poeticidade e experimentalidade”, analisa a especificidade lírica das peças de Hilst, que, comparada a autores como Keats, Eliot, Mallarmé, João Cabral de Melo Neto e Renata Pallottini, não se esqueceu da situação social de seu tempo, ainda que lance mão de instrumentais simbólicos e poéticos. No capítulo seguinte, intitulado “O herói redentor e o desconforto da vontade messiânica”, aprofunda o tema central de sua 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. (TEIXEIRO, 2009, p. 99)

Ao delinear os heróis de Hilda Hilst, Alva Martínez Teixeira (2009, p. 97) conclui que o individualismo do homem, presente na poesia e na prosa, evoluiu para o herói redentor, excluído e repudiado em seu próprio ambiente.

No sexto capítulo, Alva Martínez Teixeira analisa a particularidade das personagens hilstianas. Intitulado “O trágico trânsito das *personae* dramáticas”, o referido capítulo aborda a subjetividade elevada das personagens, desligando-as de sua raiz histórica e universalizando-as 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. Por fim, Alva Teixeira finaliza o livro dizendo que o teatro hilstiano se configura como “exílio do homem no mundo contemporâneo” (2009, p. 186), em que há um herói movido por uma vontade suicida, ciente da própria derrota.

Dois pesquisas de mestrado também se debruçam sobre o assunto ultimamente: *O teatro performático de Hilda Hilst*, de Éder Rodrigues, defendida em 2010, na UFMG. Esse trabalho estuda a obra dramática da autora a partir da relação entre performance e literatura, sob os pressupostos teóricos de Renato Cohen e Richard Schechner, dentro

dos estudos da performance como prática artística experimental. Há também a dissertação ainda não defendida até então, intitulada *Fantasmagorias do sujeito no teatro lírico de Hilda Hilst*, de Carlos Eduardo Zago, pela UNESP/Assis.

A partir da década de 90, a obra lírica e narrativa de Hilst começa a ser levada para os palcos em quantidade que superou a adaptação dramática. 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.³ 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 Staiger,

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. (STAIGER, 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 conhecida 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?

³Os 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 publica 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*.”

A escassez de bibliografia sobre a obra dramática hilstiana foi reconhecida primeiramente por Elza Vincenzo. A autora repara ainda na 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, observa 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. (PALLOTINI, 2008, p. 500).

Para a questão levantada anteriormente, Vincenzo traz uma justificativa, ao apresentar uma relação 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” (VINCENZO, 1992, p. 35).

O ensaio de Vincenzo consiste em um primeiro debruçar-se crítico sobre os dramas hilstianos, ainda manuscritos, depois da tímida recepção desde o fim da década de 60 até meados de oitenta. Naquela época, a recepção crítica surgia concomitante 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 é publicado. Em 2008, é finalmente publicada a edição do *Teatro completo*, com peças inéditas, além das quatro publicadas anteriormente, e acompanhada por notas do organizador Alcir Pécora e pelo posfácio de Renata Pallottini. É a essa edição que se deve a possibilidade desta pesquisa.

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. O primeiro impõe-se à imediata falta de diálogo entre encenadores, público e peças, devido à escrita hilstiana diferenciada. Elza Vincenzo (1992) e Rosenfeld (1969) concordam que os textos “diferenciados” de Hilst são, para um distraído olhar, “difíceis”. 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. São peças com gradativos níveis de obscuridade, que dispensam clímax e apresentam desfechos reticentes.

Outro fator, talvez consequente 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 falta de costume em publicar textos teatrais no Brasil. Esses dois fatores justificam a constatação de Vincenzo de que, enquanto autora de teatro, Hilda Hilst permaneceu na marginalidade (VICENZO, 1992, p. 33).

O terceiro fator, ainda em uma linha consequente 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 a circulação que independa da montagem cênica. A dificuldade de leitura e aprofundamento teórico de textos dramáticos se dá pela pouca circulação de peças em livro, conforme já notificado por Elza Vincenzo (1992), 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.

Tanto Rosenfeld (1970) quanto Alcir Pécora (2008) 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 (1997), em sua *Poética*, afirma que o texto dramático basta a si mesmo:

É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos; é o que experimentaria quem ouvisse a estória de Édipo. Obter esse efeito por meio do espetáculo é menos artístico e requer apenas recursos cênicos. (ARISTÓTELES, 1997, p. 33)

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 (RYNGAERT, 1996, p. 25)

Apesar de participarem de épocas distintas e conseqüentemente 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. No caso do drama lírico, a presença da poesia eleva o pragmatismo de ações objetivas a cantos subjetivos. As rubricas, as marcas de cena e os diálogos cedem lugar à criação pela linguagem verbal. 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 dramaturga.

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 frequentes em obras dessa natureza.

2. O DRAMA MODERNO

Neste capítulo, apresentaremos rapidamente caminhos do drama ocidental, desde suas origens gregas até sua configuração moderna. Percorreremos transformações desse gênero por períodos históricos e estéticos, atravessando o teatro grego antigo, medieval, barroco e classicista, romântico e o drama simbolista. Veremos que as raízes do teatro hilstiano provêm do teatro simbolista, cuja imersão poética transformou as bases estruturais do drama no fim do século XIX e século XX e inspirou tendências do teatro do século XX.

Comentaremos a presença da poesia no gênero dramático, partindo da sistematização de Hegel (2004), que apresenta o drama como gênero formado pela subjetividade lírica e pela objetividade épica e dos pressupostos teóricos de Emil Staiger (1975) para o gênero lírico. Com base nas reflexões de Anatol Rosenfeld, procuraremos demonstrar 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. Dessa maneira, procuraremos situar a produção dramática hilstiana em uma tradição literária.

A seguir, contextualizaremos a autora Hilda Hilst no cenário teatral brasileiro, que apenas assistiu sua modernidade duas décadas depois da Semana de Arte de 1922, a partir da estreia de Nelson Rodrigues, com a obra *Vestido de noiva* (1943). Veremos que a dramaturgia hilstiana destoa do restante de seus contemporâneos pela abordagem centrada na interioridade do sujeito, a partir de seu lirismo dramático.

2.1 Os passos do drama

O teatro ocidental tem como berço a tragédia (em grego τραγωδία, “tragos” – bode/“oidea”- canto) e a comédia (em grego κωμός “komos”– festa) antigas. Margot Berthold, em *História mundial do teatro* (2001), diz que o fundamento da tragédia está no deus Dionísio:

Dionísio, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. Essa dupla natureza do deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia grega. (BERTHOLD, 2001, p. 104)

A comédia tem sua origem nos rituais fálicos em nome de Dionísio. O impulso literário dado à comédia é de Epicarmo de Mégara e de Crates, que substituíram o metro jâmbico da tragédia por diálogos gerais.

Para Hegel (2004, p. 245), o que difere o drama antigo do drama moderno está em seus respectivos enfoques. As tragédias e as comédias antigas determinam como elementos centrais os conflitos, fins e caracteres em uma perspectiva geral. Já no drama moderno, o indivíduo, a interioridade subjetiva e a particularidade predominam em sua configuração dramática. Eurípedes, com sua tragédia psicológica, é o mais moderno dos dramaturgos antigos, por basear as ações de suas personagens em impulsos individuais. De acordo com Otto Maria Carpeaux (2010, p. 188), “Eurípedes quase se nos afigura nosso contemporâneo”.

De acordo com Aristóteles (1997, p. 21), *drama* é a representação por meio da *ação* e pertencem a essa maneira de representação a comédia e a tragédia: a primeira representa ações de caráter inferior enquanto a segunda representa ações de caráter superior. O filósofo (1997, p. 25), que se detém mais sobre a tragédia, descreve seus seis elementos: o núcleo fabular, isto é, o mito em que a tragédia se baseia; as ideias e os caracteres, que são elementos herdados pela representação humana; as falas, que constituem o conjunto de versos; o espetáculo, que é a execução da tragédia em palco e o canto ou melopeia, que constitui a parte executada pelo coro.

O teatro medieval ocupou-se em realizar interpretações e alegorias bíblicas, uma vez que a produção do conhecimento foi tomada pela Igreja. De acordo com Margot Berthold (2001, p. 185), 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, o misticismo pedagógico da dramaturgia da Antiguidade se mantém, mudando apenas a perspectiva politeísta. Nesse sentido, o teatro era encenado no altar clérigo, depois ocupou os galpões da igreja e chegou ao espaço secular, onde sua originalidade cresceu. As celebrações de Páscoa e Natal eram os seus núcleos fabulares e arrastavam as encenações por dias. A partir do século XIII, a figura de Cristo começou a ser representada por alguém, já que antes sua representação era

apenas simbólica e a linguagem se configurava de forma mais vernácula e em tom mais popular. O teatro de Gil Vicente foi representativo na dramaturgia medieval.

Além dos dramas eminentemente religiosos, Gil Vicente escreveu uma obra que não se configura meramente como representação da doutrina católica, mas 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, purgatório e céu, bem como a *Farsa de Inês Pereira* se inserem nessa proposta.

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 a celestiais.

Os autos sacramentais espanhóis e portugueses 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 sacramentos da Eucaristia. Na Espanha, Lope de Vega deu dimensão literária aos autos. Os autos sacramentais eram encenados por ocasião de *Corpus Christi*, sendo representados em procissões ou em carroças.

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 à 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 curva às exigências da plateia espanhola:

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. (VEGA, 1609, p. 2)⁴

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

⁴e escrevo pela arte que inventaram/os que o vulgar aplauso fingiram/ porque como as paga o povo, é justo/falar tolice/ para dar-lhe gosto. (Tradução nossa)

estrofes quanto à disposição de versos. Seu posicionamento se confirmou como uma reação às doutrinas classicistas que se espalhavam pela Europa no século XVI.

O teatro barroco é caracterizado como aquele que “reviveu a abundância alegórica do fim da Idade Média e a enriqueceu com o mundanismo sensual da Renascença” (BERTHOLD, 2001, p. 323). É nessa época que na Itália surge a ópera, como fruto da 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. O teatro barroco foi cultuado em repulsa às doutrinas clássicas francesas, divulgadas na Europa do século XVI.

Calderón de la Barca, em *A vida é sonho*, datada de 1635, fez-se o dramaturgo representativo do Barroco desenvolvido na Espanha. Hatzfeld (1988, p. 80), 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.” Esse claro-escuro se manifesta tanto na disposição da luz de cena quanto de maneira metafísica na vida da personagem Segismundo, um príncipe que viveu entre a escuridão da prisão, denominada pelo 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. Antes disso, na Itália, sob os ares renascentistas, o Classicismo se instaurava. Enraizados nos estudos frementes da publicação em latim da *Poética* de Aristóteles e dos dramaturgos gregos, como Sófocles, Eurípedes, Ésquilo, e latinos, como Plauto, Terêncio e Sêneca, os italianos do século XVI iniciaram o Classicismo, bem recebidos pelos franceses e rejeitados por espanhóis, portugueses, ingleses e alemães. O Classicismo moldava as obras de arte sob a regência dos princípios da transparência harmônica, da ordem e do equilíbrio, sendo a arte um resultado de perfeição formal, racionalidade e clareza de ideias.

João Roberto Faria (1996, p. 140), no capítulo “O Classicismo no teatro”, do livro *O classicismo*, apresenta um estudo do teatro na cena classicista. Ele identifica fato o curioso de que os filósofos e artistas trazidos da antiguidade não receberam morada

em seu país de origem, sendo refugiados em território francês. Os expoentes do teatro clássico ocorreram na França, a partir de Racine, Molière e Corneille.

Os grilhões das regras clássicas não chegaram à Inglaterra, onde havia um dramaturgo odiado 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, Shakespeare nascia, superando a supremacia de Racine e Corneille. No capítulo intitulado “Shakespeare e o romantismo”, do livro *Teatro moderno*, Anatol Rosenfeld identifica os pressupostos românticos da 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. (ROSENFELD, 1985, p. 81)

A modernidade do drama e da arte em geral foi mais tarde consolidada por Victor Hugo, em seu citado prefácio à peça *Cromwell*, de 1827. É com essa obra que se 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. Trata-se de uma autêntica teoria do drama romântico e do drama moderno. O conceito que fundamenta a proposta de Victor Hugo é a presença do grotesco como elemento inerente à natureza e, conseqüentemente, à arte. O autor 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 epopéia pertence ao período antigo e o drama como elemento que concerne aos tempos modernos. “Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidades, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida” (HUGO, 2002, p. 40). Hugo confere ao cristianismo a responsabilidade por essa 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, o grotesco junto ao sublime.

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 por Victor Hugo como inverossímeis, salvando apenas a unidade de ação, que, para o autor, consistia no ponto de vista do drama. É instaurada a crise dos valores antigos para uma nova tradição de ruptura que se desenvolveria a partir do século XIX.

A estética romântica 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. O critério de valor de uma obra de arte, desenvolvido pelos poetas da época, passa a ser seu grau de originalidade, quebrando 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 é a proposta do teatro realista, posicionando-se contrariamente 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 apreendida pelos sentidos e pela observação, sem considerações a qualquer manifestação abstrata. Tal fato se dá pela influência da mentalidade cientificista que assinalava o mundo no século XIX, como o Positivismo de Auguste Comte, a teoria da seleção natural, de Charles Darwin ou Determinismo de Hippolyte Tayne.

O lançamento de *Madame Bovary* (1856) e do manifesto “Sinceridade na Arte” (1855), do artista plástico Coubert inauguraram o realismo na França. O norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), o inglês Bernard Shaw (1856-1950), o irlandês Oscar Wilde (1854-1900), os russos Nicolai Gogól (1809-1852) e Leon Tolstoi (1828-1910), os franceses Alexandre Dumas (1824-1895) e Émile Augier (1820-1889) são os autores europeus representativos do realismo no teatro.

O teatro desenvolvido no fim do século XIX é contrário à concepção objetivista de mundo, em uma busca de uma expressão antirrealista, que elege a poesia como forma de dar as costas ao mundo decadente e afirmar a impossibilidade da vida real.

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 da ideia de “desumanização”. Essa “desumanização” 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 sua tese, 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 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. (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 57)

Os autores situados nos últimos anos do século XIX instauraram uma arte que enxergava as sombras do modismo realista e as limitações vistas nessa apreensão do real foram assumidas, gerando um fazer artístico dentro dos moldes de sua não apreensão completa.

Portanto, deformar a realidade ou abstrair suas sombras não quer dizer prescindir dela totalmente, mas tornar tênue sua relação aparente. Esse gesto chama a 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 pode funcionar também como lente de aumento para realidades não notadas. A crítica de si 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.

A dramaturgia moderna criou suas raízes na produção dramática do final do século XIX até a primeira metade do século XX, a partir de uma concepção dramática enraizada na crise do drama, cuja quebra da ilusão dramática burguesa se configurou como doutrina-fonte das produções teatrais dessa época. Peter Szondi (2001) cita como herdeiros dessa estética e que formam o drama contemporâneo os autores Bertold

Brecht (1898-1956), Pirandello (1867-1936), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Ionesco (1909-1994), Jean Genet (1910-1986) e Samuel Beckett (1906-1989).

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 vindouro pelas vanguardas e chegaram ao teatro contemporâneo. Peter Szondi elege a dramaturgia de cinco autores simbolistas para dissertar sobre a crise do drama. Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann criaram relações distintas com o drama, entretanto, todos provocaram sua crise. Essas obras não têm o seu essencial na ação, ou seja, já não são mais “dramas”, na acepção original do termo grego. E para isso aponta também a designação paradoxal de “drama statique”, que Maeterlinck empregava para qualificá-las. (SZONDI, 2001, p. 70). Convoca os dramaturgos do século XX, como Brecht, Arthur Miller e Pirandello, entre outros, para identificar o retorno do drama pelo viés épico, porém herdeiros da crise simbolista.

O drama lírico foi explorado pelos poetas simbolistas, entre eles Maeterlinck e Mallarmé. O teatro simbolista tem como base o lirismo, que, sob o olhar dessa estética literária, subsidia qualquer manifestação artística. Balakian (2007, p. 99), 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. A ausência de um conflito explícito, de um cume dramático é resultado de uma tensão latente e constante. Balakian (2007, p. 100) observou que a crise dramática é inerente à ação, não havendo uma unidade conflitiva em que todas as personagens estivessem convergidas.

No capítulo intitulado “O teatro simbolista”, Ana Balakian elenca um conjunto de autores de teatro simbolista e a partir de suas produções compõe um grupo de elementos caracterizadores desse teatro. A autora de *O simbolismo* (2007) desvela alguns aspectos observados nesse teatro que subverteu todas as balizas do drama naturalista e preparou 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 (1813-1883), que, de acordo com Carlson (1997, p. 279), foi tão importante para o Simbolismo quanto Shakespeare para o Romantismo.

Maurice de Maeterlinck (1996), em *O tesouro dos humildes*, defende a ideia de 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 (MAETERLINK, 1996, p. 102). 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. O autor chega a citar o paradoxal termo “drama estático”, em que a ação se converte em situação. 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:

No se trata de ya de um momento excepcional y violento de la existência, sino de la existência 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 semiclaridad y el recogimiento de las tranquilas horas de la vida. (MAETERLINK, 1996, p. 101)⁵

O poeta e dramaturgo simbolista alerta que essa beleza trágica não é atributo único das palavras, reconhecendo a necessidade de diálogos interiores. Portanto, o autor transfere o conflito das ações entre personagens para o interior delas, como se o cotidiano já contivesse sua parcela diária do trágico. Essa maneira de abordagem da vida é manuseada facilmente pelos pinceis da poesia. A fotografia individual do mundo, o aspecto interior das coisas, o reflexo subjetivo das ações são matéria de poesia. Um teatro que prima pelo silêncio das coisas é um teatro escrito por poeta, que se propõe a dar voz à alma. Um teatro não de acontecimentos materiais, mas de efervescências íntimas, em que o poema doa sua forma ao drama.

Renata Pallottini (2008, p. 494-495), em seu posfácio à edição da dramaturgia hilstiana, observa que o lírico nesse gênero é muitas vezes a representação da impotência ou da impossibilidade de realizações humanas. A autora adverte que não ocorre com todo lírico no teatro, já que é possível o poeta acreditar na existência de alguma ação e a pôr em cena.

⁵Não 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. (Tradução nossa)

O teatro simbolista incorpora o lirismo, a ambivalência do símbolo e a opção pelo silêncio. Ana Balakian (2007, p. 99-100) 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 ao 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.

No seu estudo sobre o Simbolismo, Edmund Wilson (2004, p.35) categoriza essa estética como 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, romperem radicalmente com a forma e a clareza clássicas e se absterem do enfrentamento da realidade.

De acordo com o estudioso, a poesia funcionava como instrumento de sensações e emoções do indivíduo, e o mundo era configurado apenas de modo sugestivo e misterioso, em vez de sua retratação friamente objetiva. Tentavam os simbolistas imitarem 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* (2005), Villiers de L'Isle-Adam nos apresenta um poema dramático em que seu protagonista, a ponto de se esbaldar em uma rica vida amorosa, desdenha o mundo e sua vida. 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. Esse revelou o segredo apenas a sua esposa que, antes de morrer, descreveu-o em um 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! Reconhece-o, Sara: nós destruimos, nos nossos estranhos corações, o amor pela vida – e é justamente na REALIDADE que nos transformamos em nossas almas.(AXËL, 2005, p. 198)

A escolha de Axël reside na recusa de 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. Edmund Wilson (2004, p. 260), ao desenvolver sua análise sobre os heróis simbolistas, conclui que esses personagens renunciam a vida em vez de enfrentá-la. Aliás, em geral, todos os escritores de que Wilson se ocupa na obra *O castelo de Axël* (2004) constroem personagens que preferem escolher o sonho às suas amadas, expressando o espírito decadente desse grupo de poetas. O teórico apresenta como causas principais do afastamento dos poetas de seu tempo a Revolução Industrial e ascensão burguesa, que provocaram a marginalização dessa classe artística. Os poetas se sentiam incapazes de lutar contra a força da classe média, restando-lhe apenas ignorá-la, abrigando-se no mundo criado pela livre imaginação.

Também para Balakian (2007, p. 101), 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, Ana Balakian prefere Maeterlink como modelador dessa dramaturgia.

Portanto, a poesia está 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 que busca um escapismo alienante.

Pensamento diferente é o de Marcos Siscar, em posfácio à versão brasileira de *Axël* (2005), intitulado “As ‘paradoxais sutilezas’ de Villiers de L’Isle-Adam”. Segundo o crítico, o suicídio de Axël e Sara simboliza 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” (SISCAR, 2005, p. 217). Isto é, a opção de Axël pela morte não se configurou como indiferença ao mundo, mas como protesto ao seu materialismo progressista e recusa à lei irrestrita do gozo dos sentidos.

A relação do ser humano com o real, dependendo de cada fase histórica ou local, 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 atitude lírica de sua escrita dramática está relacionada ao fenômeno de “desrealização” vivenciado pelos últimos anos do século XIX.

Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno” (1996), 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” (ROSENFELD, 1996, p. 76). Apesar de partir da pintura e evidenciar o romance, o crítico salientará 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, iniciados por Strindberg e Pirandello. A oscilação de espaço e tempo faz com que esses penetrem o mito, a mística, o irreal, “enquanto a psicologia profunda faz estremecer os planos da consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos” (ROSENFELD, 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. O ensaísta

considera essa postura antirrealista como 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 (1996, p. 86), 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”.

Essa estética é formada pelo banimento da tripla dimensão, expressa em pintura pela perspectiva. No teatro, o banimento dessa tripla dimensão está refletido no estilo de teatro arena, que acabou com 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” (ROSENFELD, 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.

2.2 A presença lírica no drama

Os pressupostos teóricos de Hegel constituem 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 o externo provocará no poeta lírico. A realidade exterior é um objeto que só é exprimido pelo poeta depois de ser convertido em experiência interna. O estilo épico tem como fundamento o oposto lírico, isto é, a objetividade, que traz em si a exaltação de um acontecimento heroico, ligando-se à ideia de glória.

Para Hegel (2004, p. 200), o gênero dramático “deve ser considerado como supremo estágio da poesia e da arte em geral”. 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 pela personagem. 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” (HEGEL, 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 “contra-golpe”, 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. (HEGEL, 2004, p. 203)

O sujeito se orienta em função da ação, que, por sua vez, manifesta-se sob as intempéries do sujeito. Portanto, no drama hegeliano há uma harmonia que faz coexistir o encontro entre as instâncias subjetiva e objetiva. Hegel confessa que o drama se apresenta como gênero mais abstrato do que a epopeia, já que a exterioridade participa apenas como receptora efêmera de impulso que começa e se 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.

Em ensaio analítico da dramaturgia shakespeariana e de sua própria escrita dramática, T. S. Eliot, em *Poesia e teatro* (1972), analisa a presença 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” (ELIOT, 1972, p. 109). Para o autor, o papel do verso não se dá por simples formalização ou efeito decorativo, mas como intensificador do aspecto dramático.

Na consumação desse intento, na peça *A reunião de família* (2004), Eliot procura um ritmo que aproxime os versos da fala contemporânea, dita 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. (ELIOT, 1972, 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 envereda por escrever versos dramáticos. Ele chega a dizer que esse poeta precisa gozar de certa reputação enquanto poeta antes de enveredar para o palco.

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 mundo comum, aquele, na a força expressiva de cena.

Portanto, 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.

Ao introduzir a teoria de *Conceitos fundamentais da poética*, Staiger (1975, p. 15) 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.

Desde as tragédias gregas e romanas antigas, a música já compunha a estrutura do teatro através 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 na 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, dentro do conceito de drama, traz, além de outras denominações mais gerais, o verbete “drama poético” ou “drama lírico”. De acordo com o autor,

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. (PAVIS, 1999, p. 109)

O autor 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 à peça seu movimento, tanto nas falas quanto em sua forma dramática.

Renata Pallotini 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*. (PALOTTINI, 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 se deu não somente no drama, mas nas artes em geral, no fim do século XX. Conforme apresentamos anteriormente, esse fenômeno, chamado “desumanização”, por Ortega y Gasset (2005) e “desrealização”, por Anatol Rosenfeld (1996), 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 não afastamento do sujeito com o mundo, onde esse sujeito apreende a realidade de maneira fugaz, impedindo sua total compreensão.

É na perspectiva de não distanciamento do eu com o mundo que Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1975), desenvolve sua concepção de lirismo. Para o teórico, o mundo objetivo e o mundo subjetivo estão fundidos na poesia lírica, pois se a poesia lírica “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”(STAIGER, 1997, 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. Porém, Hegel considera a realidade como mero pretexto para a expressão do poeta. Para o filósofo, “o que constitui o lírico propriamente dito não é a objetividade real e sua descrição plástica, e sim a evocação do exterior no ânimo” (HEGEL, 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, 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 das 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” (STAIGER, 1997, 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” (STAIGER, 1997, 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 descritos, são alguns exemplos dos 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 delineada das coisas. A apreensão subjetiva do mundo convoca uma expressão imprecisa, desestabilizando as estruturas racionais.

Tendo em vista as modificações ocorridas nas artes, apontadas por Rosenfeld e Ortega e Gasset, bem como os pressupostos teóricos do gênero lírico descritos por Staiger, podemos dizer que, a partir do século XIX, as artes, de um modo geral, assumiram uma atitude essencialmente lírica. Elementos desse estilo como ausência de contorno nítido das personagens, diluição da distância entre sujeito e mundo, apreensão fugaz da realidade são também conceitos incorporados pelas várias linguagens artísticas dos últimos anos e reunidos no fenômeno de desrealização.

Assim, localizamos a presença lírica do teatro de Hilda Hilst. A autora é herdeira do fenômeno poético que banhou o romance, as artes visuais e o teatro em meados século XX.

2.3 Hilda Hilst e o contexto moderno brasileiro

Décio de Almeida Prado, em seu livro *O teatro brasileiro moderno* (1996), aponta os percursos históricos modernos, vivenciados no Brasil, os quais comentaremos a seguir, de acordo com sua perspectiva.

Mesmo que Oswald de Andrade tenha escrito, em 1933, *O rei da vela*, em época que ainda respirava 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, contribuiu para a ausência do teatro na Semana de Arte Moderna. Nesses anos, as apresentações cênicas oscilavam entre comédias e teatros de revista, importados de Portugal e concentrados no Rio de Janeiro. É Joracy Camargo, através de *Deus lhe pague*, de 1932, o responsável pelo início de um teatro nacional.

A partir da década de 1940, o teatro começa a saga de 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, sob a coordenação de Alfredo Mesquita. A EAD foi posteriormente incorporada à Universidade de São Paulo.

A Era Vargas voltava o país para agitações econômicas e sociais do Brasil, à custa de autoritarismo e censura. A encenação de *O vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo carioca Os Comediantes, dirigido por Ziembinski, é o marco da dramaturgia moderna brasileira. A renovação se deu não só pela modernidade estética do texto de Nelson Rodrigues, mas também pela nova maneira de se fazer teatro trazido pelo exilado diretor polonês. A força motora dessa renovação concentrava-se no amorismo do grupo, cujos ares vanguardistas superavam o teatro escravo de bilheteria e investia no público jovem, conseguindo se estabelecer profissionalmente.

Através do Teatro Brasileiro de Comédia, popularmente conhecido como TBC, as campanhas de renovação do teatro brasileiro deslocam-se para 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, Paulo Autran, Jardel Filho, Sergio Brito, Walmor Chagas, Juca de Oliveira, Gianfresco Guarinieri e Raul Cortez.

A época de produção da dramaturgia hilstiana era bastante fértil para o teatro. A consagração do teatro moderno brasileiro com *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, e a criação dos grupos Arena, Opinião e Oficina contribuíram para uma guinada estética e eufórica no cenário teatral brasileiro. A produção dramática dos anos 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.

A militância teatral crescia, São Paulo concentrava as agitações artísticas, que proliferavam por outras regiões. Recife também se impusera na revolução teatral, através do Teatro de Amadores de Pernambuco. Ariano Suassuna, Cavalcanti Proença e Hemildo Borga Filho lideraram o movimento.

Em São Paulo, José Renato, Augusto Boal, Gianfresco Guarinieri e Oduvaldo Vianna Filho criavam o Teatro Arena, cuja postura centrava-se em questões sociais, nacionalistas, dando relevo à classe operária brasileira. O Teatro Arena era original no sentido de valorização da dramaturgia brasileira, bem como empenhava as artes dos palcos às efervescências sociais e políticas da época. *Eles não usam blacktie* (1958), *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) marcaram a produção dramática do Arena.

Com o Golpe Militar de 1964, o teatro começou a sofrer incisões diretas do governo. A censura apertou 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), relata a atitude de resistência de artistas como Gianfresco 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 Magaldi (2001, p. 304), a opção pela metáfora e pela alegoria e a subjetividade 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” (MAGALDI, 2001, p. 304). Dias Gomes, em *O pagador de promessas* (1960), criticou a intolerância religiosa com base na variedade cultural brasileira. Em *O Santo inquérito* (1966), o mesmo autor tratou da repressão religiosa vivenciada no Brasil do século XVI, fazendo referência, entre outras coisas, à liberdade ligada ao conhecimento.

Nessa época, Hilst, já consolidada como poeta, começava a escrever sua obra dramática. Alfredo Bosi (1989/ p. 542) insere a produção poética hilstiana no grupo neo-simbolista da década de 1950. Segundo o crítico, o referido grupo mantém resistência ao tecnicismo com expressão existencialista. A produção para o teatro viria no fim da década seguinte, motivada pela efervescência política da arte jovem brasileira.

De acordo também 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 concretizaria 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” (MARIA, 17 set, 1982).

Hilda Hilst não se distanciou do subjetivismo lírico para sua comunicação e sua escrita dramática está imersa em lirismo. O uso da metáfora alegórica 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 toda a existência. As preocupações sociais da dramaturgia de Hilda Hilst estão presentes no mais íntimo das personagens que protagonizam suas peças.

Ao discutir sobre a dimensão social do lirismo mais visceralmente individual, 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 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. (ADORNO, 2003, p. 66)

Para o referido teórico, 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” (ADORNO, 2003, p. 69). No caso da dramaturgia, a situação é semelhante, uma vez que o mergulho na subjetividade das personagens faz com que essas defendam sua universalidade em um tempo de efervescências ideológicas locais.

Inserida nos preceitos modernos da arte, Hilda Hilst discute seu tempo a partir da testemunha histórica mais 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, utilizando as artes como veículo de protesto e enfrentamento dessa realidade. Porém, Hilda Hilst percorreu esse enfrentamento de forma diferente. Alcir Pécora (2008, p.8) diferencia a dramaturgia hilstiana da de seus contemporâneos pelo seu tipo “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”.

O lirismo do teatro de Hilda Hilst nasce como reação a um momento de forte repressão política. Em lugar de uma reação ostensiva a esse momento, como acontece 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.

3. O DRAMA LÍRICO

Percorreremos neste capítulo o corpus selecionado para o trabalho, procurando identificar os elementos líricos da dramaturgia de Hilda Hilst e analisando a presença desse lirismo nas peças *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da Barca de Camiré* e *As aves da noite*. Consideramos que as outras peças não possuem, com mesma substancialidade, a essência lírica analisada no corpus selecionado. A peça *O verdugo*, por exemplo, apresenta um enredo bem delineado, escrito, segundo Elza Vincenzo (1992, p. 69), com “uma linguagem transparente, uma ação teatral plena de qualidades dramáticas que, à primeira vista, não oferece maiores problemas de apreensão”. A peça *O novo sistema* também recebe “uma forma teatral mais clara” VINCENZO (1992, p. 63). A peça *A morte do patriarca*, apesar de estar imersa em teor simbólico, apresenta alusões poéticas mais refletidas nos elementos cênicos recomendados do que propriamente na expressão literária (VINCENZO 1992, p. 75).

3.1 O drama lírico de Hilda Hilst: configurações

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

A ideia de estímulo ao autoconhecimento bem como o aprofundamento de si para se chegar ao outro sugere uma abordagem que parte da valorização da subjetividade e de sua relação com o mundo. Elza Vincenzo (1992, p. 64) nos traz uma síntese do que seria dramaturgia hilstiana: “o alerta para o risco de desumanização do homem pela perda da liberdade do espírito”.

As peças de Hilda Hilst, como as de Gianfranco Guarnieri, Dias Gomes e outros autores da década de sessenta, encontravam-se bastante empenhadas contra a violência social e política que se instaurou em 1964. Com o ato institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, que suspendeu direitos políticos, proibiu 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, chegassem 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 operária e coletivista. Assim observa Alcir Pécora em nota à edição das peças:

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. (PÉCORA, 2008, p. 8-9).

Reside também aí a explicação para a marginalização das montagens das peças hilstianas. Ela não comunica de maneira imediata com a corrente revolucionária e nacionalista de seu tempo. A falta de compreensão dos encenadores, aventada por Elza Cunha Vincenzo e anteriormente comentada neste trabalho, reflete a ausência de interesse nos dramas de Hilst, cujo lirismo desvincula explicitamente as personagens de objetivos relacionados a lutas sociais.

Elza Vincenzo (1992, p. 58) 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”. 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).

Uma matéria do Jornal da tarde, de 13 de novembro de 1980, sobre a estreia de *As aves da noite*, publicou a seguinte declaração de Hilda Hilst:

Com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, e Auschwitz. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir viva, em verdade. Só em situações extremas é que interrogamos esse grande obscuro que é Deus, com voracidade, desespero e poesia. (HILST, 13 nov. 1980)

Essa declaração foi inserida na edição do *Teatro completo* (2008), como nota à referida peça. O estado de tensão das personagens hilstianas, descrito no trecho supracitado, não aparece apenas nessa peça, mas em todos os outros dramas da autora. 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. As motivações históricas que alimentam as ações se mostram de forma latente na proposta dramática hilstiana, por isso, é difícil narrar o núcleo fabular das peças.

A seguir, percorreremos as obras *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da Barca de Camiri* e *As aves da noite*, como pertencentes a um grupo de peças em que predominam elementos caracterizadores do gênero lírico.

Conforme apontamos no primeiro capítulo, Anatol Rosenfeld, seguido por Elza Vincenzo, divide as peças em dois grupos, categorizados por sua comunicação mais imediata ou menos imediata com o público. Cada crítico elegeu peças hilstianas distintas para ocupar esses grupos. Tendo em vista os elementos líricos contemplados pela pesquisa, exploraremos mais detidamente as peças acima referidas, algumas de comunicação mais imediata que outras.

Elementos concernentes à lírica, como a ausência de nitidez no contorno das personagens, o descarte da lógica espaço-temporal, a musicalidade das falas, a repetição e a interrupção do discurso linear são encontráveis nos dramas de Hilda Hilst.

3.2.1 *A empresa*

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

A descrição que a autora apresenta para essa personagem é a de uma mulher jovem, porém sábia, madura e de intensa personalidade:

AMÉRICA (*objetiva*): 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. (HILST, 2008, p. 40)

No excerto acima evidenciamos o que causa o incômodo das autoridades sobre América: o querer conhecer. O conhecimento desarticula ações repressivas, desestabiliza o controle ditador e, portanto, é alvo de punição. América incomoda os seus superiores pelos questionamentos que são vistos como subversivos à ordem imposta.

A primeira cena é iniciada com América 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, América conta histórias, parábolas de sua vida e de seus objetivos, para conseguir dizer o que pensa: uma atitude comum a poetas e escritores. Ao discutirem a história, o entendimento entre as postulantes é precário, principalmente quando América faz comentários mais poéticos. Assim que todas se entusiasмам com a possibilidade de a história daquele homem ser suas próprias histórias, a Superintendente aparece, impõe a oração diária e relembra o martírio das culpas infundas. A presença da Superiora é repressiva e autoritária, reforçada pela rubrica “escuro total”, ao fim da cena.

Um diálogo entre 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. Monsenhor mostra-se diplomático,

tentando dissuadir América de seu modo de ser e pensar. Para se fazer compreendida, América conta outra história, a de *Eta e Dzeta*. Ao tecer essa história, a cena 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. O relato de América para o Monsenhor é sua própria história dentro do colégio religioso, onde a personagem está a todo o momento sendo vigiada. Em suas falas, a personagem 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. América está conversando com a Superintendente e percebe sua falsa docilidade e sua tentativa de confundir-la. América vê a história de *Eta e Dzeta* ser subvertida pelo Monsenhor. Essa cena causa uma reviravolta na peça, em que as personagens trocam de caráter e põem em cena a versão do Monsenhor sobre *Eta e Dzeta*. Esses seres, agora, são 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 é novamente 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 para a jovem que poderia pedir qualquer coisa naquele momento. América pede dois livros. Pelas descrições, trata-se de *A metamorfose*, de Kafka, e do *Novo Testamento*. Os livros lhe são negados. As postulantes não parecem mais acreditar em América, sendo persuadidas pela Superiora. Elas cobrem a jovem com um camisolão preto de forma que sua cabeça também seja coberta. 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, a jovem recebe a visita do Inquisidor, papel assumido pelo Monsenhor. Sua presença é anunciada pela Superintendente que, apresenta o ritual interrogatório como sendo “uma velha tradição, um atualíssimo cuidado, uma prudente formalidade. Desde sempre” (HILST, 2008, p. 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 factual, como se isso significasse uma confissão. Entretanto, mesmo sabendo que não seria compreendida, falando a si mesma, América responde às perguntas em forma de metáforas e poesia. Ao falar sobre seu pai, América parece se referir a um ser 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 frente às irmãs e, posteriormente, ao Inquisidor e ao Bispo, metaforiza a luta entre a poesia e o mundo lógico, este representado pelas personagens do instituto e aquela alegorizada por América. Nesse sentido, América está só, assumindo a condição do poeta moderno, cuja solidão se atenua com a incompreensão do mundo lógico representado pela hostilidade das outras personagens. Nesse contexto, mundo e poesia se repelem. A alternância entre passagens líricas e falas da lógica discursiva, notáveis no decorrer da peça, reflete o embate dessas instâncias.

A quinta cena é anunciada pelas rubricas como sendo um julgamento. Com exceção de América, da Terceira Postulante e da Superintendente, as outras personagens transformam-se em novas a partir dessa cena, revelando outro caráter e assumindo as funções de um processo inquisitório. Elas se transformam em cooperadoras (postulantes), Bispo (O Vigia) e Inquisidor (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. Dessa maneira, o papel da igreja é que se torna profano.

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, então, que ela desenha o círculo e em seu interior um triângulo equilátero que sintetizariam Deus. Essa demonstração é recebida com desdém. Depois o Inquisidor afirma que Deus é tecnicamente “trabalhar para comer e comer para trabalhar” (HILST, 2008, p. 84). A cena é conduzida ao fim com os superiores discutindo o futuro de

América. Eles atentam para a possibilidade de aproveitar 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 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 à Primeira cooperadora sobre o questionamento de América em relação à sua interioridade. Ela diz que a missão da Primeira Cooperadora 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-se e morre. Condenada a cumprir uma função alienante, América não consegue viver. Sua morte é recebida sem surpresa, como se esse fosse o plano, e a peça é finalizada com a admiração da Segunda Cooperadora diante da engenhosidade do projeto técnico. 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 das outras peças, cuja forma não se configura em conformidade com a dramaturgia convencional. A propensão para a forma simbolista e expressionista foi notada por Maria Sílvia Betti (2010) 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” (BETTI, 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. Por isso que o palco de arena é considerado ideal para a autora, devido ao caráter circular desse palco, que reflete melhor a demonstração anterior, conforme pode ser observado no Anexo 1.

No tocante às configurações líricas de *A empresa*, destacamos inicialmente a primeira observação da dramaturga sobre a peça: “Esta peça não pode ser tratada de forma realista” (HILST, 2008, p. 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 apresentamos, tal fenômeno, que implica uma reconfiguração de elementos como tempo, espaço, enredo e personagens aponta para a liricização desses elementos estruturais. A desconfiança em relação à representação realista levou os escritores a considerar que a realidade apenas poderia ser apreendida sob o viés da subjetividade, abdicando a distância entre sujeito e objeto e relativizando a apreensão do real.

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, através 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 palco italiano e 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 arena, “havendo ao mesmo tempo proximidade e distanciamento” (HILST, 2008, p. 25).

Outra manifestação textual que confere lirismo à peça em estudo reside na incorporação de poemas da autora pelas falas das personagens. São poemas extraídos de sua obra lírica que, em novo contexto, são ressignificados.

Um exemplo disso é um diálogo entre o Inquisidor e o Bispo sobre a “comoção divina”. Se suprimirmos a reiterada rubrica “suave, íntimo e contínuo”, que determina o andamento da fala das personagens, verificamos que estamos diante do poema “Passeio”, do livro *Trajectoria poética do ser* (1963-1967)⁶:

A comoção divina
Não tem nome.
O nascimento, a morte
O martírio do herói

⁶Consultamos uma versão on-line desse livro no site <http://pt.scribd.com/doc/32990622/Poesia-Completa-Hilda-Hilst>. Os poemas devem constar na publicação impressa do livro *Poesia* (1980), que reuniu a poesia escrita nos anos de 1959 a 1979.

Vossas crianças claras
Sob a laje,
Vossas mães
No vazio das horas.

E podereis amá-lo
Se eu vos disser serena
Sem cuidados,
Que a comoção divina
Contemplando se faz? (HILST, s/d, p. 287)

Assim é a versão dramática do poema:

INQUISIDOR (*suave, íntimo, contínuo*): A comoção divina não tem nome.
BISPO: (*suave, íntimo, contínuo*): O Nascimento...
INQUISIDOR (*suave, íntimo, contínuo*): A Morte...
BISPO (*suave, íntimo, contínuo*): O martírio do herói...
INQUISIDOR (*suave, íntimo, contínuo*): Vossas crianças claras sobre a laje.
BISPO: (*com pretensa piedade*): vossas mães no vazio das horas...
(*pausa*)
INQUISIDOR(*imperativo*): E deveis amá-Lo se eu vos disser sereno, sem cuidados, que a comoção divina, contemplando se faz.
OS DOIS JUNTOS (*apontam-se*): O Homem. O Homem diviniza-se.
(HILST, 2008, p. 75)

Na peça, o espaço entre as estrofes é transcrito por meio da indicação pausa. O poema transcrito apresenta pequenas variações em relação à versão dramática, como na utilização do pronome oblíquo “lo”, escrito com maiúscula e a retirada da interrogação. Também, os versos “E podereis amá-Lo/ Se eu vos disser serena” recebem a troca do verbo “podereis” pelo verbo “devereis” e o adjetivo “sereno” substitui “serena”, já que se trata da fala do Inquisidor. Essa troca é justificada pelo fato de se tratar de vozes líricas diferentes, aquele uma poeta e este um Inquisidor, invertendo também as intenções semânticas. As pequenas alterações são significativas. No poema, a voz lírica indaga sobre a possibilidade do amor divino e na fala da personagem do texto teatral, afirma-se.

Assim como a instituição se apossa da criação de América, alienando-a, um poema da autora, deslocado, termina a serviço das forças de repressão. A mudança da voz que fala o poema reordena sua significação que, no drama, elucida a arrogância e o imperativo das personagens.

A musicalidade do trecho é observada na aliteração das fricativas /s/ e na alternância de hexassílabos e trissílabos, formando seu ritmo. Essas falas não são

entoadas pela personagem-poeta, mas pelas personagens que ocupam o lado lógico, anti-lírico da trama. Em outros momentos, as falas de América lideram esse comportamento lírico.

O drama em estudo também recebe poemas da obra *Exercícios para uma ideia*, datado 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 Idéia de Deus.

Clara como Coisa
Se sobrepondo
A tudo que não ouso.

Clara como Coisa
Sob um feixe de luz
Num lúcido 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 idéia de Deus
No meu peito se faz
E não repousa.

E o mais fundo de mim
Me diga apenas: Canta,
Porque à tua volta
É noite. O Ser descansa.
Ousa.

(HILST, s/d, p. 275-276)

O poema acima instaura a proposta da obra: traçar uma ideia de Deus. Não uma ideia abstrata, mas uma ideia inquietante e objetal. 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. Essa fala é o “Exercício nº5” de *Exercícios para uma ideia*:

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) Tríplice... (América contorna os três lados do triângulo) e infinita. (pausa). (HILST, 2008. p. 83)

O poema está disposto no livro *Exercícios para uma ideia* (1967) da seguinte maneira:

Exercício nº 5

E se a mão se fizer
De ouro e aço,
Desenharei o círculo.
E dentro dele

O equitátero.

E se a mão não puder,
Hei de pensar o Todo
Sem o traço.

E se o olhar
A um tempo se fizer
Sol e compasso
Medita:

Retículo de prata
Esfera e asa

Tríplice
Una
E infinita.

(HILST, s/d, p. 279)

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. A personagem Inquisidor pede à América que use de uma metodologia matemática para explicar a concepção dela de Deus. Entretanto, América não abre mão da poesia, unindo-a à ciência, tendo em vista também seu limite de apreensão da realidade.

A matemática mística foi notada por Anatol Rosenfeld (1970), tendo nascido das influências de leitura 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 elocubrações 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.

Na quarta cena, América é coberta por um 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,
 Aquelas onde vereis o vosso cão deitado
 E aquecido de terra. De luto esta manhã
 Por vós, por vossos filhos
 E não pelo meu canto nem por mim
 Que apesar de vós ainda canto.
 Terra, deito a minha boca sobre ti.
 Não tenho mais irmãos
 A fúria do meu tempo separou-nos
 E há entre nós uma extensão de pedra.
 Orfeu apodrece
 Luminoso de asas e de vermes
 E ainda assim meus ouvidos recebem
 A limpidez de um som, meus ouvidos
 Bigorna distendida e humana sob o sol.

Recordo a ingênua alegria de falar-vos.
 E se falei
 Foi para trazer de volta aos vossos olhos
 A castidade do olhar que a infância voz trazia.
 Mas só tem sido meu, esse olho do dia.(HILST, 2008, p. 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 verdade, a personagem se manifesta em poesia. Ela insiste em cantar para renascer algum espírito de pureza, porém sabe que está sozinha. Seu trabalho é semelhante ao do elefante de Drummond, 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 artificios. (VILLAÇA, 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, a poesia 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. O poema é o sétimo de “Iniciação do poeta”, inscrito na obra *Trajatória poética do ser*, escrita entre 1963 a 1966. 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 a gradativa, para indefinir o espaço.

Os objetivos da autora para com a escrita dessa obra são claramente 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. (HILST, 2008, p. 26)

Esse trecho explicita um exercício de crítica, recorrente no teatro moderno ocidental. No excerto, 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. (HILST, 2008, p. 55)

A fidelidade a Deus, para América, significa fidelidade a si mesma, coadunando com uma postura também assumida pela autora. Em reportagem ao jornal O Estado de São Paulo, em dezembro de 1969, Hilda Hilst diz que “o ser religioso é todo aquele que se pergunta em profundidade” (HILST, 21.dez. 1969, p. 35). Essa postura diante de Deus também já foi retratada pela dramaturgia brasileira, como é o caso da peça *O santo inquerito*, 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 no incômodo que sua maneira livre e natural de conceber Deus provoca nas autoridades religiosas. Ela é considerada pecadora por banhar-se nua no rio, 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 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.

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*, que será analisada adiante, no que tange à confissão de pecados, também denuncia, como em *O santo inquérito*, a prática de considerar comportamentos puros como sendo pecadores.

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 convívência frente aos horrores políticos colecionados 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 caracteres, 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 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 obra de Shakespeare e que funciona como linguagem questionadora e reveladora. Em *Hamlet*, a companhia de teatro contratada pelo príncipe Hamlet delata, em técnica de *mise en abyme*, o golpe de sua mãe e seu tio para assumirem o trono da Dinamarca. Em *O Mercador de Veneza*, Pórcia se traveste de doutor jurista para defender Antônio, amigo de seu marido Bassânio, do contrato firmado com Shylock, que teria direito a uma libra de carne como pagamento da dívida. 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 favorável à liberdade ou à verdade. Trata-se da “subversão da subversão”, na qual é o poder ditatorial quem lança mão de estratégias para se manter no poder.

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.

3.2.2 *O rato no muro*

Na peça *O rato no muro* (1967), Hilda Hilst realiza um intento semelhante à peça *A empresa*. Ao ambientar o drama em um convento com sistema repressivo, a autora alegoriza um estado de clausura vivenciado não somente por seus contemporâneos, mas pela humanidade em várias épocas. *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 do estado alienado em que vive. A narração do núcleo fabular é difícil nessa peça, dada uma história que não apresenta uma sequência evolutiva de ações. O texto recebeu duas montagens, uma em 1968, dirigida por Alfredo Mesquita, pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, e outra assinada por Silvano Ferreira, em 1994.

A peça se instaura com a seguinte fala, entoada por todas as irmãs: “Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um.” Essa fala reforça a anomia das personagens, que estão esvaziadas de qualquer reconhecimento externo de identidade e individualidade. Um cântico mórbido dá início à peça, acompanhado de um ritual diário de confissão de pecados, sob a coordenação da Superiora. O sentimento de culpa é visto como inerente à existência dessas personagens. Essa carga de eterna culpa esvazia

qualquer ânsia de vida, renovação ou esperança no futuro. A existência se torna um fardo em que é preciso esforço apenas para aguentá-lo.

O referido 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. (HILST, 2008, p. 101).

Esse tipo de caracterização é recorrente na dramaturgia de Hilda Hilst. As personagens raramente recebem nomes próprios. Elas são identificadas pelas funções que ocupam e o núcleo fabular traz poucas referências quanto ao caráter dessas personagens.

A caracterização tanto física quanto psicológica das personagens é essencial ao drama tradicional, mas a personagem sem contorno nítido é tipicamente lírica. Emil Staiger (1977, p. 45), em *Conceitos fundamentais da poética*, comenta que, para o poeta lírico, a apreensão de objetos e pessoas é insubstancial. O delinear das coisas não é possível, uma vez que o poeta lírico está ligado subjetivamente a elas:

Quando falamos em poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo. (STAIGER, 1977, p. 45)

As letras do alfabeto funcionam como mera enumeração de pessoas. Os diálogos e os comportamentos dessas personagens trazem informações pontuais e esgarçadas sobre a identidade de cada uma. Conforme Staiger (1977, p. 45) postula, o poeta apreende apenas parte das personagens, como brilho nos olhos ou seios que confundem, expressando imprecisamente as personas. Da mesma maneira, as personagens de *O rato no muro* são apresentadas como partes fragmentadas de um todo que, liricamente, é absorvido.

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 xerofthalmia, 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, o qual continha também um rio grande. 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 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.

O fato de estarem cercadas por um muro alto e impossível de ser ultrapassado transforma a capela em uma grande caverna, onde todas as irmãs são prisioneiras. No mito platônico da Caverna, há a imagem dos seres externos projetada na parede da caverna, cuja sombra é vista pelos prisioneiros. 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. (HILST, 2008, p. 125)

A Irmã H é a única personagem que alimenta nas outras o desejo de liberdade e é ela quem conduz o decorrer das situações apresentadas. A Irmã H procura deslocar as outras companheiras da alienação cotidiana através de questionamentos e lembranças. Entretanto sua luta é vã. A última cena é construída a partir do embate da irmã H contra a alienação repressiva sofrida pelas outras mulheres do convento. A irmã H 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.

Nessa caracterização de personagens é possível refletir também sobre o estado de 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, 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, aqui estática. A poesia aparece em suas falas como expressão de um estado de extrema ausência da vida no mundo.

No momento em que se depara com a estátua do anjo, a irmã H canta suas dúvidas sobre a morte desse ser angelical. A fala de Irmã H é composta basicamente pelo canto primeiro de *Sete cantos do poeta para o Anjo*, escrito em 1962:

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

Nessa fala, Irmã H percebe que no lugar onde está não pode cantar seu anjo, como outros poetas, seus irmãos, fizeram-no. A irmã lamenta não cantar luas e se decepciona por encontrar aspereza onde procurava o delicado. Tal fato revela a incoerência sombria de um lugar que deveria ser sagrado, em que a luz dissolveria o frio e as trevas. Ao dizer que caminha por dois mundos, que possui irmãos de poesia, e ao se lembrar das luas, a irmã H dá a entender que possui alma do poeta que busca a ligação entre o ser e o universo. Porém, ela é incapaz de mudar o destino labiríntico do mundo que a cerca, restando-lhe sobreviver pela poesia.

Nas rubricas do cenário, a autora propõe a presença de um anjo decaído, cuja imagem é desprovida de beleza, asas e juventude. Para ilustrar esse anjo, Hilda Hilst recorre à tela do pintor simbolista Odilon Redon, intitulada “Anjo velho” e de uma passagem de Marcel Brion, na qual ele questiona a invalidez do anjo que se tornou banal, feio e medíocre, depois de lhe retirarem aquilo que caracterizava sua natureza angelical.

Vemos no trecho supracitado uma expressão carregada de musicalidade. Isso se dá pela disposição rítmica das palavras, produzindo sentido. Staiger (1977, 23) destaca a música da linguagem como elemento estilístico remanescente da existência paradisíaca, isto é, de “compreensão sem conceitos”. Partindo do ponto de vista de que a apreensão lírica da vida é subjetiva e que essa visão promove um não distanciamento do sujeito

com o mundo, a poesia não precisa ser lógica. O sentido dos versos líricos é intuído por seus sons e ritmos, mesmo que suas palavras estejam em outra língua. Em função da musicalidade, a poesia é capaz de se fazer comunicar antes de passar pela compreensão intelectual. Por isso somos tocados ao ouvir um poema em língua que desconhecemos.

Octavio Paz também reflete sobre o caráter musical da poesia, em seu ensaio “Verso e prosa”. Segundo Paz (1976, p. 13), o ritmo “é o núcleo do poema”. O autor considera o ritmo não como conjunto de metros, mas como simultaneidade de imagem e sentido: “Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. [...] Todo ritmo verbal contém já em si mesmo a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa”. Sendo assim, a mera disposição em metros ou frases fragmentadas não faz de um texto um poema, mas sim a unidade rítmica, cuja ausência é expressão de prosa.

Porém o clima lírico puro é efêmero. Para garantir que o estado de ânimo não disperse, a música das palavras lança mão da repetição: “Somente a *repetição* impede a poesia lírica de desfazer-se” (STAIGER, 1977 p. 30).

É o que observamos na referida fala da irmã H. O recurso da repetição se dá, por exemplo, na assonância das palavras – “[...] no meu **manto**, testemunhou seu **anjo** em muitos **cantos** [...] meu olhar de novo incandescia. Ah, fui sempre a das visões **tardias** [...] Desde sempre **caminho** entre dois **mundos**, mas a tua face é aquela onde me **via**”- sequência de palavras com a mesma tonicidade – “mago de duplas cores no meu manto” e/ou na repetição da expressão “E tu serás assim tão belo e tão triste?”, entre outros elementos musicais. Tais recursos contribuem para dar musicalidade ao trecho.

O texto dramático em estudo possui uma sequência estática, em que não há uma evolução como há no drama tradicional, e sim uma situação, um recorte. A cena que inicia a peça é a mesma que a fecha, remontando um ciclo que se repete. E esse retorno é essencialmente lírico.

Octavio Paz (1976, p. 12), ao comparar prosa e poesia, lança mão de figuras espaciais. A prosa seria uma linha reta, que caminha para frente como meta precisa, enquanto o poema “apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria.” Portanto, o comportamento cíclico da peça também reflete sua imersão lírica. Além disso, a peça não possui marcação temporal dos fatos, podendo existir em qualquer período da história humana. A configuração cíclica da peça pode

simbolizar a concentração no presente das vivências pertencentes aos outros tempos, convergindo-as umas nas outras.

O ritmo das falas em algumas cenas reforça momentos de repressão. A musicalidade das passagens em situações repressivas constrói cenas voltadas tanto para um hipnotismo alienante quanto de afirmação do poder.

Sempre que a Superiora pergunta às freiras quantas são as culpas, no início e no fim da peça, elas dizem “tantas” em ritmo de relógio, conforme indicado nas rubricas e percebido no compasso formado por sua sílaba tônica e pela repetição da oclusiva /t/. O relógio, paradoxalmente, consiste tanto na contagem cronológica e efêmera do tempo quanto na ideia de que esse tempo é eterno, porque não cessa de existir. O relógio também reforça a estabilidade da ação, que não se altera com os conflitos latentes. No drama em estudo, a contagem do tempo eleva para o plano do infinito a presença da culpa na humanidade. O tempo se encarregou de ecoar a música do pecado e do poder pelas várias gerações e é atualizado pelo cântico das irmãs. O dueto entre a Irmã D e a Superiora reafirma esse poder, enaltecendo a glória dos muros reerguidos, mesmo depois das várias revoluções científicas e filosóficas. Suprimidas as indicações das personagens, no diálogo entre a Irmã D e a Superiora, temos um poema:

Ainda que tu subisses...
 Aquela pedra lisa...
 E assistisses...
 Ao mais fundo, ao mais alegre.
 O mais triste...
 Ainda que tocasses...
 Aquela pedra rara...
 E deixasses o vestígio...
 De uma mancha...
 Escura ou clara...
 Ainda... ainda.
 Não seria suficiente.
 Para o teu desejo de ser mais... (HILST, 2008, p.140)

A repetição da estrutura paralela da expressão “ainda que”, o assíndeto no verso “o mais triste” e as ressonâncias consonantais e vocálicas conferem a musicalidade lírica ao trecho. Conforme já dissemos, a repetição é um fenômeno estilístico próprio da lírica.

A posição circular das freiras, conforme a orientação das 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, 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. (HILST, 2008, p. 131)

O ritmo presente nesse trecho dita o compasso da história cíclica dos vários muros levantados pelos tempos. Mesmo diante de estudos e provas, que durante anos questionaram, tentando derrubar os muros repressivos e conservadores da ignorância, outras muralhas foram construídas pelas mãos humanas.

O polissíndeto e a repetição da expressão “ainda que” musicalizam o autoritarismo do pensamento exposto pela Superiora e pela irmã D. A repetição da conjunção “e” intensifica a inutilidade de recorrer a argumentos científicos para conter o crescimento do muro. A reiteração do “ainda que” reforça o poder do muro, consolidando sua imposição.

ainda que elas consigam tocar o muro, não adianta.
 Ainda que existam ótimas fotografias... deles.
 e relatórios.
 E monografias.
 e estatísticas convincentes.
 auditórios repletos.
 Conferências.
 Pesquisas.
 trocas.
 De órgãos vitais
 [...]
 Ainda assim.
 Não adiantaria...
 Um outro muro maior se ergueria.
 (HILST, 2008, p. 131)

Toda a peça se utiliza da música para registro lírico de cada função ocupada pelas personagens no mundo.

A descrição do cenário apresenta uma capela sombria, fria e fechada. As descrições apresentadas pelas rubricas sugerem um ambiente escuro e medonho, repleto de resquícios de algum acontecimento ocorrido ali, no passado. As manchas negras nas paredes brancas referem-se a um incêndio. As marcas do fogo na capela invocam um histórico de queima de arquivos e pessoas contrários à ideologia católica predominante, localizando essa capela em um contexto geral de 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 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 foi morto pela Irmã D, o animal teria liberdade de andar sobre o muro. A figura do rato instiga as freiras. 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 fala a irmã G, que o rato consegue subir o muro, sem a sombra do limite. É a presença do rato que faz as irmãs ligeiramente sustentarem a ideia de transposição daquele muro, antes de serem seduzidas e reconduzidas ao seu estado inerte e cotidiano pela Superiora.

A musicalidade de falas em situações repressivas constrói cenas voltadas tanto para um hipnotismo alienante quanto de 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 com o restante. Em algum compasso desse relógio está o poeta, ditando outro ritmo, o da subjetividade, sobrevivendo à hostilidade e à autoridade do discurso ideologicamente imposto.

O lirismo nessa peça é representado sobretudo pelo fenômeno cíclico encontrado 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

Essa configuração corrobora com a ideia de que a constituição do ser humano não recebeu porções humanizadas durante os tempos, ainda que o desenvolvimento material tenha dado saltos. As personagens de *O rato no muro* são abstrações e generalizações dos indivíduos que passaram por esses tempos e testemunharam as trevas. E a força expressiva das falas indica ora a voz lírica que sobreviveu a cada tempo, ora a chamada de atenção para as forças repressivas.

3.2.3 *O visitante*

O Visitante 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, que o leva a sair. 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:

MARIA: De Ana e Meia-Verdade. Estou contente. Perdoa. (*o Homem olha para Ana sem compreender. Muito amorosa*) Tolo... (*ri. Boceja*) Agora sim me deito sossegada. (*vai caminhando para o corredor*) Conta-lhe que eu sei de tudo, minha mãe. Tenho tal sono... (*vira-se meiga*) E amanhã corto os cabelos. (*segura os cabelos tentando fazer uma trança. Olha para o marido*) E quem sabe... talvez... (*sorri. Puxa todo o cabelo para um lado só*) não achas, minha mãe, que são fartos e suficientes até para dois pequeninos travesseiros? (*sai*) (HILST, 2008, p. 181-182)

O drama é precedido de uma nota que orienta a encenação lírica:

Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão. Pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados. Sobretudo

é preciso não temer as pausas entre certas falas. São absolutamente necessárias. (HILST, 2008, p. 145)

Em mais essa observação de dimensão crítica da autora, observamos o lirismo tomado em evidência no drama. Ao denominá-la “peça poética”, bem como alertando para a não evidencialidade, Hilda Hilst nos apresenta um drama imbuído no fenômeno da desrealização, cujas bases estilísticas apontam para uma abordagem subjetiva e conseqüentemente ambígua dos fatos, tendo em vista a comunhão do sujeito com o mundo.

Há raras rubricas indicadoras de cenas e atos. Essas indicações, que são demasiadamente técnicas em *A empresa*, aqui se preocupam mais com os sentimentos e as reações das personagens e com as atmosferas de cena que propriamente com entradas e saídas de personagens. Os elementos estruturais do gênero dramático estão a serviço do clima lírico, tanto que a peça é toda escrita em versos. Elza Vincenzo (1922, p. 51) observa que a peça detém uma estrutura perfeitamente dramática, com conflitos definidos, sofridos por autênticas personagens e de surpreendente força metafórica. Anatol Rosenfeld (1969), no artigo “O teatro de Hilda Hilst”, publicado no *Suplemento literário* do Jornal O Estado de São Paulo, diz ser *O visitante* “uma pequena obra prima, completamente original e, ao que parece, sem nenhum paralelo na literatura dramática brasileira”.

As personagens que iniciam a cena única são Ana e Maria. A primeira fala de Maria cita um elemento metafórico que comporá o clima de boa parte da peça: os antolhos. Eles convocam a limitação do enfrentamento com a realidade, já que o envolvimento afetivo de Ana com o Homem é apenas sugerida durante os diálogos de mãe e filha, sendo apenas citada diretamente ao final da peça.

O diálogo que abre a peça é formado por palavras que ecoam umas nas outras, formando rimas:

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

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

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

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

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

MARIA: Ah, que pergunta! As coisas se transformam. Nós também. (HILST, 2008, p. 149)

A semelhança sonora e a diferença semântica entre as palavras “olhos” e “antolhos”, nas primeiras falas, instaura a adversidade existente entre Ana e Maria. Isso ocorre também em “choravas se, de repente, na **noite**, não me **vias**. [...] Agora vejo-te sempre. Cada **noite**. Cada **dia**.” O laço familiar e sanguíneo que as une é expresso pela correspondência sonora entre suas falas. Entretanto, a repulsa de Maria por sua mãe é expresso por meio de falas antagônicas às expectativas de Ana. Ao ser questionada sobre o amor por sua mãe, Maria não diz diretamente, mas sugere que não a ama mais. A mudança de sentimentos está refletida na alteração da sonoridade dessa fala, que se mostra distinta do restante. O comportamento seco de Maria também é explicitado por frases curtas, separadas por pontos finais e por sua tonicidade: “Agora vejo-te sempre. Cada noite. Cada dia.” Em métrica grega, esses versos formam pés jâmbicos, representados pela seguinte sequência: -U-U-UU-U-U-U-U-U. Nessa passagem, especificamente, a repetição da oclusiva /k/, bem como a alternância entre sílaba tônica e sílaba átona, também conferem o tom seco da fala.

A musicalidade do estilo lírico, conforme aponta Staiger (1975, p. 23), é fruto da diluição do sujeito com o mundo na medida em que o significado das palavras está em harmonia com os meios sonoros da língua. E essa apreensão subjetiva do mundo faz com que seus contornos não apareçam claros na expressão poética. Em *O visitante*, o lirismo das situações torna o tema da traição subentendido ou ambíguo. Elza Vincenzo (1992, p. 45), nota que na peça “há intensas paixões quase silenciosas impregnando a vida e crescendo ameaçadoramente”.

Essa é uma das raras peças hilstianas em que as personagens recebem nomes. Há na tradição bíblica a informação de que Ana é o nome da mãe de Maria de Nazaré. Porém, neste contexto, podemos fazer algumas associações às primas Isabel e Maria, quando à maternidade. No Evangelho segundo Lucas I: 36, Isabel é uma mulher que concebeu um filho em idade avançada. Maria é aquela cujo ventre não faria uma gestação comum, já que, segundo Lucas I: 35, seu filho Jesus veio sem que houvesse concepção. Em *O visitante*, Ana espera um bebê, enquanto Maria ainda não o tem. Diferente de Yerma, da peça de García Lorca, Maria não alimenta o desejo de ter filhos, apresentando apreço e cuidados a um cão.

Ao caracterizar as personagens Ana e Homem, Hilda Hilst adverte que se trata de personagens atraentes e que Ana é uma mulher ao mesmo tempo artificial e recatada,

que “possui qualquer coisa de posição e de indevassável” (HILST, 2008, p. 145).
 Porém, no olhar de Maria, Ana é uma mulher fogosa e negadora da velhice:

MARIA: (severa)
 O meu olhar de sempre já disse.
 Tens mais imaginação do que um profeta.
 Primeiro falas do ventre e de ruídos.
 Quem te ouvisse
 Em ti encostaria o próprio ouvido
 E esperaria o impossível ...*(ri)*
 Um vagido! *(ri)*
(severa) Nunca te conformaste com a velhice.
(aproximando-se) Queres parir ainda. Abrir as
 pernas
 E dar caminho ao que vai sair
 Ou a uma nova espera? (HILST, 2008, p. 153)

E em outro momento, Maria toma uma bandeja, para que Ana se veja e diz:

MARIA: [...] Olha! Tens o olhar de uma mulher com sede.
 ANA: Sede de quê, minha filha?
 MARIA *(voz baixa e irada)*:
 Sede de ter entre as pernas o que te conviria.
(Ana cobre o rosto com as mãos)
 Oh, até a morte será preciso
 Te olhar. Até a morte
 Eu estarei aqui, vendo o teu rosto
 E a tua imunda maneira de agradecer (HILST, 2008, p. 154)

Ao contrário da relação entre mãe filha, na convivência entre Ana e Homem há certa cumplicidade, que pode ser evidenciada por uma passagem em que os dois cantam juntos:

ANA *(aflita)*: Sabes, tem vergonha
 De cantar tão bem
 Que tu nem sonhas.
 HOMEM *(amável)*: Eu ajudo. Era essa? *(canta sem mover os lábios)*
 ANA *(sorrindo)*: Não. Era assim:
 Pelo caminho no monte
 Pela planície no horizonte,
 Vou caminhando.
(os dois juntos):
 Tenho no peito um amor.
 Tenho nas mãos uma flor.
 Vou caminhando
 E nunca chegando
 Nunca chegando.

Maria (*interrompendo*): Parem! Dois anjos! Dois querubins (*pausa longa*) (HILST, 2008, p. 156 e 157)

A repetição paralelística dos versos “Vou caminhando [...] e nunca chegando/Nunca chegando” conduzem o ritmo do trecho, favorecendo um momento de descontração e entrosamento entre as duas personagens. Porém, como poderá ser visto no trecho a seguir, dividido por Maria e Homem, ocorre o contrário. Há uma concordância paralela de sons entre as falas dos dois, gerando homofonia. Porém, a distância afetiva entre Maria e Homem é reforçada pelo significado díspar de suas falas:

HOMEM: (*grave*): Quem te ouve falar
 Pensa que quando entramos no quarto
 Somos um. E estás mais longe de mim
 Do que o céu do mar
 MARIA (*voz alta*): Quem te ouve falar
 Pensa que é verdade
 Que desejas esses dois que disseste
 Aproximar. (*ri*) O céu e o mar! (HILST, 2008, p. 157)

Nesse trecho, também podemos evidenciar que, apesar de possuírem ritmo e estrutura sintática semelhante, o que conotaria sua relação matrimonial, as personagens não concordam entre si.

Há ainda uma 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. Ao se dirigir à Maria, Meia-Verdade identifica os motivos do conflito e da *secura* carregados por Maria:

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? (HILST, 2008, p. 173)

Nesse trecho, Meia-Verdade revela à Maria a formação do limo no interior de cada um, e 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. 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.” (HILST, 2008, p. 169). Portanto, a presença de Meia-Verdade na peça traz a discussão sobre as faces da verdade, cuja totalidade, principalmente em se tratando de arte moderna, manifesta-se de maneira ambígua. E a imersão lírica se faz coerente nessa apreensão parcial de si e do mundo. 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, como no poema, entra pela porta da casa familiar assumindo-se como aquele que carrega parte da verdade, refletida em sua forma física e simbólica no contexto. A revelação de que o homem de quem Ana engravidou-se era Meia-Verdade se deu por parte de Maria, envolvida por sua lama interior. Ela chega a uma conclusão não incorporada por Ana e Homem, os quais, segundo a rubrica, entreolham-se sem compreender. O desenlace da peça se dá através de uma conclusão subjetiva, amparado por um ponto de vista. Essa maneira de resolução se distingue da forma tradicional dos dramas, em que todas as personagens coadunam com a definição dos fatos.

Hilda Hilst manteve, na maioria das passagens, 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””. Sendo uma peça poética, são os conflitos das personagens que estão evidenciados na peça 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 pelo lirismo da peça.

Em *O visitante* temos um texto de comunicação mais acessível, ainda que a 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 quem dita o desfecho do drama.

3.2.4 *Auto da barca de Camiri*

A peça *Auto da barca de Camiri* foi escrita em 1968, período auge de repressão artística, especialmente do teatro. Porém, a única referência histórica direta presente na peça está no título, através da cidade “Camiri”, já que a peça é a representação de um julgamento, no qual se decidirá a existência ou não de um homem em especial. Segundo relatos do trapezista, do prelado e do passarinho, esse homem teria feito renascer um pássaro da morte. Camiri é a cidade boliviana em que Che Guevara foi executado, em 1967, pelas forças militares da Bolívia. Os ruídos de metralhadoras são recorrentes entre uma cena e outra, como se heróis e ideias fossem mortos a todo o momento.

“Severo” é a palavra que abre e resume as notas sobre o cenário. As rubricas apontam para um tribunal, com livros empilhados, duas cadeiras enormes e símbolos relacionados à justiça. As rubricas reforçam o aspecto das portas, sendo singela aquela por onde entram as testemunhas, e grotesca e fechada a dos juízes.

A peça é iniciada por uma espécie de prólogo em que um trapezista faz referência a seu tempo, dizendo ser rara a existência de um bom prelado, passarinho ou mesmo trapezista. Após sua fala, há ruídos de metralhadoras e uma voz grita, dando a entender que as balas das metralhadoras atingiram o coração de alguém.

Em seguida, entram em cena dois juízes usando ceroulas, com ar de superioridade, que estavam na cidade para julgar se era verdade o fato de um homem ter

ressuscitado um pássaro. São testemunhas favoráveis a esse caso o passarinho, o prelado e o trapezista. O ar de superioridade desses juízes chega ao ponto de sentirem o mau odor de cada pessoa que aparece na audiência. Para eles os homens fedem. A autoridade dos juízes se mostra de forma impositiva, de modo que sua presença é equivalente à divindade e separada dos homens.

O Juiz Jovem é quem conduz com maior energia as decisões do julgamento e se mostra mais intolerante que o Juiz Velho. Ele comenta ter testemunhado situações sobrenaturais do Homem em questão, porém, ao final, decide junto ao seu colega que ele não exista.

As rubricas indicam que os juízes possuem aspecto cansado. O desânimo e a impaciência são notados no Juiz Velho enquanto que a irreverência e algum humor podem ser resgatados no Juiz Jovem. A parceria entre um magistrado velho e outro jovem remete à ideia de que em qualquer tempo haverá as mesmas escolhas e decisões superiores, porém com algumas diferenças.

O Juiz Jovem se apresenta como um ser vazio, sem experiência nem conhecimento. Seu discurso reflete ausência de conteúdo sobre as coisas e a facilidade de discursar sobre qualquer assunto sem a necessidade de sensatez ou coerência.

JUIZ VELHO (*vestindo a toga*): Mas amassaram tudo, veja. Lamentável. Inda bem que saíram.

JUIZ JOVEM: Mas a testemunha é sempre assim: quando não entra, sai.

JUIZ VELHO: E isso o que quer dizer?

JUIZ JOVEM: (*vestindo a toga*): Nada, nada. O que eu digo e não digo é a futura problemática do ser. Isto é: escolher entre o dizer mais fundo e não dizer. Neste caso agora, eu escolhi o último. (HILST, 2008, p. 195-196)

O vazio do Juiz Jovem também se manifesta em suas explicações desnecessárias sobre escatologia, fundamentando seu discurso no fato de que qualquer conteúdo comparado a algum tema gera um conflito que se estende. De acordo com o jovem, dissertar sobre escatologia é uma maneira de ocupar o tempo dos magistrados:

JUIZ JOVEM: [...] Para vencer o ócio dos senhores que dia a dia é mais frequente, não bastará falar sobre o poder, a conduta social, a memória abissal, o renascer. É preciso agora um outro prato para o vosso paladar tão delicado. (*vira-se para o velho*) E se pensássemos num tratado de escatologia comparada? Nada mais atual e mais premente. (HILST, 2008, p. 189)

O julgamento é iniciado pela vestimenta das togas e o tom descontraído das falas dos juízes muda para um tom formal. Desse momento em diante, as falas são versificadas, assumindo métricas variadas. Antes, porém, o trapezista invade o espaço com seu testemunho, alegando ter sede da verdade. Ele é expulso pelo Juiz Velho. A vestidura dos juízes marca o início do julgamento, repetindo uma estrutura já vista em *A empresa*, a do travestimento. A cena recebe uma dicção que atende a regras de protocolo. Somente ao final da peça, a fala prosaica é retomada, quando os juízes dão seu veredicto e saem para comer.

Em seguida há um episódio em que o povo, em uma espécie de coro, ironiza 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 no teatro grego antigo, que comentava, em tom de advertência ou conselho, as ações das personagens. Patrice Pavis (1999, p. 73-74) tece uma análise histórica do aparecimento e desaparecimento do coro no teatro ocidental. O autor 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, tem como base sua essência ambígua de distanciador e catártico. Nesse 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 de *Auto da barca de Camiri*, a imagem do povo invadindo uma cena de julgamento com risos identifica a presença espectadora e atenta dessa classe sobre superiores.

Entretanto, sua liberdade é reprimida pelos juízes, que o expulsam sob as rajadas de metralhadoras. Os risos do povo são repentinos, seguidos de falas não personalizadas:

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 agente 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 roupas etc. O povo canta. (HILST, 2008, p. 193)

A invasão do povo sugere a projeção do questionamento popular das ações ocorridas entre os juízes. Ele adverte quanto à desnecessidade de juízes para julgar o que todos já sabem, revela a situação opressiva das verdades que são colocadas para serem veiculadas e declara a vontade e a consciência de liberdade do povo diante disso. Comparado ao coro, o povo estaria exercendo o poder estético desrealizante e de força de contestação, já que apresenta reflexões sobre as ações assistidas pelo povo bem como apresenta a denúncia de forças que interferem na comunidade.

A primeira música questiona a necessidade de os juízes, enquanto autoridades de fora, julgarem se o povo possui ou não ciência do que vive:

São os da cidade
Os de compreensão
Os que vêm dizer
Se o que agente vê
É sabedoria
Ou é danação
Se o que a gente vê
É coisa brilhosa
Ou é escuridão
(HILST, 2008, P. 194)

A segunda música esclarece a situação arbitrária que o povo é obrigado a aceitar, juntamente com 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. (HILST, 2008, p. 194-195)

E a terceira música, tendo o trapezista como símbolo, retrata o sonho da liberdade, 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
 (HILST, 2008, p. 195)

A cena é quebrada com os ruídos de metralhadoras e o povo é silenciado e expulso pelos juízes, que sentem asco de sua presença. Antes da entrada da primeira testemunha, os juízes discutem sobre essência e aparência, ilusão e realidade. Nesse diálogo entre os juízes, o Juiz Velho diz que na infância vivia à espera de um milagre. E o Juiz Jovem responde com alguma esperança no homem em julgamento. Entretanto, o Juiz Velho se convence de que tudo o que não se pode definir ou avaliar é ilusão. O milagre que esperou era crescer em razão e em ciência.

O passarinho entra para dar seu testemunho e contar que viu o pássaro morrer para em seguida ser ressuscitado pelo Homem. O agente tenta impedir o testemunho, uma vez que, ficando provado que o homem vive, o agente perde seu negócio como vendedor de caixão. O personagem, trajado como um militar, assim exige:

Se acreditardes no homem
 Na sua tola existência
 Tenho uma ordem, Excelência:
 Que uma nova lei se faça:
 É preciso declarar
 Que os pássaros ressuscitados
 Têm a mesma consistência
 Dos mortos e enterrados.
 (HILST, 2008, p. 207-208)

A exigência do agente em considerar mortos os pássaros ressuscitados pressupõe uma autoridade acima da lógica dos fatos. Tal fato reitera e reforça o nível de arbitrariedade que um militar pode atingir.

Em seguida, entra o trapezista para testemunhar diante dos juízes e traz a informação de que o Homem disse ser irmão de Cristo. O trapezista reclama às excelências a vigia constante do agente em suas atividades. Esse fato alegoriza o observatório do poder público ditatorial sobre os artistas. De acordo com pesquisa de Miliandre Garcia (2008, p. 12), em 1945, foi criado no Brasil o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), que vigiava letras de música, filmes, peças teatrais programas de rádio e televisão, sob a jurisdição dos Estados. Em 1960, a União passou a fazer esse controle. Segundo a pesquisadora da tese de doutorado intitulada “*Ou vocês mudam ou acabam*”: *Teatro e censura na ditadura militar (1964-1986)*,

Da data da sua criação, em 1945, até o ano de sua extinção, em 1988, a censura de diversões públicas respondeu aos imperativos políticos dos governantes e transitou de uma ação mais rigorosa e centralizada desde 1967/68, passando por uma fase de instabilidade no final da década de 1970 até transformar-se numa atividade burocrática e inexpressiva no fim da ditadura. (GARCIA, 2008, p. 13)

Depois, quem chega para depor é o prelado, que diz ter visto o Homem lutando com a própria sombra. Os juízes discutem e declaram ser lei o homem não existir. Essa declaração é feita ao som de muito barulho e metralhadoras. O julgamento não apresenta nenhuma discussão real dos fatos, cuja parcialidade representa os interesses das forças dominadoras.

A palavra “auto”, presente no título da peça, significa tanto a espécie dramática, popularizada da Idade Média, quanto o termo jurídico, que designa documento de processos judiciais ou cumprimento de ordem para alguma autoridade competente. O que há em comum nas duas concepções é a presença de uma lei ordenadora que fundamenta julgamentos. Sua origem latina é a mesma, *actus*, ou seja, ato ou ação. Como espécie dramática, os autos eram escritos geralmente em redondilhas, como em *Auto da Barca do Inferno* e outros autos de Gil Vicente, e poderiam se alimentar ou não da temática religiosa. Os autos religiosos são chamados autos sacramentais e os autos não religiosos são chamados de autos pastoris (VASCONCELOS, 2010, p. 35).

O aspecto moralizante é uma característica comum aos autos. Mas em *Auto da barca de Camiri* a moral da história não ocorre a favor da elevação humana. O que a

história deixa saber é que nos tempos de desamor e lágrimas, tempos repressivos, a verdade é aquela que interessa aos superiores e deve ser engolida por qualquer um, sob a pena de serem mortos.

Há na peça algumas pinceladas metalinguísticas que apontam para a concepção de teatro assumida por Hilda Hilst. Essas passagens se manifestam nas indicações de fala olhando para a plateia, bem como em momentos de fala direta sobre teatro. Depois de reclamar sobre o fedor dos humanos, desce sobre o palco uma cúpula, com a função de isolar os juízes dos seres inferiores. Ao ver que a ideia não funciona, o Juiz Velho afirma para a plateia: “E isso é teatro, senhores. Conflito eminente... nem sempre. Pois vêm que estamos de acordo” (HILST, 2008, p. 192). Trata-se de uma manifestação do teatro moderno, onde as tomadas metalinguísticas, que destroem a ilusão de realidade intentada pelo teatro clássico, são frequentes.

As cenas são acompanhadas por constantes ruídos de metralhadoras. Esses ruídos aparecem em situações pontuais, relacionadas a momentos de esperança, alegria, superação, sensibilidade ou quando fazem referência ao Homem. Elas criam um efeito de silenciamento de qualquer evidência que comprove a existência daquilo que está além do controle racional das entidades superiores. Conforme a peça se encaminha para o fim, os ruídos se tornam cada vez mais altos e frequentes até morrerem o passarinho, o trapezista e o prelado.

A musicalidade das canções populares é mais explorada nessa peça, especificamente nas falas do trapezista, do prelado, do passarinho e do povo. A disposição das falas em versos é mantida. Porém, na fala do povo, os versos provêm de uma voz coletiva, ao contrário das três testemunhas, que apresentam um olhar subjetivo dos fatos presenciados:

JUIZ VELHO (*impaciente*): Sim, sim.
 Mas dizei o vosso nome.
 PASSARINHEIRO: O meu nome eu já vos disse.
 Sou o Passarinheiro.
 JUIZ JOVEM: Passarinheiro somente?
 PASSARINHEIRO: Nesta cidade, Excelência
 A profissão do homem
 É o seu nome. (HILST, 2008, p. 201)

Notamos nessa fala a utilização de redondilhas: O¹/ meu²/ no³/me eu⁴/ já⁵/ /vos⁶/ dis⁷/se. //Sou o¹/ Pas²/as³/ri⁴/nhei⁵/ro. A redondilha é uma métrica bastante explorada

pelos autos e pela poesia popular. Essa métrica reforça a ideia de que a personagem integra uma classe desprestigiada perante os juízes.

A crítica à frequente redução das pessoas à função social que desempenham está expressa, dando a entender que o povo sabe de sua importância desconsiderada perante os maiores da cidade e que ele e sua função são um só, não importando sua identidade. O espaço é ampliado para o âmbito da cidade, destoando do espaço das outras peças hilstianas, que se concentravam em ambientes fechados, como internatos, casas ou celas. Porém a autorização da presença do povo é vigiada, reprimida e gradativamente eliminada pelas metralhadoras. Em *O verdugo*, em que há a participação de grupos, o espaço da cidade reaparece. Entretanto, em ambos os casos, a cidade não possui nomeação específica.

É Elza Cunha Vincenzo (1992, p. 51) quem nota que a peça é escrita em verso de ritmo popular, com um acentuado caráter satírico e com humor mais farsesco. A autora destaca a fala do passarinho como um momento de larga expressão poética:

O Homem abriu as mãos.
E nesse instante
Dessa tarde de águas
Fez-se o sol... tênue
A princípio
Mas o bastante
Para aclarar-me o rosto.
Excelência!
O sopro desse Homem
No pequenino corpo! (HILST, 2008, p. 205)

A musicalidade em *Auto da barca de Camiri* é explorada durante o julgamento. Considerando esse recurso estilístico como manifestação lírica, conforme já discutido em outros subcapítulos, o lirismo dessa peça está explicitado na apreensão subjetiva das testemunhas passarinho, trapezista e prelado. Sendo da essência lírica o banimento da distância entre o sujeito e o mundo (STAIGER, 1975, p. 59), e por isso sua apreensão indefinida, essas personagens representam a sensibilidade do poeta, que enxerga além do delineamento lógico imposto. Porém, esse poeta não está sozinho, sua voz ecoa e é compartilhada pelo povo. Como adversárias, estão as forças opostas, cuja vontade se sobressai.

3.2.5 *As aves da noite*

A peça *As aves da noite* relata os instantes finais de cinco pessoas condenadas à cela da fome em Auschwitz, 1941: A Mulher, o Joalheiro, o Estudante, o Carcereiro, o Poeta e o Padre Maximilian. A peça parte de um acontecimento verídico em que o padre católico franciscano Maximilian Kolbe se oferece 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 por uma introdução que apresenta o fato em que está baseada. Como não se sabe com detalhes o que ocorria nas celas da fome, Hilda Hilst escreveu essa peça tendo partindo, sobretudo, de sua sensibilidade e criatividade.

A nota introdutória acrescida ao texto nos apresenta uma explicação da autora sobre a caracterização poética de suas personagens. Ela diz que a poesia eclode em situações extremas (HILST, 2008, p. 233). É o caso dessa peça e de todas as outras. As personagens estão sempre em estado de extrema tensão no mundo, que lhes é hostil e opressor. No caso de uma peça ambientada na cela da fome, 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 possui 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 é cinquentenário e a Mulher 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.” (HILST, 2008, p. 269). A aparição do soldado SS e de seu ajudante Hans é sempre sarcástica e cruel. Chamam-nos de porcos, ironizam Kolbe, dando-lhe uma coroa de arame farpado, estupram mulheres semimortas, satirizam a canção dos presos para o Poeta. A peça é finalizada pelo SS com uma atitude irônica, que denota a circularidade da vida e da morte humanas. 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” (HILST, 2008, p. 297).

A proposta dessa peça se configura no questionamento de Deus diante de desumana ação de homens. Esses dois lados são representados pelo Carcereiro e pelo

herói trágico Maximilian Kolbe. 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. (VINCENZO, 1992, p. 59)

A peça chamou a atenção dos encenadores, recebendo duas montagens, uma em 1980, em São Paulo, sob a direção de Antônio do Valle, e outra, em 1982, no Rio de Janeiro, dirigida por Carlos Murtinho.

A santidade e a insanidade são manifestadas na peça 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. (PALLOTTINI, 2008, p. 508)

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

A presença lírica da 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. (HILST, 2008. P. 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. Em algumas vezes, seu cântico é interrompido pela objetividade do Carcereiro, que avisa o poeta de que ainda não está morto. Tais interferências lembram o embate entre a sublimação lírica e a amarra lógica, já comentada em *A empresa*. O poema se mostra como espelho 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. (HILST, 2008, p. 243)

Em *As aves da noite* há uma nítida realização da forma dramática – com unidades de ação, tempo e espaço e contorno das personagens. A trama, ainda que estática, dá-se em torno da espera da morte pelos personagens. O delírio das personagens, provocado pelo estado físico frágil, bem como os questionamentos do Carcereiro para Kolbe e as histórias pessoais de cada personagem formam a evolução cênica da peça. Conforme sublinha o diretor da montagem de 1982, Carlos Murinho, ao *Jornal de Letras*, de São Paulo, a peça não é restrita ao nazismo por penetrar a condição humana em suas últimas consequências. 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 desta 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 da cela, o lirismo do texto cessa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou identificar elementos líricos presentes na dramaturgia de Hilda Hilst, tentando contribuir para os estudos de uma autora cuja obra dramática é pouco lida e estudada, quando comparada à sua prosa e poesia. Observamos que, em se tratando de uma poeta detentora de vários prêmios literários e com uma imagem bastante difundida pelos jornais, sua dramaturgia permanece pouco encenada e quase não é objeto de estudos acadêmicos. Trata-se de um teatro em que a poeta parece predominar sobre a dramaturga, criando um drama estático de contornos líricos. Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira, do Instituto Moreira Sales, ela mesma declara que toda sua literatura é poesia.

Com o texto dramático, consideramos que a autora pretendeu comunicar-se com o público não somente por uma voz poética, mas por um suporte em que fosse possível mostrar também o lugar que o sujeito lírico ocupa no mundo contemporâneo. Seus heróis são artistas, “irmãos de sangue e de poesia”, que absorvem a vida visceralmente, mas que se veem massacrados por forças totalizadoras, que desprezam a individualidade ou se incomodam com a liberdade. Hilda Hilst produz uma dramaturgia que encena a figura do artista, em um momento em que o mundo se mostra hostil e insensível às aspirações da complexidade humana. No período auge da Ditadura Militar no Brasil, em que os direitos de liberdade são roubados, a dramaturga constrói personagens em situação de extrema tensão, provocada pelo embate entre o ser e a vida, soterrados por forças dominadoras.

Ao se fidelizar à poesia, acreditando ser ela fruto de situações humanas extremas, a autora se apropria da força lírica para diluir todos os tempos, elevando seu drama para o eterno presente. Uma força lírica que não vence o mundo opressor, mas que resgata o indivíduo do objetivismo, para lembrá-lo de sua autonomia sobre seus sentimentos e ideias.

A inteligência e a sensibilidade de América, em *A empresa*, são alvo de apropriação do colégio religioso, culminando em sua morte. A Irmã H, de *O rato no muro*, é sufocada por um mundo que ergue muros para silenciar a ânsia pela liberdade. Mesmo o povo, em *Auto da barca de Camiri*, que, em voz coletiva, lança mão de recursos líricos para sua expressão, é reprimido pelos interesses de manutenção da ordem. O poeta, literalmente colocado na cela da morte, em *As aves da noite*, é o

primeiro a não resistir a ela. A atitude da poeta em participar ativamente contra as repressões sociais vivenciadas na década de sessenta está refletida em toda a sua obra dramática, porém o destino desses seres sensíveis, que se lançam contra a força dominante, é trágico. As personagens que procuram lutar a favor da integridade do sujeito, da manutenção de seu estado humano, são sufocadas pelo sistema opressor.

No tocante à presença da autora no panorama teatral brasileiro, Hilda Hilst assistiu à sua própria marginalização. Tal fato se deu, em parte, por se tratar de uma escrita diferenciada das de seus contemporâneos. Na década de 1960, a agitação intelectual fez do teatro uma oportunidade para a veiculação de ideologias, de valorização da classe operária e de protestos políticos. Hilda Hilst, já consolidada como poeta, ingressou confiante na linguagem dramática. Entretanto, apesar de sua escrita ter sido reconhecida por nomes importantes como Anatol Rosenfeld, a realização no palco, que moveria a circulação das peças e as levaria de maneira mais imediata ao público que almejava, não ocorreu satisfatoriamente. Foram aproximadamente dez montagens, número inexpressivo quando comparado às várias adaptações de sua ficção e poesia. Isso porque o estilo dramático adotado pela autora ainda não havia sido incorporado por dramaturgos e encenadores brasileiros e também porque sua escrita não transparecia explicitamente os ideais políticos próprios do teatro de então. Trata-se de uma escrita teatral em que a dramaturga incorpora a poeta.

Ao examinarmos os textos em estudo, filiamos Hilda Hilst a uma dramaturgia que remonta ao teatro simbolista. No contexto em que floresceu esse teatro, o Realismo havia reerguido a visão cientificista e mecanicista do ser humano, ocorrida também no século XVIII, deslocando o poeta para a periferia simbólica. Não era da competência do artista simbolista enfrentar esse novo mundo, seria inútil, dada a sedução do progresso tecnológico e econômico. Cabia a ele refugiar-se em si mesmo, a partir de uma realidade imaginativa, ou abster-se da vida. A introspecção lírica não se configurava como alienação, mas como protesto de não submissão ao objetivismo insensível.

A incorporação da lírica não é apenas uma tendência do teatro, mas de todas as artes do fim do século XIX. Os limites dessa forma de conceber o mundo fundamentam uma literatura que dilui o sujeito e o mundo e, com isso, resulta em caracteres estilísticos, como a ausência de contorno nítido das personagens, o enredo esgarçado, a presentificação do passado e do futuro e a indefinição do espaço. A iminência dessas características, essencialmente pertencentes ao gênero lírico, perpassa também as outras linguagens artísticas.

Encontramos como elementos estilísticos do teatro de Hilda Hilst a exploração de personagens não delineados com exatidão, a composição de uma ação esgarçada e a musicalidade, tipicamente encontráveis no gênero lírico.

A dimensão lírica do teatro hilstiano, inicialmente explicável por se tratar de uma dramaturgia realizada por uma poeta, está em consonância com uma tendência da produção teatral moderna e encontra uma motivação histórica no panorama político brasileiro, quando os dramaturgos sentiram uma necessidade ética de empenhar politicamente a sua arte. A autora constrói personagens alegóricas, para dizer o que a censura de seu tempo não permitia. Hilst, pela abordagem lírica de unidade com o mundo, insere no presente a história vivida por muitos, em épocas diferentes, que se veem perseguidos e calados por suas revolucionárias reações libertadoras.

Consideramos esta pesquisa como uma pequena contribuição à fortuna crítica do teatro hilstiano. Esperamos que outros trabalhos a ela se somem numa tentativa de reconfigurar o lugar original de Hilda Hilst no panorama do teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, HORÁRIO E LONGINO. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

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

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

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

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

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.

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

CAMATI, Anna Stegh. “Reflexões sobre as linguagens cênicas de Shakespeare: o duplo travestimento em O Mercador de Veneza”. In: Scripta Uniandrade. n. 07, p. 231-245, 2009. Disponível em:

<<http://www.lettras.ufmg.br/nucleos/intermidia/dados/arquivos/Scripta%20Anna.pdf>>
Acesso em 28 de fevereiro de 2012.>

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.

COELHO, Nelly Novaes. Da poesia. In: *Cadernos de Literatura Brasileira. Hilda Hilst*. Instituto Moreira Sales. São Paulo, n. 8, out.1999. p. 66-79.

ELIOT, T.S. *A essência da poesia: estudos e ensaios*. Trad. Maria Luiza Nogueira. São Paulo: Artenova S.A, 1972.

_____. *Teatro*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Arx, 2004. Coleção obra completa.

FRANCHETTI, Paulo. *Memória futura*. São Paulo: Ateliê, 2010.

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. A geometria do pensar na poesia de Hilda Hilst. In *Terraroxa*. Vol. 11, p. 91-102, 2007. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol11/11_9.pdf> Acesso em 29/09/2012

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: *Teatro e censura na ditadura militar(1964-1986)*. 2008. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

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.

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

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

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

_____. *Obra poética reunida*. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/32990622/Poesia-Completa-Hilda-Hilst>. Acesso em 10 de setembro de 2012.>

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

LIMA, Mariângela Alves de. Sem pés na terra. *Veja*, São Paulo, 25. abr. 1973.

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

LORCA, Federico García. *Yerma*. Edición de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Catedra, 1992.

_____. *Conferências*. Trad. Marcus Mota. Brasília: Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

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

MACKSEN, Luis. Voo sem alcance. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 set. 1982.

MAGALDI, Sábato. A peça é original, mas irrita em vez de emocionar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 mai. 1973.

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

MOUTINHO, N. A propósito de O verdugo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1973.

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.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

PLATÃO. *A república. Livro VII*. Trad. Enrico Corvisieri São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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 em: 20 ago. 2012.

_____. O teatro de Hilda Hilst. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25 jan. 1969. Suplemento literário.

_____. 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.

SILVA, Alcione T. A revolução pela palavra. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1973.

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.

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.

MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva. *O herói incómodo: 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)*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade da Coruña 2010.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

VEGA, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tempo*. Disponível em <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/L/Lope%20de%20Vega%20-%20El%20arte%20nuevo%20de%20hacer%20comedias.pdf> Acesso em 29/07/2012.

VIANNA, Hilton. Hilda Hilst, um poema no teatro. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1973. Jornal de Domingo.

VINCENZO, Elza Cunha de. O teatro de Hilda Hilst. In: _____. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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.

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: Gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. 2007. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

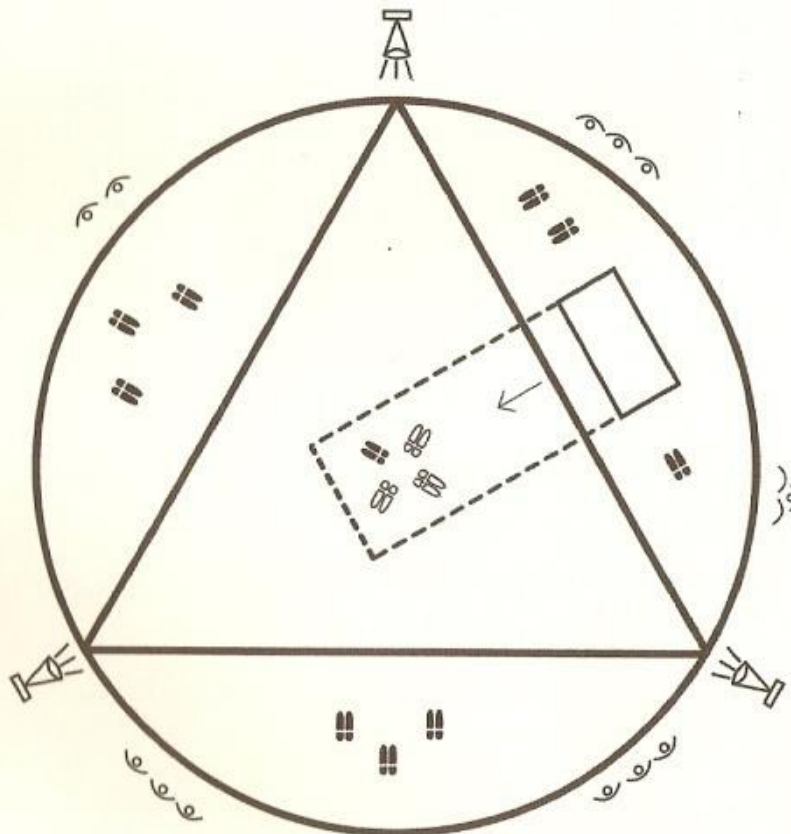
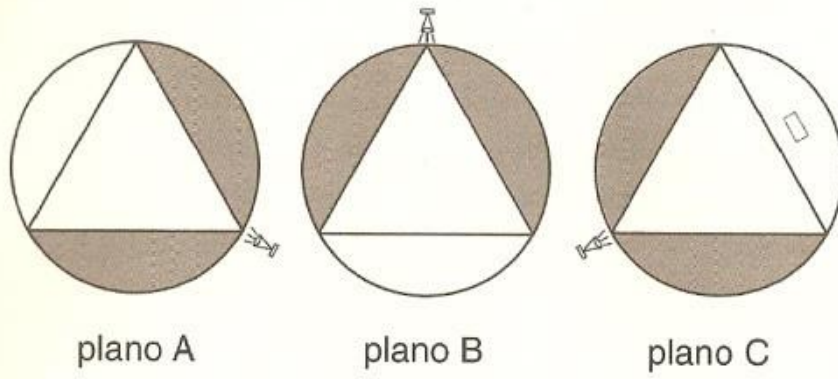
ZANATO, Ilka Marinho. Relato poético que ilumina a face eterna do espírito. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1980.

ZIGGIATTI, Laerte. Grupo acerta na montagem de texto de Hilda Hilst. *Diário do povo*, Campinas, 10 ago. 1991. Viver, teatro/crítica, p. 9.

ANEXO

ANEXO 1

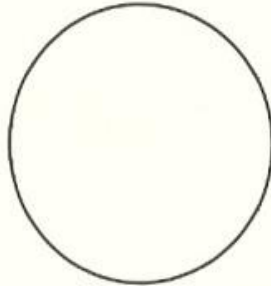
Esboço de cenário da peça *A empresa*

ESBOÇO DE CENÁRIO PARA PALCO DE ARENA

EXPLICAÇÃO DO CENÁRIO (PALCO DE ARENA)



Público



Palco de arena



Cenário: triângulo e círculo traçados com tinta fosforescente, que deverão ser destacados quando América demonstra o teorema.



Caixa de metal brilhante (onde estão Eta e Dzeta), no plano C. Na última cena vão para o centro do palco, onde está América.



Luz (iluminação), que vai demarcar os planos A, B e C.

América está sempre no centro do palco, isto é, movimenta-se dentro do triângulo equilátero. As demais personagens movimentam-se sempre no arco definido pelo lado do triângulo e o círculo (laterais do triângulo).