

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTUDOS LITERÁRIOS

**Corolários das Perdas: Um Teatro para Tempos Alegres
(Repressão e resistências nas peças de Hilda Hilst).**

TATIANA FRANCA RODRIGUES

Juiz de Fora
Fevereiro 2012

TATIANA FRANCA RODRIGUES

**Corolários das Perdas: Um Teatro para Tempos Alegres
(Repressão e resistências nas peças de Hilda Hilst).**

Tese apresentada à banca examinadora como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras, no programa de Pós-Graduação Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Área de concentração: Literatura e outras práticas culturais.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora
Fevereiro 2012

TATIANA FRANCA RODRIGUES

**Corolários das Perdas: Um Teatro para Tempos Alegres
(Repressão e resistências nas peças de Hilda Hilst).**

Tese apresentada à banca examinadora
como requisito parcial para a obtenção do
título de Doutora em Letras

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria – UFJF – Orientador
CPF: 905.175.127-34

Prof^a. Dr^a. Stefania Chiarelli - UFF
– Convidado externo
CPF: 58897640044

Prof. Dr. Eduardo José Tollendal - UFU
– Convidado externo
CPF:

Prof^a. Dr^a. Terezinha Maria Scher Pereira
– Convidado interno - UFJF
CPF:

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
– Convidado interno - UFJF
CPF:

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

– Suplente externo – PUC/RJ

CPF:

Prof^a. Dr^a. Prisca Agustoni de Almeida Pereira

– Suplente interno - UFJF

CPF:

Ao Alexandre Faria.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora, lugar-estação, como na música: parada certa, meu porto.

A CAPES.

Aos professores que me formaram, a quem levarei a outras paradas, pela vida. Em especial, o orientador-plataforma, Alexandre Faria, sem o quê não haveria teses.

Aos amigos de uma vida, por sempre estar à espera, em especial, Paula Junqueira, Fernanda Fernandes e Leonardo Mattos, que estão presentes na escrita deste texto, à Fernanda Cunha e aos novos amigos daqui, pela companhia nos caminhos.

Aos familiares, sobretudo à Mãe: motivo.

Ao Caio: estrada, chegada e partida.

Questão de sistema – II

***Existem muitas filosofias
e racionalizações para tudo
mas você verá, um dia,
no rosto dos usuários,
perplexidade (Alex Polari).***

RESUMO

As oito peças que compõem o *Teatro Completo* de Hilda Hilst foram escritas durante a década de 1960, mais precisamente entre 1967 e 1969, e configuram uma experiência estética que a autora não tornou a repetir em nenhum outro momento de seu trabalho poético. Sem dúvida, a opção pelo teatro é resposta política ao contexto da época, pois, tanto o cenário posterior à Segunda Guerra Mundial quanto a Ditadura Militar brasileira caracterizaram um quadro de coerção das subjetividades que, por promover um processo alienatório das consciências na sociedade, passou a suscitar uma atitude de engajamento nas artes. Não obstante, o teatro hilstiano pouco se aproxima ao tipo de engajamento artístico difundido no Brasil de então; ao contrário dos CPC e teatro de arena, para citar apenas dois exemplos, a dicção essencialmente lírica de Hilst jamais buscou a clareza didática ou os modelos explicitamente brechtianos, como em todo o seu trabalho literário, o teatro é, antes, uma reflexão sobre a medida da palavra, ou melhor, sobre que tipo de palavra é possível em arte num contexto de exceção – e, por isso mesmo, não se torna datado.

O teatro de Hilda Hilst, ao mapear o contexto social em que estava inserido, promove uma leitura do estatuto do humano, buscando avaliar-lhe as potencialidades, no sentido nietzschiano mesmo, e questionar o projeto iluminista de homem ao mesmo tempo em que duvida de uma certa perspectiva metafísica: em Hilst, a razão é insuficiente para pensar o mundo da mesma forma que o é a fé; a imagem de Deus, recorrente em várias peças, é metáfora para pensar o vazio do querer humano e a perda de sua sensibilidade crítica que sustentam o mesmo fascismo de que são vítimas. Não se trata, contudo, de uma visão distópica de mundo em Hilst, mas de uma “utopia possível”, entendendo o próprio ato de escrita enquanto forma de resistência ao processo de reificação e barbárie e, portanto, ato de engajamento, o que, por si só, já significa a esperança transformadora que mantém o trabalho hilstiano com teatro atual tanto como experiência de linguagem quanto abordagem do humano.

Palavras-chave: Hilda Hilst, teatro político, literatura contemporânea, anos 60, utopia.

ABSTRACT

The eight plays that compose the *Complete Theater* of Hilda Hilst had been written during the 60's, more precisely between 1967 and 1969, and configure an aesthetic experience that the author did not repeat at any other moment of her poetical work. Beyond doubt, the choice for theater is a political response to the context of that time since, not only the later scenery of the World War II, but also the Brazilian Military Dictatorship had characterized a picture of coercion of the subjectiveness that by promoting a process of alienation in society, began to suscitate an attitude of engagement in arts. Despite this, the Hilstian theater is not like the kind of engagement which was disseminated in Brazil at that time; in contrast to the CPC and arena theater, just to mention two examples, the essentially lyric diction of Hilst never looked for the intelligibility of didactics or the explicitly Brechtian patterns. As in all her literary work, the theater is a reflection about the dimension of the word, or to be more accurate, about which kind of word is possible in art on a context of exception- and, therefore, it does not become outdated.

When the theater of Hilda Hilst delineates the social context where it was inserted, it promotes a reading of the human being statute in order to evaluate its potentialities, *in the Nietzschean sense*, and questioning the iluminist project of a man who at the same time doubts of a certain metaphysical perspective: in Hilst, the reason is insufficient to think the world the same way that faith does; the image of God, recidivist in many parts, is a metaphor to think the emptiness of the human desire and the loss of its critical sensitivity that supports the same fascism that they are victims. However, it is not about a dystopic view of the world in Hilst, but it is about a "possible utopia", understanding the proper act of writing as a way of resistance to the reification process and barbarity and, therefore, the act of engagement that, by itself, already means the transforming hope that keeps the Hilstian work with current theater as experience of language and the human being approach.

Key words: political theater, contemporary literature, the sixties (60's), utopia.

RÉSUMÉ

Les huit pièces qui composent *Le Théâtre Complet de Hilda Hilst* ont été écrites pendant les années 1960, plus exactement entre 1967 et 1969. Ce travail est une expérience esthétique que l'auteur n'a jamais répété dans le cadre de son oeuvre poétique. Son option pour le théâtre est sans doute une réponse politique au contexte de l'époque, car autant le scénario après la Seconde Guerre Mondiale que la Dictature militaire brésilienne ont caractérisé un cadre de coercition des subjectivités. Ce cadre-ci a entamé un processus d'aliénation au sein de la société, et pour lui faire face, on voit venir à jour une attitude d'engagement dans les arts. Toutefois, le théâtre de Hilda Hilst ne se ressemble pas aux modèles d'engagement artistiques diffusés au Brésil à cette époque-là. Au contraire du *CPC* et du Théâtre de *Arena*, la diction essentiellement lyrique de Hilst n'a jamais cherché la clarté didactique ou les modèles explicitement brechtien. Comme dans toute son oeuvre, le théâtre est une recherche pour le mot juste, une réflexion sur quel type de mot est possible dans un contexte d'exception. Et pour cela, il n'est pas figé dans le temps.

Le théâtre de Hilda Hilst dépeint le contexte social dans lequel il était inséré et il met en place une littérature du statut de l'humain, cherchant évaluer ses potentialités dans le concept nietzschéen. Il remet en question le projet de l'homme conçu par Les Lumières au même temps qu'il met en doute une certaine perspective métaphysique. Chez Hilst, ni la raison ni la foi sont suffisantes pour faire réfléchir le monde. L'image de Dieu, très présente dans ses pièces, est une métaphore pour penser le vide du vouloir humain et la perte de sa sensibilité critique qui soutiennent le même fascisme duquel elles sont des victimes. Pourtant, il ne s'agit pas d'une vision dystopique du monde chez Hilst, mais d'une « utopie possible », considérant l'acte d'écrire, comme une forme de résistance au processus de réification et de barbarie. Alors, un acte d'engagement, une sorte d'espérance transformatrice qui maintient le travail de Hilda Hilst avec le théâtre si actuel. On dirait qu'il s'agit aussi d'une expérience de langage ainsi que d'une approche de l'humain.

Mots-clés: le théâtre politique, la littérature contemporaine, les années 1960, utopie .

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 “TODAS JUNTAS FORMAM UMA PARÁBOLA”	
1.1 Qual arte?	17
1.2 À espera da Revolução	26
1.3 Memória e enunciação	33
1.4 “Todas juntas formam uma parábola”	43
2 CORPO-PALAVRA	47
3 COROLÁRIO DAS PERDAS	
3.1 Antigamente, o afeto	56
3.2 O herói, a sua medida	72
4 AOS TEMPOS ALEGRES	
4.1 Sobre asas e lampejos	81
4.2 Aos tempos alegres	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

As oito peças que compõem o *Teatro Completo* de Hilda Hilst foram escritas durante a década de 1960, mais precisamente entre 1967 e 1969, e configuram uma experiência com o gênero que a autora não tornou a repetir em nenhum outro momento de seu trabalho poético. Sem dúvida, a opção pelo teatro é resposta política ao contexto da época, pois, tanto o cenário posterior à Segunda Guerra Mundial quanto a Ditadura Militar brasileira caracterizaram um quadro de coerção das subjetividades que, por promover um processo alienatório das consciências na sociedade, passou a suscitar uma atitude de engajamento nas artes. Não obstante, o teatro hilstiano pouco se aproxima do tipo de engajamento artístico difundido no Brasil de então; ao contrário dos CPC e teatro de arena, para citar apenas dois exemplos, a dicção essencialmente lírica de Hilst jamais buscou a clareza didática ou os modelos explicitamente brechtianos: como em todo o seu trabalho literário, o teatro é, antes, uma reflexão sobre a medida da palavra, ou melhor, sobre que tipo de palavra é possível em arte num contexto de exceção – e, por isso mesmo, não se torna datado.

Desse jeito, a inserção do drama na lírica hilstiana se dá enquanto parte de um projeto literário em que mapear o contexto social é, ao mesmo tempo, promover uma leitura do estatuto do humano, buscando avaliar-lhe as potencialidades, no sentido nietzschiano, e questionar o projeto iluminista de homem, duvidando de certa perspectiva: em Hilst, a razão é insuficiente para pensar o mundo da mesma forma que o é a fé; a imagem de Deus, recorrente em várias peças, é metáfora para pensar o vazio do querer humano e a perda de sua sensibilidade crítica que sustentam o mesmo fascismo de que são vítimas. Talvez por isso a violência aqui seja um aspecto constante, pois ela denota o caráter insidioso das relações de poder que cerceiam e oprimem as vontades até a sua banalização; isto é, o emprego da violência, em suas diversas formas, torna-se opressão familiar e isto faz com que ela não seja estranhada, ou até mesmo reconhecida, passando a ser parte do convívio social.

Assim, em *A empresa (ou a Possessa) estória de austeridade e exceção*, *O rato no muro*, *O Visitante*, *Auto da Barca de Camiri*, *As Aves da Noite*, *O Novo Sistema* e *A morte do Patriarca*, os personagens, vencidos, compartilham de um mundo em que parece não haver vontade de insurgência. Mas não se trata, contudo, de uma visão distópica de mundo em Hilst: assim como o ato de escrever que, por si só, já guarda a esperança transformadora, há sutilezas do texto, pequenas tramas da escrita, que apontam para o despontar do que se poderia chamar uma “utopia possível”, se entendermos aí mesmo, no recrudescimento do vazio, das imagens de coerção e da violência, uma forma de resistência ao processo de reificação e barbárie. Quer dizer, se no texto as personagens insurgentes capitulam ou perdem em algum momento a motriz questionadora que os levantava contra o sistema, a palavra escrita para ser voz nos palcos é, ela mesma, o indício mínimo de que há na arte uma resposta à barbárie e ao fascismo.

A relação entre palavra e corpo, aliás, é mais um aspecto que atravessa o trabalho poético hilstiano de ponta a ponta. Como se o teatro ensaiasse as reflexões que viriam mais tarde, com a escrita obscena, os questionamentos sobre os limites impostos ao corpo como forma de controle social tomam o cenário no drama como mais uma maneira de questionar a opressão sobre o indivíduo. É também importante considerar a insistência da autora em marcar silêncio nos diálogos das peças, como se o não dito reverberasse o que mesmo se proíbe dizer. Em outros momentos, vale a retórica da ironia fina, muitas vezes vindas das instruções de palco e cena, que permite estender significado à ausência de quaisquer palavras, isto é, o teatro de Hilda Hilst alegoriza o corpo em todos os seus recursos: desdobra-se sobre o humano, que é o verdadeiro tema de que trata.

Por isso, a leitura das peças não se deu de maneira sistemática, obedecendo à ordem cronológica de publicação, mas buscou escolher recortes convergentes em relação aos temas abordados, procurando observar os movimentos de resistência à repressão presente em suas diversas formas, de maneira que o pessimismo do momento da escrita desempenhasse um papel de formador de um discurso de memória em que os traumas gerados pelas perdas humanas vivifiquem-se na leitura dos textos de Hilst a fim de tornar o presente do ato de leitura momento de lucidez em que a visão das perdas possa ressemantizar a

sensação de vazio, como uma luz mínima incide sobre a escuridão para sinalizar alguma saída.

Levando em conta as considerações acima, a organização dos capítulos procurou evidenciar a maneira como as questões propriamente de contexto são ampliadas no teatro hilstiano, sendo elas mesmas alegorias para pensar a dimensão do humano. Através dessa construção metafórica em torno das condições sociais, buscou-se notar a formação de um discurso de memória, na medida em que as peças configuram um testemunho performático, como quer Jacques Derrida, porque não se reduz ao registro histórico ou a algum tipo de saber, mas os desconstrói, abrindo-se em perspectivas, consignando elementos para o futuro; ou melhor, permitindo à memória que ressignifique o passado para possibilitar a reescritura da história.

A abordagem da questão do corpo, feita em seguida, é de capital importância em toda a obra de Hilda Hilst. Neste teatro, enquanto recurso imprescindível para sua realização, a inserção do corpo passa não só pela presença do ator que encena o texto escrito, mas, sobretudo, pelo questionamento ao controle dos corpos que, de acordo com Michel Foucault, se dá primordialmente em função do indivíduo para resultar num efeito de coerção sobre as massas. Ao escolher o teatro para falar da supressão da liberdade dos corpos, Hilst chama a atenção para a dessensibilização sofrida pelo sujeito numa sociedade capitalista. A presença da lírica, sua opacidade, no drama aponta a crise das linguagens enquanto reelabora suas possibilidades, pois, o teatro tanto quanto a poesia, segundo Antonin Artaud, devem romper com a sujeição ao controle racional, à linguagem. Por isso a autora investe convenientemente no silêncio, como se as pausas nos diálogos ressaltassem a importância dos olhares cúmplices entre os personagens no palco e os espectadores/leitores, como se a ausência das palavras e falas conclamasse a todos a participar dessa redefinição de fronteiras da língua e das sensibilidades.

Desta feita, passamos ao pessimismo ressaltado nas sinas das personagens, condenadas, todas, a viver num sistema regido pelo racionalismo disciplinador das vontades e crenças. Hilda Hilst parece querer ler no efeito apassivador da fé no homem uma das razões para a atrofia de seus potenciais de vontade, pois o adestramento que sofre acaba por determinar que se submeta à

repressão quase indiferentemente a ela. Nesse sentido, a imagem de Deus é conveniente ao exercício do poder, pois atua consolidando verdades e impondo castigos aos desobedientes. De acordo com Nietzsche, é o castigo que localiza na memória individual o efeito da disciplina, já que a lembrança do castigo deve regular o comportamento para que não torne a perverter a ordem estabelecida. Assim, esvaziada de seu conteúdo fraterno, a imagem de Deus ressoa, em HH, o vazio humano, sua impotência e solidão.

Por último, buscou-se perceber que a constatação implacável do esgotamento humano não extingue a esperança. Em Hilst, o processo de construção das alegorias como próprio de um exercício de metalinguagem o que, no teatro, mais que em todo o seu trabalho, é ato de resistência ao contexto de reificação e barbárie de que ele mesmo trata. Escrever é resistir – e isto basta para se que se entenda a aparente distopia das peças como mais uma construção metafórica para falar de uma utopia possível. Sutil, a possibilidade de esperança se apresenta no texto através de elementos que remetem a pequenas formas de luz, como o olhar, de que falamos acima, a lucidez, denotada na opção da autora em não ignorar as fraturas humanas, e as diversas metáforas que chamam a atenção para o brilho diminuto, porém resistente e intermitente, como o dos vaga-lumes que, de acordo com Georges Didi-Huberman, são os que demonstram, em meio a trevas, a presença da luz. Assim como em Hilda Hilst, quando o próprio ato de escrever ilumina débil e amiúde as possibilidades humanas.

1 “TODAS JUNTAS FORMAM UMA PARÁBOLA”¹

Se os meus personagens parecem 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.

Hilda Hilst

Pois jamais se reconciliará – é impossível e não se deve fazê-lo – o valor de um testemunho com o do saber ou o da certeza. Jamais se reduzirá – é impossível e não se deve fazê-lo – um ao outro.

Jacques Derrida

1.1 Qual arte?

O momento posterior à Segunda Guerra Mundial, cuja herança humana de catástrofes², sobretudo devido ao Holocausto, obrigava a reavaliar pressupostos éticos e a questionar o fundamento na crença em quaisquer ideologias políticas. Eric Hobsbawn, em *Era dos extremos. O breve século XX*, observa que a grande marca deixada pela segunda Grande Guerra foi a desumanização promovida pela banalização da barbárie. De acordo com o historiador,

No início do século XX, a tortura fora oficialmente encerrada em toda a Europa Ocidental. Depois de 1945, voltamos a acostumar-nos, sem grande repulsa, a seu uso em pelo menos um terço dos Estados membros das Nações Unidas [...] Outro motivo, porém, era a nova impessoalidade da guerra, que tornava o matar e estropiar uma conseqüência remota de apertar um botão ou virar uma alavanca. As maiores crueldades de nosso século foram as crueldades impessoais decididas a distância, de sistema e rotina, sobretudo quando podiam ser justificadas como lamentáveis necessidades operacionais (HOBSBAWN, 1994, p. 58/59).

Hobsbawn fala mesmo em “declínio dos valores da civilização após a Segunda Guerra Mundial” (HOBSBAWN, 1994, p. 36), em contraposição aos métodos militares qualificados como bárbaros, e que continuaram a ser usados em

¹ HILST, Hilda. *América IN: Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008.

² HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

outros conflitos mesmo após a repulsa humanitária dos governos na Convenção de Genebra, em 1925.

Enquanto o mundo, o senso-comum, parecia embrutecer-se ao se acostumar com as estimativas (hipotéticas, claro, devido ao distanciamento das vítimas) das diásporas e mortes ocorridas numa escala inestimável e não mais chocar-se com as perdas – nas palavras de Hobsbawn, “a humanidade aprendeu a viver num mundo em que a matança, a tortura e o exílio em massa se tornaram experiências do dia-a-dia que não notamos” (HOBSEBAWN, 1994, p. 58) – há um olhar descrente e o questionamento à ética que afetaram a produção artística durante o conflito mundial e continuaram motivando reflexões estéticas no pós Guerra.

Michael Hamburger, no capítulo do livro *A verdade da poesia*, destinado à “poesia de guerra”, aborda o choque intenso causado pelas duas grandes guerras aos civis – alguns poetas tiveram a experiência pessoal da guerra – através das poesias escritas naquele momento e tendo as experiências de trauma como tema. O teórico reitera a consciência social sobre guerra como fator determinante para a escrita de uma poesia ora filiada à tradição romântico-simbolista ora empenhada na expressão direta, no abandono de inovações formais e do individualismo. De ambas as formas, evidenciava-se a percepção de que a representação do mundo via linguagem entrara em crise e que tal ruptura impunha-se de forma irreconciliável na arte.

A fissão entre linguagem e mundo aparece como questão formal de uma lírica que (e)labora a reconquista da subjetividade perdida no trauma. Ao mesmo tempo, há uma recusa em se ver enquanto totalidade no mundo, há uma desconfiança naquilo que se vê, como uma forma racionalizar a violência sofrida.

Há uma aula de Ingeborg Bachmann datiloscrita, traduzida por Vera Lins e publicada na revista *Inimigo Rumor*, em que a poeta austríaca se propõe a pensar a sua poesia contemporânea³. A aula, proferida em Frankfurt, entre 1959 e 1960, é tomada da aura de quem sobreviveu à II Guerra Mundial na Europa e, talvez por isso, seja iniciada com o que possa ser entendido como uma advertência para quem se aproxime dessa poética:

³ Ingeborg Bachmann viveu na Europa, entre 1926 e 1973, e sua poesia é marcada pela situação de um impasse histórico e pela consciência angustiada da Guerra, que aparece nos registros dos destroços da humanidade e da civilização nas metáforas da sua escrita.

Não há nada que intimide mais a alguém que já escreveu poesia do que falar e dar respostas sobre o lirismo contemporâneo. O conhecimento é menor do que se supõe [...] há no presente um embaçamento da visão para poemas (BACHMANN, 2004-2005, p. 93).

Apesar de Bachmann atribuir ao fato de que a divulgação de romances e peças de teatro de outros países são mais profusas que as de poesia, vale notar que a poeta chama atenção para a mudança na produção, na feitura daquela poesia enquanto transformação do produtor ele mesmo. Segundo Bachmann,

[...] não há demissão nem fuga, embora o lugar do qual se fala tenha sido transferido para uma solidão fatal, escolhida, não arrogante, mas ditada por uma sociedade dentro da sociedade, um lugar que não é segura e no qual se manter desperto é difícil para aqueles que precisam, podem, querem despertar. Fala alguém que está desperto, um insone excluído que habita entre nós... (BACHMANN, 2004-2005, p. 95).

O poeta teria, então, seu lugar deslocado da sociedade para alhures, onde a solidão convém. Este “eu” que permanecerá à margem, “insone excluído”, interroga o mundo buscando resignificá-lo e a si. E, segundo Bachmann, questionar o mundo não é contestá-lo, pois, “contestado é apenas este eu, a quem se persegue, a quem se adverte, e a quem se pede que passe adiante essas advertências” (BACHMANN, 2004-2005, p. 95).

A tal “mudança de produção” de que fala Ingeborg Bachmann é também elaborada por Walter Benjamin, mas a partir da perspectiva do uso da técnica no fazer estético. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o pensador alemão considera o que há de antinatural numa “estética da guerra”, na “estetização da vida política” (BENJAMIN, 1993, p. 195-196) – o fascismo da guerra estaria, propriamente, no fato de permitir às massas exprimir sua natureza, e, em contrapartida, alienar-lhes os direitos – relação, pois, que mantém a dominação do direito de propriedade. É a partir desses pressupostos que Benjamin pondera sobre o Manifesto Futurista, de Marinetti, em que a guerra é exaltada em função da técnica,

Esse manifesto tem o mérito da clareza. Sua maneira de colocar o problema merece ser transposta da literatura para a dialética. Segundo ele, a estética da guerra moderna se apresenta do seguinte modo: como a utilização *natural* das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização *antinatural*. Essa utilização é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade. [...] “*Fiat ars, pereat mundus*”, diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti (BENJAMIN, 1993, p. 196)⁴.

Interessante notar que, para Bachmann, a grande mudança das sensibilidades leva o produtor de arte e a sua produção ao aniquilamento da linguagem que resulta num quase mutismo da obra, já em Benjamin, a expressão da obra, em suas linguagens, ainda existe, mas perece na alienação estética. A arte perde sua aura, isto é certo. Mas há, ainda, uma preocupação, uma insistência com a sua participação no mundo, ou a participação possível num mundo fendido de amarguras:

A literatura atrás de nós, o que é: palavras cortadas nas paredes do coração, um silêncio trágico e terrenos baldios de palavras despedaçadas e charcos de fedorentos e covardes silêncios, os dois sempre participam. Fala e silêncio de dois modos. E ambos acenam e seduzem, nossa parte no erro está assegurada, mas nossa parte numa nova verdade, como começa? [...] Como um poema começa a participar de uma nova verdade? (BACHMANN, 2004-2005, p. 99).

Bachmann nos lembra de que a literatura não é, necessariamente, algo agradável, e que a crise da linguagem, movimento permanentemente maneirista, segundo a poeta, aponta para o fato de que não se pode saldar a sua privação e para uma expectativa de que, às vezes, “de repente, por causa de uma limitação severa, é de novo possível dizer algo, muito direto, sem cifra. Isto é possível àquele

⁴ Sabe-se que os ensaios de Benjamin e Bachmann tratam, respectivamente, das I e II Guerras Mundiais; entretanto, valendo-nos do argumento de que essas guerras são continuidades uma da outra, entenderemos os dois textos como suplementares em suas visões da sociedade do século XX.

que diz de si mesmo que, ferido pela linguagem e buscando a realidade, vai à linguagem com todo seu ser” (BACHMANN, 2004-2005, p. 104).

Essas colocações elevam a linguagem poética ao nível da dialética, como queria Benjamin ao final de suas considerações sobre a “Estética da arte” (BENJAMIN, 1993, p. 196), a politização da arte, talvez, esteja bem aí, em lançar-se à linguagem sem ignorar-lhe as fissuras.

A esta altura vale lembrar que a abordagem dos problemas estéticos enquanto inerentes a questões de contexto é uma das problematizações adornianas. Para Theodor Adorno, a escolha de uma *forma* é sempre uma escolha política. Em sua *Teoria Estética*, o filósofo de Frankfurt se dedicou a articular a crítica das experiências de regimes autoritários com a crítica cultural, demonstrando como a lírica deixa de ser entendida como expressão subjetiva do eu e passa a ser expressão coletiva de vivência social.

Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da idéia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana. Na arte, as constituintes que dimanaram do ideal de humanidade estiolaram-se em virtude da lei do próprio movimento. Sem dúvida, a sua autonomia permanece irrevogável. Fracassaram todas as tentativas para, através de uma função social, lhe resumirem aquilo de que ela duvida ou a cujo respeito exprime uma dúvida (ADORNO, 1970, p. 11).

Adorno denuncia a concepção da poesia enquanto expressão de alguma totalidade. O próprio conceito do humano entendido como ser absoluto é questionado. Ao ter suas bases éticas, históricas, “estioladas” pela experiência do massacre promovido na Segunda Guerra Mundial, a humanidade viu ruir (ou “tornar-se menos humana”), juntamente, sua visão de arte. Por isso, em oposição a Hegel, cuja elaboração sobre lírica ainda parte de uma base metafísica e compreende o humano enquanto totalidade, em Adorno, a base para entender o mundo é histórica e o ser humano é visto a partir de sua fragmentação, ou como em processo. Isso implica diretamente no fato de, para ele, haver um papel social para a lírica – o de resistir à reificação de um mundo capitalista e as suas experiências de barbárie.

O professor Jaime Ginzburg, em *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*, esclarece a relação entre estética e sociedade no pensamento adorniano:

[...] Adorno propõe, na *Teoria estética*, uma percepção do caráter conflitivo da experiência social, da seguinte maneira: “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma”. Em um contexto marcado por conflitos, para uma perspectiva que se afasta do idealismo e da metafísica, a obra de arte pode interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência estética. A obra de arte, ao provocar choques, perturbações, transtornos de percepção, estará evocando o necessário estranhamento que deve reger as condições de percepção da realidade social, uma vez que esta se constitui como antagonica, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente (GINZBURG, 2003, p. 66).

Apostar numa visão do ser humano como “em processo” é desnudar-lhe as contradições; dá-se, assim, na poesia, a percepção da dialética, que, ao admitir sua fragmentação e questionar a plenitude do sujeito, acaba por favorecer um largo aproveitamento do silêncio na poesia. Isto é, diante da impossibilidade de dizer, diante da incerteza angustiante, que abala a crença na autonomia, a experiência estética ressignifica o silêncio, que passa a eloqüente, ampliando as hipóteses de leitura devido aos espaços vazios de palavras deixados entre as estrofes.

Em diversas poesias datadas em tempos de guerra⁵, o espaçamento gráfico entre estrofes é usado de maneira estratégica para sinalizar o silêncio a que

⁵ Michael Hamburger, em *A verdade da Poesia*, discute a nomenclatura dita “poesia de guerra” no período moderno. De acordo com o autor, não há aspectos fundamentalmente relevantes para se distinguir a poesia escrita em tempos de guerra de outras produções poéticas. Contudo, há nítido impacto das guerras sobre a escrita de poesia, sobretudo no que diz respeito ao sentimento de patriotismo: “Escreveu-se o suficiente a respeito da “poesia de guerra como tal para que mais um exame dessa poesia se torne supérfluo. Tampouco tenho conhecimento, no que tange ao período moderno, de qualquer outro critério pelo qual um “poema de guerra” possa ser claramente distinto de outros tipos de poemas uma vez que a paz tornou-se uma sequência de guerras limitadas, quer políticas quer militares, e até mesmo a distinção entre poemas de soldados civis, ainda aplicável na Primeira Guerra Mundial, não tem mais do que uma importância técnica. A poesia mais memorável e característica da Primeira Guerra Mundial foi a produzida pelo impacto da guerra moderna sobre sensibilidades essencialmente civis. A moderna poesia de guerra, portanto, tornou-se quase sinônimo de poesia antibélica, desde a obra de Wilfred Owen, Siegfried Sasson e Issac Rosenberg, August Stramm, Georg Trakl e Giuseppe Ungaretti, na Primeira Guerra Mundial. No final de 1915, quando Rupert Brooke e Julien Grenfell (um soldado profissional) morreram, todos os civis, exceto alguns insensíveis ou obstinadamente românticos, estavam conscientes de que a afirmação tradicional da guerra em termos heróicos ou patrióticos não era mais um tema decente para a poesia” (HAMBURGUER, 2007, p. 208).

acabamos de nos referir. Tal lírica tem marcada em sua forma a perplexidade diante da busca por uma linguagem em que ainda se possa fazer poesia. A questão central dos pensadores da Escola de Frankfurt, se é ainda possível escrever poesia lírica na era das catástrofes, parece não ter resposta aberta; mas, na dicção nova da pausa, há reconhecimento, elaboração de uma nova semântica que evidencie o estado de desilusão para com a palavra, com a linguagem capaz de representar fielmente seu universo.

Vale transcrever um poema contextualizado na Segunda Grande Guerra, para desenvolver melhor as questões apontadas por Adorno e aplicá-las ao nosso objeto de estudo:

Não nos peças a palavra que acerte cada lado
de nosso ânimo informe, e com letras de fogo
o aclare e resplandeça como açafior
perdido em meio de poeirento prado.

Ah o homem que lá se vai seguro,
dos outros e de si próprio amigo,
e sua sombra escura que a canícula
estampa num escalavrado muro!

Não nos peças a fórmula que te possa abrir mundos,
e sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo.
hoje apenas podemos dizer-te
o que *não* somos, o que *não* queremos
(MONTALE, 2002, p. 52).

Entre inúmeros exemplos que poderiam ser escolhidos para a mesma finalidade, este, de Eugenio Montale, justifica-se por duas razões mais ou menos óbvias em função do que vimos abordando até aqui, e, ambas, resultam da utilização do espaço gráfico pelo poeta – o distanciamento entre as estrofes fende a poesia, de jeito que as três resultam independentes umas das outras, constituindo-se, cada uma, um poema em separado mas, ao mesmo tempo, devido à redundância da ideia de negação em todas, apresentam-se, também, enquanto conjunto. A breve observação em torno da forma do poema nos leva a retomar a

temática de Adorno, sobre a fragmentação do homem e a insuficiência da palavra poética diante disso.

Montale parece retomar o pensamento do filósofo quando diz, já no primeiro verso, que não há a “palavra certa” para falar do ânimo. A recusa da lírica enquanto expressão da subjetividade e a adoção de um léxico que reflete um ambiente ressecado, *poeirento prado, escalavrado muro, seca como um ramo*, nos aproximam da experiência de fratura vivida no contexto do poeta.

Em *Lírica e Sociedade*, Adorno sustenta que, ao tratar de uma individualidade, refere-se a questões inerentes à coletividade, adquirindo, então, um valor universal. Usando, mais uma vez, das palavras de Ginzburg, a fim de esclarecer a teoria adorniana, *para que a poesia lírica cumpra sua função de resistência à hostilidade do contexto, é preciso que a individualidade seja transformada até o “auto-aniquilamento”, em que é perdida a referência convencional de uma totalidade subjetiva unitária bem delimitada* (GINZBURG, 2003, p. 67). Por isso, é interessante considerar que o poema de Eugenio Montale seja escrito na primeira pessoa do plural, em que a individualidade se dissolve na expressão das vozes coletivas que surgem em “nós”. Apenas na segunda estrofe aparece o singular “ele”, em *o homem que lá se vai seguro*, denotando a ideia de indivíduo; e esse sujeito, que ostenta autoconfiança, é aquele que tem a sombra projetada em “escalavrado muro”.

Retomando a *Teoria Estética*, a arte é moderna através da *mimese* do que está petrificado e alienado. *É assim, e não pela negação do seu mutismo, que ela se torna eloqüente; eis porque não tolera já nenhuma inocência* (ADORNO, 1970, p. 75). Quer dizer, o valor da experiência enquanto propulsor da arte, por estar compreendido numa noção de *mimese*, fica descentrado da vivência do indivíduo e reverbera uma história social, por isso não permite a ingenuidade de se tomá-la por testemunho, ou relato fiel de um *si mesmo* do artista.

Ao contrário, a experiência mimética implica não num saber, ou numa verdade, mas, mais propriamente, na crítica a um tipo de saber ou a um tipo de verdade. A reflexão sobre o valor da experiência na produção artística dos períodos das duas guerras mundiais é tratada por Michael Hamburguer em *A verdade da poesia* e, de acordo com o autor, a estética que surge na Europa pós-guerra, sobretudo a dos “ismos”, ou seja, a da vanguarda, parece ter o objetivo de destruir

todo tipo de linguagem, o que era, no fundo uma maneira de a arte distanciar-se da elocução romântico-simbolista:

Quer tenham começado com ideais pacifistas preconcebidos, quer tenham sido convertidos pela simples brutalidade, pelo tédio e pelo desperdício da guerra de trincheiras; quer seus protestos tenham sido dignos e civilizados ou bisonhos e histéricos como em grande parte [...] – o fato é que os poetas estavam certos a respeito da guerra, os políticos e a imprensa estavam errados. Não só a Europa nunca se recuperou materialmente da guerra, como também a terrível disparidade entre a experiência civil e militar criou toda sorte de fissuras cujos efeitos na vida e na literatura ainda podem ser vistos e sentidos até mesmo depois da Segunda Guerra Mundial (HAMBURGUER, 2007, p. 211).

Ao afirmar que “os poetas estavam certos”, Hamburguer deixa em evidência o caráter social da poesia, no sentido de que trata Adorno. A escrita fissurada (notoriamente, um dos sintomas de que não há recuperação humana depois da guerra) que surge a partir da experiência dos conflitos busca responder à reificação gerada pela barbárie e pelo individualismo instaurado numa sociedade de consumo. Cabe lembrar que o cenário do pós-guerra, a chamada Guerra-Fria, funcionou, em parte, como extensão dessa experiência de trauma; bipartido o mundo, ideologias totalitárias se disseminaram, levando vários países a vivenciar o estado de exceção. Desse jeito, as ditaduras militares, como veremos mais adiante, podem ser compreendidas como a permanência de uma condição de cerceamento das sensibilidades, resultante de um processo longo de desgaste das possibilidades humanas.

Vista como “ampliação” da realidade apreendida pelos sentidos, a ficção torna-se reflexão. O fulgor do real experienciado na arte alça a vivência individual à coletiva, tornando plural a voz representada em texto.

Para terminar e lembrar, por ainda mais uma vez, as colocações de Ingeborg Bachmann sobre a linguagem enquanto criação do homem e, portanto, obra humana – engenhosa, ela nos envia alhures, sempre à incessante facção de sua própria história, em busca de uma verdade que não se desvelará jamais.

1.2 À espera da Revolução

Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de viagem*, caracteriza os anos sessenta pelo intenso clima de mobilização política através da arte. A “força revolucionária da palavra poética” (HOLLANDA, 2004, p.19) surgira para vincular diretamente o engajamento cultural com a militância política. O intelectual, opondo resistência, com sua arte, ao projeto de controle social militar, passa a difundir no país a necessidade de uma práxis ideológica:

(...) a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja no nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, de democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética (HOLLANDA, 2004, p. 21).

Inicialmente a poesia, e, mais tarde, música, cinema e teatro, propondo que a arte deve ter uma práxis social, testemunharam ativamente as arbitrariedades da política de então propagando a necessidade da transmissão de uma ideologia, configurando-se, assim, “consciência revolucionária” (HOLLANDA & GONÇALVES, 1994, p. 65).

A linguagem teatral, sobretudo, se destacou como ambiente propício à disseminação do engajamento artístico⁶. O teatro político, o teatro épico (brechtiano, que encontrou algumas ressonâncias no teatro brasileiro) o teatro de Arena, o teatro do Oprimido, o Grupo Opinião e os CPC's, entre outros, buscavam levar aos palcos questionamentos e, aos espectadores, conscientização política. O manifesto cepecista, propõe mesmo que não há arte política senão na arte popular:

O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura (*in*: HOLLANDA, 2004, p. 136).

⁶ A nível do processo cultural este período irá corresponder a uma saída de cena da produção poética: a poesia irá desviar-se para o teatro, o cinema e a música, manifestações que passarão a ocupar preferencialmente a atenção dos produtores de cultura (HOLLANDA, 2004, p. 34).

O cenário de propulsão dessa estética, caracterizado pelo cerceamento da liberdade de expressão, promovido pela Ditadura Militar, e pelo simultâneo avanço econômico do país, é assim descrito por Marcelo Ridenti no livro *Em busca do povo brasileiro*:

O caráter antidemocrático da ditadura civil-militar, iniciada com o movimento de 1964, agravou-se sobretudo nos anos posteriores à edição do AI-5, “o golpe dentro do golpe”, em dezembro de 1968. Com ele, militares mais direitistas – que haviam patrocinado uma série de atentados com autoria oculta, sobretudo em 1968 – lograram oficializar o terrorismo de Estado, que passaria a deixar de lado quaisquer pruridos liberais, até meados dos anos 70. Agravava-se o caráter ditatorial do governo, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas estaduais, passando a ter plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias. Paralelamente, nos porões do regime, generalizava-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos. Tudo em nome da *segurança nacional*, indispensável para o desenvolvimento da economia, do posteriormente denominado *milagre brasileiro* (RIDENTI, 2000, p. 40).

Sob a perspectiva da formação de uma identidade nacional, a mencionada “arte revolucionária”, apresenta-se como resposta reivindicadora de uma dicção crítica individualizante, desejosa de cumprir uma função social. A ambição utópica da intelectualidade brasileira, expressa no desejo de transformação político-social via arte, é elaborada por Marcelo Ridenti a partir do conceito de “romantismo revolucionário”; adjetivo que não implica conotação pejorativa, mas aponta para a valorização de atitudes modificadoras da história, para o processo modernizador da construção do “homem novo” (cf. RIDENTI, 2000, p. 24), cujo modelo seria o homem do interior, de raízes rurais, portador de valores pré-capitalistas. O autor adverte-nos a não

[...] “tomar o romantismo revolucionário da época com desdém [...]. Ao contrário, [...] cabe lembrar que a questão das reformas e da revolução social, com base no resgate de valores pré-capitalistas, estava colocada no mundo todo por movimentos políticos significativos há relativamente pouco tempo, especialmente nos anos 60. De lá para cá, a contra-revolução triunfou em escala

internacional, mas não foi capaz de dar resposta aos graves problemas sociais, especialmente numa sociedade como a brasileira (RIDENTI, 2000, p. 23).

Esse “romantismo das esquerdas”, portanto, “buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro” (RIDENTI, 2000, p. 25). Entretanto, é necessário avaliar que a contra-revolução em escala internacional de que trata Ridenti, o desejo da construção de um homem cujos novos valores não descenderiam da postura capitalista, é um movimento que se deu na contramão dos fatos havidos no Brasil daquele tempo. Quer dizer, se, por um lado, enquanto, na geração dos anos 60, havia nas artes e na música, marcadamente da juventude, a expressão da liberdade das ideias, no Brasil, o Regime Militar tentava promover uma absorção e cooptação dos jovens para o governo, através da tentativa de manipulação desses mesmos valores utópicos e revolucionários. Aqui, censura às artes e à imprensa e também às universidades, buscou silenciar o impulso vital de que falam tanto Heloísa Buarque de Hollanda, ao mencionar a “força revolucionária da palavra poética”, quanto Marcelo Ridenti, com o conceito de “romantismo revolucionário”.

Elio Gaspari, em *A ditadura envergonhada*, apresenta, em linguagem cáustica, uma máquina de governo estruturada na mentira e na ilegalidade, cuja principal forma de comando, a violência, era operada pelas mãos da impunidade. Gaspari, não obstante, aponta uma sociedade que, como um todo, estava longe de ser revolucionária; de forma nenhuma apática, mas, efetivamente, menos crítica do que, a princípio, podemos ser levados a acreditar.

Vale ressaltar que essa história começa um pouco antes, com a deposição de Jango e com todas as cartadas militares implicadas no processo. Latente no relato de Gaspari, a crítica à falta de sensibilidade (e até entusiasmo) com que a classe média carioca enfrentou a transição para a posse de Costa e Silva, marca esse aspecto híbrido, entre o desejo de ser revolucionária e uma certa alienação, de posturas na sociedade:

Costa e Silva assumiu na marra. Seu cacife estava no apoio de Krueel, que via no tropeiro de passado inexpressivo uma barreira eficaz para cortar o caminho de Castelo.
Essas manobras pareciam não ter importância para a classe média do Rio de Janeiro, que enfeitava com papel picado a forte chuva que

caía sobre a cidade. [...] Também não mereciam a atenção da embaixada americana, onde Gordon anunciava a Washington que “a revolta democrática está 95% vitoriosa”. [...] Tudo isso com o arrefrigerado ligado. A essa altura a embaixada soviética queimava papéis, com medo de ser atacada. “Sensação geral de alívio”, escreveu em seu diário o poeta Carlos Drummond de Andrade (GASPARI, 2002, p. 109).

A partir daí, o maniqueísmo exercido pelos militares, em uma das várias formas de violência a que se submetia o país, torcia fatos e opiniões à mercê de sua utilidade pública. Assim, por exemplo,

Quando o marechal Castello Branco entrou no palácio do Planalto, levou para o governo um mundo em que Kerouac seria um homossexual bêbado, Ginsberg um judeu doido, Huxley um inglês excêntrico, Wright Mills um exibicionista, Marcuse um alemão perigoso, King um ingênuo sonhador e Fanon, um negro desconhecido. [...] Eram marginais num mundo arrumado cujos problemas, se os tinha aqui e ali, deveriam ser resolvidos através daquele vagaroso processo de evolução em que manda quem pode e obedece quem tem juízo (GASPARI, 2002, p. 215).

A essa forma de coerção, chamou-se o “terrorismo cultural” (GASPARI, 2002, p. 220). E, a tal “mundo arrumado”, veio resposta das classes a que se queria cooptar para o sistema, as mais intelectualizadas do país, entre elas, artistas, jornalistas, professores, estudantes e alguns clérigos.

A incoerente retórica militar de que se estava zelando pela “moral e bons costumes” através da repressão popular é tensionada por Gaspari na descrição da figura de Castello Branco:

Castello lutava para desembaraçar-se do risco da ditadura por meio de vários recursos. Para espanar a pátina de irracionalismo que cobria o governo, mostrava-se homem de cultura. [...] Numa das muitas crises estudantis de Brasília, aceitou reunir-se com uma comissão de universitários. Desprezou os dossiês com que queriam empanturrá-lo, provando-lhe que estava diante de perigosos subversivos. Paternal e atencioso, ouviu os jovens e mostrou-se preocupado, acima de tudo, com a hipótese de estarem perdendo aula para virem vê-lo no Planalto. Segundo a CIA, Castello era capaz de “falar com igual facilidade sobre as porcelanas da dinastia Ming ou sobre a Guerra do Peloponeso”. (A erudição de Castello na arte chinesa nunca passou de um momento de entusiasmo do analista que lhe traçou o perfil) (GASPARI, 2002, p. 221).

E, claro, como esse cerceamento das ideias não soava natural para todos, houve resistência ao pérfido ataque ao direito de opinião. Foi mais ou menos nesse sentido que o sarcasmo respondeu ao Governo, e foi à estupidez desses meios de conduta que Stanislaw Ponte Preta chamou, em 1964, de *Febeapá* (IN: GASPARI, 2002, p. 222). Por isso, pode-se entender o “Festival de besteira que assola o país”, *Febeapá*, como sintoma dos tempos em que uma erudição vazia e um falso paternalismo queriam se fazer confundir com carisma ou densidade crítica no mundo. Ainda segundo Gaspari:

A maioria das tolices arroladas no *Febeapá* fazem parte de um festival que assola o país independentemente do regime nele instalado, mas havia no espírito de 1964 um tipo de besteira específica da ditadura: a ideia segundo a qual a violência política podia ser usada como um detergente, limpando o sujo para, a partir daí erguer algo de novo (GASPARI, 2002, p. 222).

Aí está o resultado do mais insidioso aspecto do governo militar, a tortura entendida como forma de “limpar o sujo”. Legitimada pelos militares como uma medida de estabilização do governo, a tortura tornou-se método empregado como forma de coação da verdade. Quer dizer, a verdade passou a ser tudo aquilo que era dito pelo Governo e não era questionado pela sociedade, de forma que

A construção de uma relação estável entre o regime, as Forças Armadas, a repressão política e os direitos humanos exigia que, tendo havido a tortura, a investigação terminasse com a punição dos culpados. Estava-se, porém, a caminho de uma construção instável segundo a qual a tortura não era um fato em si, mas uma questão de opinião, uma “campanha dirigida” [...] o regime de 1964 comprometeu-se com uma mistificação e, por vinte anos, comportou-se como se o combate à tortura não fizesse parte da luta em defesa dos direitos do homem. Negar a tortura significava defender o regime. Denunciá-la ou confirmá-la era atacá-lo (GASPARI, 2002, p. 149).

Vale saber que a prática da tortura dos presos políticos se dava à revelia da hierarquia, mas, claro, com toda a sua cumplicidade. Aliás, como conta Gaspari, “em todos os casos a tortura é vista como consequência da linha dura” (GASPARI, 2002, p. 144); isto é, a banalização da violência foi tornada legítima como forma de garantir a defesa do Estado, mas a custo da integridade física, psíquica e mesmo moral do

cidadão. O Regime dirimia a importância da prática da tortura, tratando-a como efeito colateral de sua ação, apenas; postura que, além de proteger o sistema, colaborava para sua absorção social e, logo, manutenção da violência exercida.

E, já que denunciar a prática da tortura era uma forma de se opor ao Sistema e, dessa forma, “sofrer as conseqüências”, várias esferas da sociedade, primando por sua preservação e seu bom estado de coisas, se deixaram aliciar por ele – vejamos aí a Igreja, instituições educacionais, artistas.

Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves concordam com Roberto Schwarz, no livro *Cultura e participação nos anos 60*, a respeito de que “houve um tempo em que o país estava irreconhecivelmente inteligente” (HOLLANDA & GONÇALVES, 1982, p.08). De acordo com os autores, havia uma disposição política profícua ao avanço das esquerdas e a essa perspectiva correspondia à tomada de consciência política da população. A arte, sobretudo, tomara a dianteira na busca pela formação de uma Opinião:

[...] *Opinião* revelou-se um espetáculo extremamente oportuno. Reunindo um público jovem, o *show* parecia interpretar o sentimento de toda uma geração de intelectuais, artistas e estudantes naqueles dias em que a realidade do poder militar afigurava-se como um fantasma no imaginário da revolução brasileira. Para espantá-lo, surgia um novo imperativo: falar, cantar, manifestar. Tratava-se de expressar, contra o autoritarismo que subia ao poder, a determinação à denúncia e ao enfrentamento. “Mais que nunca é preciso cantar”, sugeria a voz de Nara Leão entoando a *Marcha da quarta-feira de cinzas*, nesse momento investida de todo um universo de alusões à esperança e à resistência (HOLLANDA & GONÇALVES, 1982, p. 23).

O grau de complexidade do quadro político-social do Brasil na década de 60 não permite avaliá-lo entre avanços ou retrocessos. Percebe-se que, nos mesmos meios de onde vem apoio à máquina tirana do Estado, encontra-se também seu foco de resistência. Enquanto “Da União Nacional dos Estudantes, a UNE, controlada pela esquerda católica e pelo Partido Comunista, saíam, demagógicos, criativos e tenazes os Centros Populares de Cultura” (GASPARI, 2002, p. 218), a Igreja, aos poucos, foi desarticulando suas mais fortes vozes contra a tortura e o cerceamento de opiniões em favor do mutualismo com os militares. Como conta Gaspari, em *A ditadura escancarada*, “Por pouco não se espetou no manto de Nossa Senhora

Aparecida, a padroeira do Brasil, o título de generalíssima das Forças Armadas” (GASPARI, 2002, p. 248).

Ainda segundo o jornalista, o maior lastro dessa época foi depositado no valor da dúvida – “a inexorabilidade da existência burguesa, a onisciência do poder e a invencibilidade do mais forte, dúvidas da década de 50, tornaram-se dúvidas no fim dos anos 60” (GASPARI, 2002, p. 234). A desarticulação das certezas, muito embora restrita aos “alfarrábios e racionalizações” (GASPARI, 2002, p. 234), contribuiu para que uma ideia de anarquia fosse vista no mundo e ameaçasse a ordem. Diante disso, o Regime oscilava,

De um lado ele pretendia impor um governo ditatorial como legítimo produto de uma revolução democrática. De outro, via na tempestade de ideias e de costumes uma simples desordem, fruto de um provável declínio de um mundo ocidental e de suas formas de liberalismo democrático (GASPARI, 2002, p. 234-235).

Em parte, a dúvida cumpria seu papel de promover os questionamentos que iriam se expressar nas artes, palcos e canções; em parte, o Regime continuava demonstrando que seu vigor iria muito além do primeiro golpe. Além disso, é necessário considerar que o panorama mundial também era de aguardo, no sentido que havia a busca pela recuperação de uma linguagem possível no pós-guerra. Ou seja, entre as utopias e os tormentos, todos estavam à espera de uma revolução.

1.3 Memória e enunciação

Inscrita neste contexto, encontra-se a produção teatral de Hilda Hilst, cujo período de elaboração não ultrapassara dois anos, indo de 1967 a 1969. Alcir Pécora, em *Nota do Organizador* à edição de *Teatro Completo* da autora, considera que

O fato é significativo, pois se trata de um período no qual o teatro em geral, e em especial o teatro universitário, adquire grande importância no país, tanto por sua significação política de resistência contra a ditadura militar como pela excepcional confiança na criação jovem e espontânea que se alastrava pelo mundo todo.

[...] Hilda Hilst, ao escrever todas as suas peças nesses dois anos trepidantes, certamente entendia o apelo único que o gênero parecia capitalizar naquele preciso momento, nunca mais tornando a escrever teatro depois dele (PÉCORA, 2008, p.7).

A opção da poeta pelo gênero dramático, portanto, estaria vinculada, provavelmente, à atitude de engajamento enormemente difundida no Brasil – o teatro, entendido como uma arte formadora de opiniões, contribuiu, de fato, para difundir as ideologias das esquerdas militantes. Ao mesmo tempo, entretanto, o teatro hilstiano, afirma Pécora, em praticamente nada se assemelharia à forma do teatro brasileiro dos anos sessenta⁷, pois, em Hilst, a escolha do gênero dramático seria, antes, uma possibilidade de pensar os limites da palavra, como que questionando que tipo de linguagem, que tipo de arte, é possível sob a égide de um período de exceção.

Assim, Hilst, poeta, experimenta a estética do drama para pensar o estatuto do humano na sociedade em que estava inserida. Por isso, a escolha de um gênero artístico híbrido enquanto forma, longe de fortuita, é seminal para a escritura, pois desloca a lírica de seu lugar – na sua concepção mais tradicional⁸, a Lírica é entendida como expressão da subjetividade do poeta, de forma que há, nesse conceito, um pressuposto de totalidade, como se fosse possível uma expressão metafísica, total, do eu. Quando o lírico surge no drama, o oposto acontece, pois

⁷ Mais à frente, retomaremos a discussão a partir de algumas considerações encontradas no livro *Aulas de Anatol Rosenfel* sobre o teatro de Hilda Hilst.

⁸ STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

aponta para a falha, para a “impotência” desse “eu”, demonstrando que não há uma expressão total, uma representação ideal entre palavra e coisa. Como diz a poeta:

Se os meus personagens parecem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia (HILST, 2008, p. 232).

Nesse sentido, Derrida, no texto *Paixões*, acolhe o valor da não-resposta, da obliquidade e do segredo para pensar sobre o testemunho dado pela literatura. O ato performativo viria, então, compor a cena em que a escrita literária se nega a responder à realidade; quer dizer, a literatura não se compromete com a realidade a ponto de responder a ela, antes, o “jogo estetizante” não se reduz à obviedade, e se mantém em segredo. *Le secret affiché*, o “segredo ostentado”, é o “discurso do qual se esperava uma resposta séria, pensante ou filosófica” (DERRIDA, 1995, p. 37), mas que se torna performático diante do fato de que a linguagem não se reduz ao saber, ela apenas o desdobra, apontando para a “impossibilidade de que qualquer testemunho fique seguro de si mesmo” (DERRIDA, 1995, p. 41):

*Há segredo. Mas ele não se dissimula. Heterogêneo em relação escondido, ao obscuro, ao noturno, ao invisível, ao dissimulável, até mesmo ao não-manifesto em geral, ele não é desvendável. Permanece inviolável até mesmo quando se acredita tê-lo revelado. Não que se esconda [...]. Simplesmente excede o jogo do vendar/desvendar: dissimulação/revelação, noite/dia, esquecimento/anamnésia, terra/céu etc. Portanto, não pertence à verdade, nem à verdade como memória (*Mnemosynè, aletheia*), nem à verdade dada, nem à verdade prometida, nem à verdade inacessível (DERRIDA, 1995, p. 44)*

Isto é, o testemunho dado pela literatura, não redutível ao saber ou a certeza, é composto dos *rastros* que não se deixam “levar nem encobrir pela relação com o outro, pelo estar-com ou por alguma forma de ‘laço social’” (DERRIDA, 1995, p. 51). Aí, nesse lugar composto dos “rastros”, se constitui a cena da poética hilstiana em que abjurar Deus, destituí-lo de sua imagem luminosa, é forma de contestar o humano e sua própria obscuridade; assim, o testemunho dado pela literatura é performativo na medida em que desestrutura valores da certeza, de

forma a não se comprometer com alguma verdade, como se fosse uma espécie de perjúrio capaz de legitimar aquilo que se declara.

Assim, então, a qualidade do aspecto episódico do trabalho teatral de Hilst estaria, não exatamente em coparticipar da atitude de engajamento dos anos sessenta, como destaca Pécora, ou em salientar as fraturas do pós-guerra; para além dessa perspectiva, o teatro hilstiano ensaia expectativas – abre-se em discursos e saberes vários, analisando as sociedades vindouras, a partir daquele ventre-contexto em que fora gerado.

Isto porque, enquanto arquivo, ou seja, enquanto local em que pode residir uma memória, a literatura olha para o passado/ presente ao mesmo tempo em que põe em questão o futuro. Em *Mal de arquivo*, Derrida elabora o aspecto ficcional do arquivo como morada de uma memória que não se fecha ao passado, mas o performatiza, *consignando*⁹ elementos para o futuro:

[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica geral, não é somente local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios de informação (DERRIDA, 2001, p. 29).

Como o passado está sempre sendo resignificado pela memória, o arquivo não pode ser compreendido senão através do movimento dinâmico de reescritura da história, estando aí a diferença entre memorização e memória – enquanto esta se dá no âmbito enunciação e nas possibilidades de se entender a história como movimento dialético, aquela se sedimenta na repetição, encerrando o potencial anárquico, consignatório, do arquivo num mutismo que o tornará apenas lugar de estoque de um discurso ou saber, conferindo-lhe um status de “verdade”.

⁹ Para Derrida, o arquivo concentra em si uma certa diacronia em relação ao tempo e em relação aos saberes, sendo que o “poder arcônico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminha junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*” (DERRIDA, 2001, p. 14).

Por isso, *A empresa (A possessa) estória de austeridade e exceção*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema* e *A morte do patriarca*, enquanto arquivos, mantêm um caráter predominantemente alegórico, considerando aí sentido etimológico da palavra, cujo radical grego *állos*, supõe o movimento mesmo da literatura, em que a heteronomia é o ato se de afirmar na alteridade; de forma que a história torna-se o *outro* que tangencia o lírico: tal é a memória enunciativa das peças de Hilda Hilst.

Em *A empresa (ou A possessa) estória de austeridade e exceção* (1967), América, personagem principal, é estudante de um internato de freiras e apresenta-se absolutamente crítica em relação à organização da instituição religiosa. Para demonstrar suas ideias, América cria ETA e DZETA, transuntos que deveriam servir à capacidade crítica, mas acabam sendo cooptados e incorporados ao sistema, tornando-se parte dos seus diversos símbolos de repressão.

Vejamos a caracterização das personagens:

AMÉRICA: mulher jovem. Personalidade muito acentuada.
PRIMEIRA POSTULANTE (*transforma-se na Primeira Cooperadora Chefe*)
SEGUNDA POSTULANTE (*transforma-se na Segunda Cooperadora Chefe*)
TERCEIRA POSTULANTE
O VIGIA (*vigia que se transforma em Bispo*): 35 anos.
MONSENHOR: (*que se transforma em Inquisidor*): 40 anos
SUPERINTENDENTE: 40 anos. Aspecto bastante rígido, inflexível (HILST, 2008, p. 23).

Interessante notar que apenas América, jovem, recebe uma caracterização psicológica, as demais personagens, com exceção do Superintendente, são epidérmicas. Outro dado que se deve notar, e que justifica o outro título da peça *A empresa*, é a rápida promoção de alguns personagens, que vão passando a exercer ocupações superiores e vão tendo seu figurino modificado de acordo com a escalada profissional.

Quanto às observações sobre enredo e palco, há considerações formais em função da temática abordada. Há orientação para palco de arena, por exemplo, que objetiva a aproximação entre palco e público, numa clara adesão ao teatro político.

A primeira nota propõe uma leitura a contrapelo deste posicionamento, sobretudo se pensarmos o teatro de Hilst como um todo: *Esta peça não pode ser*

tratada de forma realista (HILST, 2008, p. 25); já a última, retoma o engajamento ao afirmar: *Entendo que 'A empresa' também é uma peça didática. E de advertência* (HILST, 2008, p. 26). As duas orientações, contudo, não se excluem mutuamente; antes, suplementam uma à outra – como se, para Hilst, o engajamento não estivesse no pacto de verdade na literatura, mas na sua obliquidade. Talvez, por isso, ela sublinhe o distanciamento temporal enquanto categoria crítica: [...] *a primeira cena deve ser tratada de modo a dar a impressão de um momento muito recuado no tempo, assim como uma fotografia baça e amarelecida* (HILST, 2008, p. 25).

Em *O rato no muro*, peça também de 67, repete-se o ambiente monacal em que as freiras são texto imagético da repressão. O rato, por estar fora, e acima da capela “branca com manchas pretas, lembrando um incêndio” (HILST, 2008, p. 103), é o único ser que pode ver algo que os demais não vêem; entretanto, mesmo representando a única possibilidade de liberdade, é a personificação contumaz da covardia e símbolo de asco.

Com exceção da Irmã Superiora, todas as outras são identificadas apenas por letras, de A a I, sem nenhuma conotação de importância na ordem alfabética crescente; ao contrário, apontam para a uniformização das inteligências e desejos.

O cenário, tanto quanto a caracterização das irmãs, é imagem para o desgaste das instituições religiosas: *É preciso que se veja o interior da capela e, ao mesmo tempo, em certos momentos, uma cerca que estaria a alguns metros de um muro **que jamais se vê*** (HILST, 2008, p. 103, grifos nossos). E o Custódio da capela, banal, feio e medíocre não guarda, mas desampara seus fiéis:

«Que reste-t-il à un ange qui a perdu jeunesse e beauté, attributs de son angelisme? Ses ailes sont incapables de le soulever vers le ciel, l'ange déchû est déjà envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité» (BRION. *IN*: HILST, 2008, p. 103)¹⁰.

O “muro que jamais se vê” desempenha no texto dupla função, assim como representa a prisão e os limites a que estão condenadas as freiras, é também única

¹⁰ “O que resta a um anjo que perdeu sua juventude e beleza, atributos angelicais? Suas asas são incapazes de fazê-lo flutuar e levá-lo pelo céu, o anjo decaído é invadido pela banalidade, feiúra e mediocridade” (tradução nossa).

possibilidade de libertação – é de onde se pode “ver mais adiante” (HILST, 2008, p.138).

Em *O visitante*, peça de 68, as questões políticas passam pelo erotismo battaliano, e pelas discussões morais embutidas nos valores binários “verdade/mentira”, “feio/belo”, expostos na composição do núcleo familiar da trama, Maria; Ana, mãe de Maria, caracterizada pela beleza; Homem, esposo de Maria e o Corcunda, que representa a “meia-verdade”:

ANA: É encantadora, mas possui qualquer coisa de postiço e indevassável. 40 anos. Mulher clara.

MARIA: Filha, 25 anos. Parece mais velha. Morena. Tem alguma beleza.

HOMEM: marido de Maria. “Um todo cortês. Um porte ereto e altivo” (*segundo relato de Ana a respeito de uma certa noite*).

CORCUNDA: Homem alto, com uma leve corcova. Nem feio nem bonito. 45 anos.

Notas: *Ana e o marido são figuras imediatamente atraentes.*

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

[...]

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).

Os laços familiares, tratados como socialmente construídos, devido a aspereza da relação entre mãe e filha, mulher e marido, abordam simultaneamente a questão da autoridade inócua, centrada na figura de Maria, que tanto se esforça por manter a ordem prevista na formação familiar que opta por crer na visita de “Meia-verdade”, o Corcunda, a manutenção da moral pré-estabelecida.

O aspecto lírico, ressaltado por Hilst, ressignifica o texto, tornando-se opção formal de questionamento do senso-comum, da moralidade cínica e corriqueira, embrutecida na sua sensibilidade.

Já em *Auto da barca de Camiri* (1968), a questão política é evidentemente retomada a partir mesmo do título: escrito em função da morte de Ernesto “Che” Guevara, o auto denuncia o vazio da existência humana, tanto quanto questiona a noção de justiça, embutida no valor semântico da palavra “auto”, processo jurídico. As orientações de cenário revelam a intenções de Hilst em tornar evidente o aspecto satírico do texto:

Símbolos enormes de justiça. Duas cadeiras negras altíssimas. Mesa com livros e papéis muito volumosos. Uma porta sempre aberta, por onde entram as testemunhas. Outra fechada, por onde entram os juízes. Esta última porta nunca mais é aberta. Num cabide, penduradas, duas togas negras, com abundantes rendas no decote e nas mangas. Os juízes entram exaustos. Estão vestidos com ternos pretos e nas gravatas um destacado símbolo de justiça. Começam a despis-se lentamente. Com a entrada do Trapezista, eles devem estar de ceroulas somente (HILST, 2008, p. 185).

O grotesco, ao lado dos juízes ridicularizados, aponta para o vazio existencial, na medida em que são responsáveis pelo sacrifício de um inocente, identificado com a figura de Che Guevara. Mais que isso, representam a LEI arbitrária, sem ideais, cooptada pela tirania e a seu serviço.

Na peça a estrutura do “auto”, didaticamente religiosa, é subvertida na sua intenção. Hilst evoca os autos vicentinos, sobretudo o *Auto da barca do inferno*, despindo-os, porém, de sua função moralizante, pois, aqui, não há barca, não há caminhos de salvação ou danação: a morte de inocentes, providenciada pela justiça, condena todos a vivermos sem fé ou esperança.

As aves da noite, escrita no mesmo ano, tematiza o Holocausto judeu na Segunda Guerra Mundial. O enredo do texto gira em torno da figura do Padre Maximilian Kolbe, voluntário para morrer no chamado “Porão da fome”, em lugar de outro preso pela SS.

As rubricas da autora, neste caso, são voltadas especificamente para a recepção da peça:

CENÁRIO

Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro.

Altura interior da cela, dentro do cilindro: 1,90m.

Na cela, porta de ferro baixo, com pequeno visor.

Janela à volta do cilindro recoberta de material transparente (arame, acrílico etc).

Cadeiras individuais à volta do cilindro, isoladas umas das outras por divisões.

NOTA

Idealizei o cenário de *As aves da noite* de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa na cela. Quis também que o espectador se sentisse em total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões (HILST, 2008, p. 231).

A elaboração das personagens, bem como seus diálogos, ressoa a questão adorniana sobre que tipo poesia é possível após Auschwitz. Sem, no entanto, dar uma resposta, Hilst propõe o incômodo não-apaziguável, através do seu teatro lírico, com experiência de isolamento do espectador/leitor.

O novo sistema, última das peças escritas em 1968, volta a usar de alegorias para abordar o autoritarismo e a vigilância sistematicamente infligida aos mais jovens e inteligentes para buscar cooptá-los para o “sistema”.

Assim, as oito personagens da peça encarnam, ou a brutalidade dos que, dessensibilizados, são incapazes de ir além da mediocridade pré-estabelecida, ou a inteligência brilhante que será usada para subsidiar o poder tirânico. O cenário, composto por um triângulo em que cada vértice há a inscrição, em caixa alta e letras negras “ESTUDE FÍSICA”, assemelha-se à propaganda subliminar, própria das práticas de instituições repressoras. Além disso,

Em cada poste há um homem amarrado (dois bonecos), de costas para o público. [...] os dois bonecos [no início da peça] estão vestidos apenas com calças e camisa branca. Os segundo bonecos estarão vestidos como um padre e um bispo, conservando a mitra do bispo, os terceiros bonecos estarão vestidos como o pai e a mãe do menino (HILST, 2008, p. 303).

Há, pois, nessa imagem, o discurso contra as instituições sociais reguladoras dos padrões de comportamentos. A família, a religião e os indivíduos como um todo, que representados nos primeiros bonecos, se deixam “amarrar” pelo sistema, tornando-se parte dele.

Em *O verdugo*, de 1969, assim como em *Auto da barca de Camiri*, o que está em discussão é a imolação de um inocente, identificado como o Homem, pelas mãos da tirania que se apresenta como a justiça.

Mais uma vez, é a personagem jovem, o filho do Verdugo, é a que é dotada de maior sensibilidade, mas, neste caso sem ter de, por isso, pagar o preço de tornar-se parte do sistema pré-estabelecido; ao contrário, será a única voz a defender a vida do Homem. Todos os outros personagens, com exceção do Verdugo, cuja personalidade é não-linear, são destituídos de qualquer profundidade psicológica, sendo, então, identificados pelo embrutecimento do senso comum, e,

por isso, apoiam o assassinato do Homem em troca do dinheiro oferecido pelos juízes.

Em dois atos, as indicações de cenário e enredo sofrem alterações para manter uma coerência na peça. O primeiro ato apresenta a casa do Verdugo, numa refeição em família. O aspecto modesto, mas digno do lugar é ressaltado na nota da autora. No ato seguinte, o cenário já é a praça de execução do homem e a descrição privilegia o caráter sombrio do lugar e a agitação crescente em torno do assassinato.

A última nota da autora orienta a última cena do segundo ato, após a chacina dos cidadãos que matam o homem e o Verdugo:

A Mulher, a Filha e o Noivo começam a arrastar o corpo do Verdugo para fora da cena. Param um instante e olham o filho do Verdugo. Este último fica imóvel, olhando para os homens-coiotes. Em seguida, olha pela última vez o corpo do pai, anda em direção aos homens, encara-os.

[...]

Os homens-coiotes atravessam a pequena praça junto com o filho do Verdugo. Quando estão saindo, um foco de luz violeta incide sobre as mãos dos homens-coiotes. As mãos estão cruzadas na altura dos rins, e deve ser visto claramente que são patas de lobo com grandes garras (HILST, 2008, p. 428-429).

Há intenções didáticas se pensarmos, sobretudo, no teatro brechitiano. Os homens-coiotes, que deveriam se juntar ao filho do Verdugo e impedir a chacina mantêm-se em abstinência, mas encaram o público. Quer dizer, apresentam, ali, seu potencial de crítica. Ao final, as patas e grandes garras não usadas na defesa das vítimas compõem um enigma, seriam elas símbolo de uma insurgência futura? Ou seriam os lobos cooptados também pelo *sistema*?

A morte do patriarca, última das peças, aborda questões em torno do vazio existencial, da falta de parâmetros para pensar a justiça, envolvendo aí a justiça religiosa, tematiza o embate das forças do bem e do mal – forças que se opõem, não simbolizam a virtude ou o vício; antes, (con)fundem-se ambas, de forma que acabam se tornando uma só. É possível dizer que a configuração do palco sirva à reflexão sobre as instituições religiosas enquanto instituições políticas, ávidas pelo poder. A “sala com estantes vazias. Piso de mármore branco e preto igual a um tabuleiro de xadrez” (HILST, 2008, p. 435), indica a falta de ideologias e, ao mesmo tempo, a postura conveniente, de quem, estrategicamente, usa do discurso que melhor lhe convém.

Não à toa, a estátua de Cristo é posicionada de costas para o público e para o pássaro de longas garras, cujas asas *ainda* estão no chão. E na mesma sala convivem os anjos e o demônio, este, de “aspecto muito agradável” (HILST, 2008, p. 433).

Se a religião é como um jogo de estratégia e os prêmios somos nós no fim da partida, é porque a realidade deve ser o imponderável, daí não ser possível submetê-la a testemunhar, restando, assim, abjurá-la.

1.4 “Todas juntas formam uma parábola”

A escrita de Hilda Hilst, como um todo, é um sistema em permanente estado de perplexidade; nela, as opções estéticas necessariamente passam pelas questões de contexto, de forma que a propulsão de seu trabalho poético vem do olhar atônito que a autora lança à sua época – e que, precisamente por isso, não se torna datado.

Anatol Rosenfeld define o teatro de Hilda Hilst, em uma de suas aulas sobre o teatro brasileiro, como

mais ou menos religioso. [...] Não é realista; tem parábolas, abstrações [...] e denota grande inteligência, preocupação e coagulação da geração mais velha. É *engagé*, mas não política. Poeta pura, renovou o diálogo poético, dando-lhe grande nobreza e usando versos, ocasionalmente (ROSENFELD, 2009, p. 30)

Ao ponderar sobre a escolha da poeta pelo teatro, o crítico alemão passa tanto pela questão social, o engajamento, quanto pela experimentação estética, a dimensão lírica dos textos dramáticos. Ora, se, como quer Adorno, deve-se considerar a poesia lírica como forma de resistência à banalização, constituindo-se voz de uma coletividade, não se deve prescindir de que seja, essencialmente, ficção. Assim, a narrativa por parábolas, elemento crítico, tenciona, no texto hilstiano, a relação entre ficção e realidade, compreendida por Derrida como o lugar próprio da literatura, o segredo:

[...] lá, na impossibilidade em que se encontra o leitor de escolher entre o acontecimento fictício, inventado, sonhado, o acontecimento imaginado (inclusive a imaginação do acontecimento que não existe) ou o acontecimento tido como “real”, lá, nessa situação criada ao leitor [...] lá se encontra o próprio segredo do que se designa correntemente sob o nome de literatura (DERRIDA, 2005, p. 21).

Quer dizer, enquanto local do secreto, a literatura não se permite desvelar, por isso, não se constitui apenas como um discurso sobre o real, mas engendra-o: daí o olhar pasmado, deriva alegórica para pensar os homens em seus tempos.

Como considera Jean-Pierre Ryngaert em *Ler o teatro contemporâneo*, todo assunto tem uma teatralidade que lhe é própria e que, portanto, exige formas específicas para narrá-lo:

Em seu teatro que se tornou um modelo (ou antimodelo), Brecht impôs formas épicas radicais. Beckett, por sua vez, pouco a pouco limpou o enredo de qualquer anedota e o concentrou no que para ele é essencial, a presença da morte. Ele impôs à narrativa tradicional

um regime emagrecedor impiedoso ao ponto de fazer pesar a ameaça permanente do silêncio definitivo.

É difícil, depois dessas duas grandes figuras, perguntar-se de novo e de maneira inocente “como narrar?” e “o que narrar?”. Os antigos modelos dramáticos, tão carregados de sentido quanto suas boas e velhas narrativas unificadoras, foram muito atingidos. [...] Era preciso recomeçar e todo jovem dramaturgo podia se perguntar como vestir a roupa, um pouco corroída pelas traças, do contador de histórias, pelo menos se ele estimasse que o teatro não poderia ser privado do enredo (RYNGAERT, 1998, p. 83).

“Silêncio” e “morte” são também os signos usados por Silviano Santiago¹¹ para falar da incomunicabilidade e pobreza das experiências nas narrativas pós-modernas – mudo de conselhos, este narrador ficcionaliza as próprias reminiscências; as quais não viveu, observou –, de forma que, enquanto a narrativa, digamos, “carregada de sentido”, no sentido que trata Ryngaert, guardava um olhar fechado em si, totalizante das histórias que contava, o silêncio característico daqueles narradores cujas roupas estão “corroídas pelas traças”, de acordo com Santiago, advém, eloquente, das reconstruções de um olhar lançado ao mundo como “rechaço e distanciamento” (SANTIAGO, 1989) de si mesmo. E, por este olhar, oscila-se “entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça” (SANTIAGO, 1989, p. 59).

Sentir o que vê e, a partir disso, ser capaz de recriar, de forma crítica, sua própria dimensão de existência, tal é o teatro lírico-narrativo de Hilda Hilst. Os panoramas político-sociais específicos do trabalho de Hilst, a Guerra-fria e a Ditadura Militar brasileira, parecem suscitar a nova experiência estética, como se, a partir disso, alguma elaboração de linguagem pudesse conciliar a “experiência do olhar” e a palavra enquanto memória:

Por isso, a narrativa memorialista é necessariamente histórica [...], isto é, uma visão do passado no presente, procurando camuflar o processo de descontinuidade geracional com uma continuidade palavrosa e racional de homem mais experiente. A ficção pós-moderna, passando pela experiência do narrador que se vê – e não

¹¹ As colocações de Silviano Santiago sobre a pós-modernidade não serão desenvolvidas neste trabalho, pois não se pretende localizar o teatro de Hilda Hilst dentro de alguma linha cronológica ou mesmo tradição literária. Portanto, as nossas reflexões motivadas pela análise de “O narrador pós-moderno” se reportam apenas às considerações referentes a uma mudança no modo de narrar, de Benjamin para a contemporaneidade.

se vê – a si ontem no jovem de hoje, é primado do “agora” (Octavio Paz) (SANTIAGO, 1989, p.56).

Assim, a presença do lírico no drama seria, então, na mesma medida em que um processo de resignificação e resistência a certas ideias e racionalizações num momento de perplexidade, uma busca por alargamentos de possibilidades da escrita (forma de problematização do humano através de sua linguagem, pois não são conciliáveis o “olhar do agora” e a memória). Por isso, Hilst promove um hibridismo entre os gêneros literários ao optar pelo teatro: a partir, essencialmente da poesia, seus textos dramáticos se deixam contaminar de elocuições várias, num movimento de reescritura incessante de si mesmos – como “narrativas quebradas, sempre a recomeçar” (SANTIAGO, 1989):

[...] porque poesia é o [...] Gênero mais geral de todos os gêneros, em cada instante, a potência geradora de todas as suas obras, seja qual for o gênero a que pertençam. Nela os gêneros, aliás, não se juntam, não se justapõem.

[...]

[...] cada gênero permanece ele próprio, em si mesmo, oferecendo ao mesmo tempo uma hospitalidade generosa a outro gênero que venha parasitá-lo habitá-lo ou manter seu hospedeiro refém, sempre segundo a topodinâmica do menor maior que o maior [...] o Livro tem direito à palavra e por sua vez torna-se mais de um personagem, quem sabe até o ato ou a cena de uma peça de teatro, o Relato se encarna com uma maiúscula, numa alegoria [...] (DERRIDA, 2005, p. 23).

Heteronomia e heteronímia, a literatura se estabelece como instrumento da alteridade, abrigando em si formas *outras*, alegóricas, para pensar o eu que a produz enquanto identidade móvel, composta das experiências que pôde reparar. O segredo estaria, talvez, justamente aí, onde não se pode discernir de que, precisamente, fala a literatura – sempre a recomeçar, conta histórias ao porvir.

“Todas juntas formam uma parábola”, diz América, personagem de uma das peças de Hilda Hilst. Interessante advertência que poderia mesmo ser pensada como intenção autoral de Hilst que, para refletir sobre si mesma, teria elegido o espaço próprio da alteridade, o espaço próprio onde se é outro, tornando, assim, sua realidade, seu contexto histórico, alegoria do humano para seu teatro.

2 CORPO-PALAVRA

*E se falei
Foi para trazer de volta aos vossos olhos
A castidade do olhar que a infância voz trazia.
Mas tem sido só meu esse olho do dia.*

(HILST, 2008, p. 69)

O teatro, assim como a palavra, tem necessidade de ser deixado livre.
(ARTAUD, 1999, p 139)

No teatro, o corpo é instância metonímica da palavra: entre a voz do ator (ou mesmo da personagem) e o texto lido há contigüidade. Entretanto, ali não está em jogo somente a representação (FOUCAULT, 1999, pp. 107-111), mas criação de uma linguagem outra, heterotópica, porque constituída em/de outro *topos*, e que, por isso mesmo, *representa* bem as relações de uma linguagem posta em crise permanente e se movimenta num sentido sucessivo-incessante de abertura à alteridade dos signos.

Em *Ler o teatro contemporâneo*, Jean-Pierre Ryngaert tensiona a relação entre a demanda de elementos, signos, de criação e o corpo enquanto processo mesmo da linguagem teatral:

Quando um autor inventa uma língua, é porque não está satisfeito com a que tem à sua disposição, ou antes porque mantém com ela relações passionais. A “língua inventada” é construída nos vazios da que é falada, tendo-a como matéria-prima, e contra ela porque a mina por dentro.

[...]

Diz-se que uma função essencial da poesia é reinventar a língua, deslocar seu sistema habitual de significação para fazê-la ser ouvida de uma maneira diferente, língua simultaneamente comum e extraordinária que estimula a reação com o mundo exibindo sua diferença. Quando qualquer grande autor de teatro também reinventa uma língua para seu uso [...] sabe que ela passará pela respiração e pela voz do ator, por seu corpo. A língua do teatro é feita para ser dita, e é dessa banalidade tão evidente que os Audiberti ou Vauthier tiraram proveito, sendo classificados como “poetas” da cena. Contudo, linguagem poética e linguagem dramática nem sempre se entendem bem já que também se trata de afirmar uma necessidade cênica, uma urgência não a da proliferação, uma ancoragem profunda no corpo do ator (RYNGAERT, 1998, p. 175-176).

Ora, se “reinventar a língua” (no texto ou na voz de quem encena) é deslocá-la de seu sentido habitual, fica desarticulada também, em consequência, a relação de representação sígnica na linguagem. Quer dizer, a semelhança, enquanto categoria responsável por nos levar a conhecer (ou reconhecer) a ligação entre palavra e coisa é desestabilizada através de uma crise interna da linguagem. Segundo Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*,

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou as emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (FOUCAULT, 1999, p. XII-XIII).

Por isso, quando Ryngaert considera a elaboração de uma linguagem nova no teatro, ressalta a poesia enquanto elemento capaz de corroer a ligação estável entre a representação e o mundo. O efeito corrosivo da dicção poética, ou mesmo lírica, no texto dramático, sobretudo por ser encenado, resulta, se não na heterotopia a que se refere Foucault, pelo menos numa “topografia diversa”, pensando aí na metáfora do papel como um corpo arado de palavras, que terá seu *topos*, alterado pela grafia dessemelhante, desordenadora da anatomia, ou “sintaxe”, prevista.

Ao forçar os limites da escrita, através da presença do corpo que a lê, inclusive, – e aqui vale lembrar que o personagem também é texto – a poesia lembra “o que esse falar quer dizer e a quanto sofrimento está exposto o indivíduo em busca de uma conciliação entre sua língua e seu corpo” (RYNGAERT, 1998, p. 179). Isto é, o teatro, lírico, assume uma condição estética de distanciamento da linguagem corriqueira, automatizada, e, assim, responde a uma demanda política, investindo, via crise da linguagem, numa reflexão sobre as potencialidades humanas. Ainda segundo Ryngaert,

A crise da linguagem combate também, de forma mais sutil, o modo como os personagens se exprimem, que não corresponderia a seus estados na realidade, em que eles são investidos de uma língua que não é a deles em função das normas sociais.

[...]

Deslocar a língua também é um modo de ela ser ouvida de maneira diferente e de desvelar suas implicações políticas. O hiato entre o personagem e a língua que ele fala questiona também sua despossessão, mas esta não tem mais nada de metafísico (RYNGAERT, 1998, p. 162).

Aqui se torna interessante refletir um pouco mais detidamente sobre as fronteiras da poesia no século XX. De acordo com o teórico italiano Alfonso Berardinelli, neste período, o conceito clássico de gênero lírico, portanto, hegeliano, é afastado do conceito de poesia como forma de salientar o questionamento à

expressão do sujeito enquanto indivíduo que fala a si; não obstante, a poesia lírica é cultivada por alguns dos mais importantes escritores europeus, como é o caso de Eugenio Montale, visto anteriormente.

De acordo com o crítico literário, “tocar as ‘fronteiras da poesia’, deslocá-las e forçá-las se torna necessário para sair de sistemas estilísticos que tendem ao fechamento” (BERARDINELLI, 2007, p. 184). A opacidade da poesia lírica seria, a partir da confluência entre os gêneros (e corpos, já que estamos tratando de teatro), então, readmitida na sua função de gerar estranhamento e, a partir disso, desautomatização, *representando* resistência à reificação do mundo; o que não significa, entretanto, que se aposte na superação da fratura entre indivíduo e sociedade e na retomada da “essência lírica” hegeliana. Ao contrário, como se sabe, a não-transparência dos signos em poesia deve-se a uma dissonância que não é puramente estética, mas social, quer dizer,

Dissonância é a laceração da existência que a poesia, com os recursos de que dispõe, não pode recompor. O que distancia e opõe o mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico: determina as formas não comunicativas e anti-realistas da lírica moderna e denuncia o estado de coisas na sociedade contemporânea (BERARDINELLI, 2007, p. 36).

Enquanto lugar por excelência desordenador das representações, a literatura cultiva meandros e descaminhos a fim de tratar as palavras não como enunciado, mas enunciação (cf. FOUCAULT, 1999, pp.58-61). Dessa forma, o texto de teatro alcança vigor anímico e se presentifica na representação; vale dizer, “o texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena” (RYNGAERT, 1998, p. 5) – construção, não passiva, centrada na figura do autor, mas dialógica entre o texto e o espectador/leitor que, através do olhar entusiasta, cria novos deslocamentos na linguagem e possibilidades outras de representar o mundo.

Sob o aspecto de um “sentido” nos enredos do teatro do século XX, Ryngaert lembra que “uma parte dos autores contemporâneos considera a relação com o enredo de maneira diferente. Eles se colocam menos como ‘contadores de histórias’ e mais como escritores que recorrem a toda densidade da escrita” (RYNGAERT, 1998, p.7).

Talvez se possa pensar que essa última colocação resuma todas as outras que vimos tratando até aqui e entender a “densidade da escrita” como um conceito para refletir sobre o corpo-palavra, categoria que, na obra de Hilda Hilst, como um todo, é lugar teórico para pensar a Literatura e suas derivas. Por isso, a opção estética pelo teatro, parece sugerir uma ampliação das possibilidades de reflexões via metalinguagem, porque ali a palavra se personifica no corpo, não só através dos atores no palco, mas também através dos olhares dos espectadores, que então passam a atuar no texto. Assim, enquanto elaboração das possibilidades de escrita, em Hilst, o texto dramático torna-se mais uma *persona* no conjunto de sua obra (cf. RODRIGUES, 2007).

Ao lado disso, há uma busca pela dessacralização do teatro mesmo enquanto linguagem, quiçá próxima à maneira como o entende Antonin Artaud n’*O Teatro da crueldade* quando defende a necessidade de uma desautomatização dos gestos (que também são formas de linguagem) no ato performático através de um lirismo e de uma metafísica que não sejam ensimesmados no ator, mas que possam “manifestar forças externas” (ARTAUD, 1999, p. 97), ou seja,

[...] criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana.

[...]

A questão não é fazer aparecer em cena, diretamente, ideias metafísicas, mas criar espécies de tentações, de atmosferas propícias em torno dessas ideias. E o humor com sua anarquia, a poesia com seu simbolismo e suas imagens fornecem como que a primeira noção dos meios para canalizar a tentação dessas ideias (ARTAUD, 1999, p. 103).

Ao que parece, Hilda Hilst não seguiu nenhum tipo de programa específico em seu teatro – o que é uma proposição conveniente para nós, pois ganhamos possibilidades várias de saídas teóricas para entendê-lo –, assim, como indicativos de leitura (como se fossem teorização espontânea da autora), tomaremos de empréstimo suas observações iniciais às peças e também as rubricas como parte da nossa elaboração reflexiva para entendê-lo.

Na primeira de suas peças, de acordo a organização cronológica da publicação de seu *Teatro Completo, A empresa (ou a possessa)*, há algumas colocações da autora que escolhemos a fim de pensar no seu processo de escrita:

- 1) Esta peça não pode ser tratada de forma realista.
- 2) [...] a primeira cena deve ser tratada de modo a dar a impressão de um momento muito recuado no tempo, assim como uma fotografia baça e amarelecida.
[...]
- 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 (HILST, 2008, p. 26).

Vale notar que, de maneira muito próxima à desejada por Artaud, Hilda Hilst promove distanciamentos da linguagem usual como forma de refletir sobre seus processos de representação. Não que a poeta brasileira tenha aderido ao programa do dramaturgo francês, mas há uma proposta de reavaliação das formas de representações nas linguagens que acaba por aproximar o trabalho de ambos.

A própria definição da noção de *Crueldade* já condensa em si a ambição de Artaud, de apurar a percepção sensível dos espectadores através do rompimento do registro usual da linguagem em favor de uma

[...] transgressão dos limites comuns da arte e da palavra para realizar ativamente, ou seja, magicamente, *em termos verdadeiros*, uma espécie de criação total, em que reste ao homem senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos.
[...]

sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos (ARTAUD, 1999, p. 105 e 114).

O afastamento cronológico em Hilst e a proposta de um reencontro da metafísica através dos corpos, ao lado da derrisão de todo *logos*, da tentativa de “redefinição” dos teoremas e corolários parecem dialogar, em certa medida, com o projeto artaudiano.

Segundo Jacques Derrida, no ensaio *O Teatro da Crueldade e o fechamento da representação*, Artaud de fato propunha uma superação de valores culturais próprios do ocidente através da reelaboração da arte dramática. Derrida explica que comumente a relação da palavra com o teatro espelha a tradição logocêntrica em que a razão, enquanto controle exercido de forma demiúrgica pelo autor, através do texto, capitaliza as crises da representação que levam ao desgaste das sensibilidades. Por isso

O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação. “Disse portanto ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’” (1932, IV, p. 137). Esta vida carrega o homem mas não é em primeiro lugar a vida do homem. Este não passa de uma representação da vida e tal é o limite – humanista – da metafísica do teatro clássico. “Pode-se portanto censurar ao teatro tal qual se pratica uma terrível falta de imaginação. O teatro tem que se igualar à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida em que triunfam os CARACTERES, mas numa espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo” (IV, p. 139) (DERRIDA, 1995, p. 152).

Este teatro “da vida” cai bem à Hilda Hilst, pois, enquanto poeta, ela busca formas de redefinição da lírica, para que a palavra não se submeta à *repetição*, à *mimesis* ingênua (cf. DERRIDA, 1995, p. 155), mas seja capaz de transportar a dimensão humana na sua extensão – daí o desejo de distanciamento da realidade n’*A empresa* e em outras peças: para que o teatro e a lírica não sejam vistos como meros desdobramentos da vida ou existências, mas como a vida propriamente – ou parte de sua “redefinição”.

Outro distanciamento a ser levado em conta para se ler o teatro de Hilda é o da palavra. Como se quisesse com isso reelaborar o conceito de lírica, elevá-lo à dimensão da existência, do coletivo mesmo, para indagar aí as possibilidades da língua ao representar o humano; isto é, elaborar uma lírica que

Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares (ARTAUD, 1999, p. 103).

Assim, a poeta optará pelo silêncio como forma de ressignificar a língua, como forma de questionar o primado da intelectualidade e expor sua impotência enquanto forma de representação. As notas introdutórias da peça *O visitante*, de 1968, deixam clara a relação estabelecida entre a composição dos personagens, o silêncio e a lírica:

Notas: *Ana e o marido são figuras imediatamente atraentes.*

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

Ana e Maria estão vestidas exatamente iguais.

Homem e corcunda estão vestidos exatamente iguais.

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

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).

Já que a vida é o “irrepresentável”, como atesta Derrida, e o teatro deve ser a própria vida nos palcos, como quer Artaud, os personagens de Hilda Hilst não são caracterizados extensivamente: não têm seu figurino detalhado e apenas epidemicamente têm suas características psicológicas apresentadas. E porque, de fato, as palavras “se ossificaram”, “se enfiaram em seu significado” (ARTAUD, 1999, p. 138), o Corcunda, personagem mais significativo da peça, é descrito através de tudo o que ele não é, enquanto outros aspectos da sua composição, assim como dos demais personagens, são reservados aos gestos, ou seja, à encenação.

Declinar da palavra em favor do silêncio é parte da proposta de redimensionamento da lírica no teatro hilstiano em que o corpo se torna imagem metonímica da linguagem, fazendo com que a representação seja radicalmente nova.

A relação entre poesia e corpo, que será retomada mais adiante no trabalho de Hilda Hilst (cf. RODRIGUES, 2007) é ainda acrescida de um terceiro elemento capital para o teatro, o olhar.

Para a fenomenologia, o olhar é o mediador entre nós e o mundo, nos subtrai a ela na mesma medida em que o traz para dentro de nós. “Ver é ter à distância”, revela Merleau-Ponty, no ensaio *O olho e o espírito*.

Alfredo Bosi, em *Fenomenologia do olhar*, lembra que

Eidos, forma ou figura, é termo afim a Idea. Em latim, com pouca diferença de sons: video (eu vejo) e Idea. E os etimologistas encontram na palavra historia (grega e latina) o mesmo étimo id, que está em eidos e em Idea. A história é uma visão-pensamento do que aconteceu (BOSI, 1989, p. 65).

O olhar, considerado como forma de percepção do mundo, é a recepção e expressão sensível e ativa das ideias; isto é, constitui-se no mundo enquanto constitui o mundo. Segundo Bosi, *o olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade* (BOSI, 1999, p. 66).

O teatro, como a pintura, é técnica do corpo. Assim, o homem se torna vidente-visível diante do homem, espelhando e duplicando a si e àquilo que representa. Diante dos olhares de quem vê, ou lê, as *formas* multiplicam-se em *ideias*, transtornando o texto inicial. E porque a recepção do olhar não é apenas passiva, mas também ativa, *a percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais prenhe de significações* (BOSI, 1989, p. 77).

Interessante pensar nas possibilidades de significação através do silêncio no ato de olhar: a expressão de quem olha a expressão de quem age é estrondosa de significações e se dá no intervalo das “pausas nada evidentes”, como indica Hilst, ou, melhor dizendo, *A linguagem diz peremptoriamente quando se renuncia a dizer a própria coisa* (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 73).

O signo se afirma pela ausência e também pela suspeita de quem assiste e desconfia do que lhe é apresentado. Voltando a Bosi,

É também verdade que esse olhar expressivo, esse olhar-linguagem do discurso existencial, aparece, à luz do pensamento contemporâneo, gravado pelas escolas de suspeita que, afinal, melhor o descreveram. É um olhar que sofreu a redução ideológica de Marx, já veio afetado pelo conhecimento da vontade de poder que nele descobriram Schopenhauer e Nietzsche, enfim, já nos apareceu comprometido com as motivações inconscientes acusadas por Freud. Ao contrário do olhar racionalista, que reinou soberano por dois séculos, este olhar já nasceu filosoficamente humilde, pois se sabe cativo no emaranhado das necessidades e dos impulsos (BOSI, 1989, p. 81).

Assim, o olhar de Hilda Hilst, ou o olhar com que ela conta, é, a um tempo (sobretudo considerando o contexto social de coerção em que vivia, em que nada era dado a ver), silêncio atroador de significados e enunciações.

É como faz crer a personagem América, de *A empresa*, no seu momento de monólogo

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

De luto esta manhã e as outras
As mais claras que hão de vir,
Aqueles onde vereis o vosso cão deitado
E aquecido de terra. De luto esta manhã
Por vós, por vossos filhos
E não pelo meu canto nem por mim
Que apesar de vós ainda canto.
Terra, deito 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 sim meus ouvidos recebem
A limpidez de um som, meus ouvidos
Bigorna distendida e humana sob o sol.
Recordo ingênua a alegria de falar-vos.
E se falei
Foi para trazer de volta aos vossos olhos
A castidade do olhar que a infância vos trazia.
Mas tem sido só meu, esse olho do dia (HILST, 2008, P. 69).

A dicotômica relação entre luz e trevas é mediada pelo silêncio. Os olhos, órgãos receptores da luminosidade, desejosos de trazer de volta a lucidez antiga, da infância, estão de luto. Mas o canto ainda resiste, apesar da ausência de Orfeu. Ali, no silêncio, onde a palavra irrepresentável se torna lirismo do corpo, livre de representações, *sintaxe-outra, devir-lumen*.

3 COROLÁRIO DAS PERDAS

3.1 Antigamente, o afeto

*ANJO 1 (fechando a porta com ruído. Para o Demônio):
O senhor acha que está na hora de intervir?
DEMÔNIO: Perfeitamente.
ANJO 2: Por quê?
DEMÔNIO: Cansaram-se.
ANJO 1: De quê?
DEMÔNIO: De tudo
(HILST, 2008, p. 437).*

Uma das principais temáticas do projeto literário de Hilda Hilst é o afeto – as construções alegóricas passam, necessariamente, pela compreensão de quem entende a necessidade urgente de aprimorar a capacidade sensível numa sociedade atingida pelo aspecto mais insidioso, paradoxalmente, mais sutil, das formas de poder, a violência. Por isso, talvez, Hilda trate de forma tão insistente, em todas as peças, da culpa e da punição: Igreja, escola, família e justiça são o complexo teorema a que a autora se refere. Entre essas instituições uma personagem é destacada para que se elabore a falta de amor e o estado de abatimento entre os homens, Deus.

Quando Hilst afirma em uma entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* que toda sua poética deriva da formação religiosa que recebera e que, portanto, seu “negócio” é o sagrado, seu “negócio é com Deus” (HILST, 1999, p. 30), o que ela quer destacar, no fundo, é a medida das potencialidades humanas.

Nietzsche, na *Segunda Dissertação da Genealogia da Moral*, argumenta que a disciplina é um dos maiores instrumentos de controle social, sendo mediada pelas relações estabelecidas através do empenho da palavra, ou seja, no ato de uma promessa, e na sua “força contrária”, o esquecimento, “força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido” (NIETZSCHE, 1998, P. 47), cujas articulações resultam na função desempenhada pela “consciência”, que atua como a uniformização das vontades, dos costumes, tornando o homem “confiável”, “constante”; isto é, domesticado:

“Como fazer no bicho-homem uma memória?” [...] Esse antiqüíssimo problema pode-se imaginar, não foi resolvido exatamente com meios e respostas suaves; talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua *mnemotécnica*. “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória” – eis um axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradoura) psicologia da terra. Pode-se mesmo dizer que em toda parte onde, na vida de um homem e de um povo, existem ainda solenidade, gravidade, segredo, cores sombrias, *persiste* algo do terror com que outrora se prometia, se empenhava a palavra, se jurava: é o passado mais distante, duro, profundo passado, que nos alcança e que reflui dentro de nós, quando nos tornamos “sérios”. Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória; os mais horrendos sacrifícios e penhores (entre eles o sacrifício dos primogênitos), as mais repugnantes mutilações (as castrações, por exemplo), os mais cruéis rituais de todos os cultos religiosos (todas as religiões são, no seu nível mais profundo, sistemas de crueldades) – tudo isso tem origem naquele instinto que divisou na dor o mais poderoso auxiliar da mnemônica. [...] Quanto pior “de memória” a humanidade, tanto mais terrível o aspecto de seus costumes; em especial a dureza das leis penais nos dá uma medida do esforço que lhe custou vencer o aspecto do esquecimento e manter *presentes*, nesses escravos momentâneos do afeto e da cobiça, algumas exigências elementares do convívio social (NIETZSCHE, 1999, P. 50-51).

A dor que leva à disciplina por efeito da memória é a mesma que estabelece a genealogia das culpas que nos infligimos a fim de participar do sistema social, submetidos às leis que uniformizam, regulam e disciplinam os comportamentos – eis aí a crueldade das religiões de que fala Nietzsche, em que Deus exerce papel legalista e vigilante, cuja onisciência na memória coletiva serve aos julgamentos inclementes, às punições de si mesmo, ao martírio em vão; tudo em função do estabelecimento de uma verdade.

Tal aspecto pérfido da instituição religiosa é salientado em diversas cenas do teatro hilstiano. Em *A empresa (ou A possessa)*, América, personagem-chave do texto é levada a duvidar das próprias certezas em função de um antigo discurso de verdade:

MONSENHOR (*brando*): Não nos cabe o julgamento dessas revelações. É preciso ter fé.

AMÉRICA (*objetiva*): Mas eu penso.

MONSENHOR (*amável, mas firme*): Mas a fé não pretende que você deixe de pensar. A fé não pretende que você abdique da sua inteligência.

AMÉRICA (*sorrindo, com tímido desdém*): Mas isso não é lógico. Como posso acreditar numa coisa que é absurda? Todo mundo sabe que é impossível ser virgem e dar à luz.

MONSENHOR (*grave*): Há verdades imutáveis. Divinas. Aos poucos, pela fé, todas as dúvidas tornar-se-ão verdades também no seu espírito. Entendeu?

[...]

América, sei que você é inteligente. É preciso agradecer a Deus essa qualidade. Mas é preciso também submissão diante dos superiores. Fazer perguntas não é tão grave. Sempre haverá respostas. (*sombrio*) Mas querer fascinar pela argúcia, abusar de uma qualidade vital, pode tornar inquieto o coração dos outros (HILST, 2008, p. 41).

A oposição fé X inteligência, da maneira como é colocada pelo Monsenhor, distorcendo o sentido do questionamento de América, confundindo-a ao inverter os papéis ali desempenhados, *querer fascinar pela argúcia, abusar de uma qualidade vital, pode tornar inquieto o coração dos outros*, embota o jogo de poder que está na base de sustentação das relações entre o Instituto, as alunas e as postulantes, como uma possível leitura do jogo alegórico, entre a Igreja e a sociedade.

Quer dizer, o efeito mais implacável da coação legitimada pela ação do poder é produzir um sujeito que se crê livre numa estrutura hierarquicamente organizada para que não haja mobilidade. Reside nisso a grande valia das “verdades imutáveis” a que se refere o Monsenhor.

O texto *Por uma genealogia do poder*, de Roberto Machado, introdutório ao livro *Microfísica do poder*, de Michel Foucault, esclarece a função dos discursos de poder no corpo social, de acordo com o estudioso,

O poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. E é justamente esse aspecto que explica o fato de que tem como alvo o corpo humano, não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo.

Não se explica inteiramente o poder quando se procura caracterizá-lo por sua função repressiva. O que lhe interessa basicamente não é expulsar os homens da vida social, impedir o exercício de suas atividades, e sim gerir a vida dos homens, controlá-los em suas ações para que seja possível e viável utilizá-los ao máximo, aproveitando suas potencialidades e utilizando um sistema de aperfeiçoamento gradual e contínuo de suas capacidades. Objetivo ao mesmo tempo econômico e político: aumento do efeito de seu trabalho, isto é, tornar os homens força de trabalho dando-lhes uma utilidade econômica máxima; diminuição de sua capacidade de revolta, de resistência, de luta, de insurreição contra as ordens do poder,

neutralização dos efeitos de contra-poder, isto é, tornar os homens dóceis politicamente. Portanto, aumentar a utilidade econômica e diminuir os inconvenientes, os perigos políticos; aumentar a força econômica e diminuir a força política (MACHADO *in* FOUCAULT, 2008, p. XVI).

É possível entender aí uma convergência, ou melhor, um desenvolvimento da abordagem nietzscheana, de forma que aquilo que é situado na *Genealogia da Moral* como o instrumento apassivador dos homens, seus costumes e conduta, é analisado em Foucault através de dispositivos reguladores dos corpos para que se tornem força de trabalho neutralizada politicamente, acrítica.

Roberto Machado caracteriza as três instâncias do poder disciplinar, como a organização do espaço, em que os indivíduos têm a inserção de seus corpos na sociedade determinados por uma classificação combinatória em conformidade com seu desempenho, justificando, com isso, a hierarquia dos cargos nas instituições; o controle do tempo, que relaciona o nível de produtividade com o de bons resultados obtidos; e, por último, a vigilância **“contínua, perpétua, permanente; que não tenha limites, penetre nos lugares mais recôndidos, esteja presente em toda a extensão do espaço”** (MACHADO *IN*: FOUCAULT, 2008, p. XVIII. Grifos nossos), curiosamente, como o Deus onisciente e legislador de que falávamos.

Assim como em *América*, na peça *O rato no muro* figura, na ordem das nove freiras, um controle tão eficiente dentro da instituição, que os nomes próprios foram suprimidos das personagens, sendo substituídos pela designação da função desempenhada, seguida de uma ordem alfabética que não as identifica, apenas organiza:

AS NOVE FREIRAS JUNTAS: Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um. (*pausa*)

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom salmódico*): De todas as nossas culpas, perdoai-nos. De todas as nossas culpas, salvai-nos. De todas as nossas culpas, esquecei-vos.

SUPERIORA (*tom objetivo e severo*): Hein? Como disseram?

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom cantado e agudo, em tensão crescente*): Alegrai-vos, para que nós nos esqueçamos de todas as nossas culpas.

SUPERIORA: São muitas?

[...]

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom ainda cantante mas separando as sílabas no ritmo de um relógio*): Tan...tas. Tan...tas. Tan...tas.

SUPERIORA: De “A” a “I”?

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom cantante esticado*): Ai, sim, ai, sim... A... I... A... I.

[...]

IRMÃ A (*levantando-se*): Hoje eu olhei para o alto. Havia sol. Eu me alegrei.

[...]

IRMÃ B (*levantando-se*): Hoje eu olhei para baixo. Havia só terra e sombra. Eu me entristeci (HILST, 2008, p. 105-106).

Como se pode observar, o efeito disciplinador do castigo individualiza ao mesmo tempo em que homogeneiza a identidade das freiras, pois o sistema produz uma única superiora, cuja autoridade é validada em função de cada uma das subordinadas. Classificadas, de “A” a “I” e, não à toa aqui, chamadas “irmãs”, as religiosas revelam a aplicabilidade do poder disciplinar; uma vez que, ao apresentarem suas culpas, submetendo-se à estrutura eclesiástica, à Superiora, comprovam a eficácia do dispositivo que controla, mesmo adextra, como entende Foucault, as operações do corpo (convém lembrar, inclusive que a roupa usada pelas freiras, tem o nome de “hábito”), tornando-o “dócil-útil”.

Mas o aspecto mais pernicioso dessa autovigilância contínua e permanente que garante a subserviência espontânea e, portanto, a manutenção da estrutura de castas é elaborado através do sentimento de dívida de que fala Nietzsche – essa marca indelével das “ideias fixas” torna o indivíduo sujeito a um onisciente e perpétuo tribunal em que, por ser juiz e réu de si mesmo, a condenação é sempre inclemente:

[...] essa vontade de se torturar, essa crueldade reprimida do bicho-homem interiorizado, acuado dentro de si mesmo, aprisionado no “Estado” para fins de domesticação, que inventou a má consciência para se fazer mal, depois que a saída *mais natural* para esse querer-fazer-mal fora bloqueada – esse homem da má consciência se apoderou da suposição religiosa para levar seu automartírio à mais horrenda culminância. Uma dívida para com *Deus*: este pensamento tornou-se para ele um instrumento de suplício. Ele apreende em “Deus” as últimas antíteses que chega a encontrar para seus autênticos insuprimíveis instintos animais, ele reinterpreta esses instintos como culpa em relação a Deus (como inimizade, insurreição, rebelião contra o “Senhor”, o “Pai”, o progenitor e princípio do mundo), ele se retesa na contradição “Deus” e “Diabo”, todo o Não que diz a si, à natureza, naturalidade, realidade do seu ser, ele o projeta fora de si como um Sim, como algo existente, corpóreo, real, como Deus, como santidade de Deus, como Deus

juiz, como Deus verdugo, como Além, como eternidade, como tormento sem fim, como Inferno, como incomensurabilidade do castigo e da culpa [...] a *vontade* do homem de sentir-se culpado e desprezível, até ser impossível a expiação, sua *vontade* de crer-se castigado, sem que o castigo possa jamais equivaler à culpa, sua *vontade* de infectar e envenenar todo o fundo das coisas com o problema do castigo e da culpa, para de uma vez por todas cortar para si a saída desse labirinto de “ideias fixas”, sua *vontade* de erigir um ideal – o do “santo Deus” – e em vista dele ter a certeza tangível de sua total indignidade (NIETZSCHE, 1998, P. 80-81).

Como se sabe, a palavra “vontade” não é fortuita em Nietzsche, pois localiza um conceito teórico, chave de suas reflexões sobre o humano; assim, de acordo com o filósofo alemão, é a “vontade de poder” que determina as potencialidades do homem e sua capacidade de realização. Logo, ao entender a culpa enquanto ato voluntário que busca “saldar a dívida”, salienta-se o vazio, o “niilismo” do homem que nada quer e por isso é subjugado a falsos ideais.

As nove irmãs, por sustentarem suas existências na rotineira listagem dos pecados que parecem desejar cometer (como elas mesmas dizem, a culpa apraz a Deus), representam este homem vazio de querer, reificado pelas próprias crenças, como bem ilustra a alegoria do relógio: juntas, em uníssono, as “nove freiras juntas” repetem *ad eternum* o movimento humano para quem o tempo, inexorável, não há devir.

Aliás, essa metáfora sugerida no movimento onomatopaico do relógio, um implacável movimento de reiteração, parece atravessar o teatro hilstiano, diagnosticando uma espécie de cansaço entre os personagens que passam a não vislumbrar, mesmo a não querer, ultrapassar suas próprias condições – esse é o sintoma detectado pelo “Demônio” na peça *A morte do Patriarca*, em que o abatimento das gentes é refletido na figura inócua do Papa, que deixou de representar o ídolo que nutria a rotina delas, e que, portanto, está prestes a perder a Instituição que lidera (essa monarquia absolutista), e que sustém as relações políticas das quais, cinicamente, se vive:

ANJO 2 (*consultando um livro*): Os que podiam falar já falaram?
DEMÔNIO: Há muito tempo. E falaram tudo que sabiam.
ANJO 1: Não há mais nada?
DEMÔNIO: Nada. (*pausa*)
ANJO 2 (*consultando um livro*): Acabaram-se as guerras?
DEMÔNIO: Há um enorme silêncio.

ANJO 1: Comem?
 DEMÔNIO: Empanturram-se.
 ANJO 2: E as criancinhas?
 DEMÔNIO: Gordas.
 ANJO 1: E os políticos?
 DEMÔNIO: De mãos abanando.
 ANJO 2: Fez-se aquele Estado ideal?
 DEMÔNIO: Todos unidos. Uma só língua. Aliás, quero dizer, um só pensamento.
 [...]

ANJO 2: Então está na hora do senhor intervir. Se há um problema, o senhor sabe como é... de um pequeno problema nasce outro e depois mais um e a roda continua a girar..
 DEMÔNIO (*com determinação*): É preciso intervir para apressar a solução. (*os dois anjos entreolham-se e o Demônio começa a alisar discretamente o rabo*)
 [...]

ANJO 1 (*olhando para baixo e referindo-se ao Papa*): É o nosso homem, não é? ANJO 2: Em apuros. E mais dois.
 ANJO 1 (*voz um pouco baixa. Para o Anjo 2*): Como foi que eles se agüentaram tanto tempo? (*o demônio dá risadas discretas. Apreensivo*) Ele ouviu?
 DEMÔNIO: Às vezes os senhores fazem cada pergunta... Não acreditam no milagre?
 OS DOIS ANJOS (*constrangidos*): Sim, sim, evidente. (*pausa*)
 ANJO 1 (*para o Demônio*): É por milagre então... que eles ainda estão lá? Não há outra explicação?
 DEMÔNIO: Não (HILST, 2008, p. 438-439).

Vale salientar que há dois anjos para um demônio, mas que a proporção não torna a situação equilibrada – para conhecer o contexto humano são inúteis as figuras custódias: quem sabe do homem é o diabo.

O nada, o silêncio, com que se preocupam os anjos não é devido a algum conforto, ao fim das guerras, ou a qualquer satisfação, pois as “criancinhas gordas” não revelam uma sociedade abundante em seus recursos, mas indiferente em seus desejos. O pensamento unânime que une os políticos e as políticas não trouxe a utopia, mas debilidade. Por isso o Papa e os demais religiosos estão em perigo; não é que os homens não os acreditem mais, simplesmente não se importam. A ironia da cena, menos em função da presença ponderada e sábia do Demônio, se deve de fato a que, duplicadas essas figuras, o Patriarca e seus sequazes, são como os anjos jogralescos que, por sua vez, são como as nove frágeis freiras: repetem incessantemente seu contrato de dívida com Deus na tentativa de preencher o espaço vazio de vontade não só em si, como em todos os que crêem:

PAPA (*para o Demônio*): Diga... o meu rebanho, como está?
DEMÔNIO: O Santo Padre já não viu? Então. É preciso reviver alguma verdade.
PAPA (*com paixão*): E não é por amor a uma verdade que ainda luto?
DEMÔNIO: A vossa verdade parece não ser a verdade deles. Não compreendem mais (HILST, 2008, p. 452).

E sobre a necessidade de manter a verdade do Papa, o Demônio continua:

DEMÔNIO (*contornando a estátua de Jesus*): Outros também disseram que ele passava as noites em vigília.
PAPA: Isso é verdade. Orava ao pai.
DEMÔNIO (*grave*): Não, Santo Padre, não foi o que disseram. Não orava. Andava de um lado a outro, debatia-se, jogava-se no chão e falava em voz alta.
PAPA (*subitamente impressionado*): Falava o quê? (*faz um gesto demonstrando que não quer mais saber*)
MONSENHOR (*perturbadíssimo. Para o Demônio*): Eu gostaria de saber. (*pausa*)
DEMÔNIO: Falava... o rosto abrasado... as mãos fechadas... (*Estende os braços para o alto, com violência. Voz possante*) “Eu não quero! Eu sou igual a qualquer outro homem, eu amo a vida! Não quero”
[...]
Fazia cruces com perfeição.
CARDEAL (*perplexo*): Fazia cruces? Pra quê?
MONSENHOR: Ele não fazia cruz alguma. Fazia objetos.
PAPA: Delicados. Delicados. (*pausa*)
DEMÔNIO (*sorrindo*): É verdade. Ele esculpia na madeira uns pequenos cordeiros tão perfeitos que à noite os lobos carregavam. E José O repreendia assim... sorrindo: “Meu filho, pare de enganar os lobos”.
PAPA (*exaltado*): Basta. Basta (HILST, 2008, p. 454-455).

Daí se segue a cena em que a multidão, descontente, exige, através de “inflexões” (eles não se expressam mais por palavras) que o Demônio interpreta, alguma manifestação do Patriarca que, por não saber como agir, aceita a orientação do insincero mediador:

DEMÔNIO: Talvez se o Santo Padre se desfizesse dessa roupa... um pouco assim... (*estendendo o peito para frente dando a entender que são roupas de muita pompa*) e ficasse com outra mais simplizinha, quem sabe... se sentiriam mais próximos de Vossa Santidade (HILST, 2008, p. 458).

Os diálogos expõem, de maneira muito clara, o quão intimamente articulados estão os efeitos do conceito de verdade com o exercício de poder: na hierarquia católica, o rei é distinto pela coroa e não pela fé. E isso explica a necessidade da manutenção do *status quo* – o eterno retorno de que fala Nietzsche:

MONSENHOR: Mostre-lhes a cruz.

DEMÔNIO: Poderão pensar que desejamos crucificá-los. (*para o Papa*) Deixai-me agir. Estou tão interessado quanto vós. Se um de nós morrer, o outro não terá escolha... porque não haverá mais com quem lutar. (*alisa or abo*) Preservando-os, preservo a mim mesmo. (*para o Monsenhor*) Vamos, vamos até a janela. E repete as coisas, eu que te digo.

[...]

Santo Padre, talvez exista em algum trecho uma palavra chave. Alguma coisa que os emocione novamente.

PAPA: Amor?

DEMÔNIO (*rindo como se o Papa tivesse falado uma tolice. Recompondo-se*): Perdão. Vamos experimentar outras palavras. Se não der certo, podemos repetir essas que estão gastas ou inventar uma, se necessário (HILST, 2008, p. 460-461).

A ideia de amor defendida pelo Papa é desabitada de afeto, ou melhor, da capacidade de afetar, e isso a faz ser uma peça gasta, uma vez que o que se pretende é reavivar a capacidade de emocionar.

Como em *O visitante*, em que o amor é mote aparente, imagem pretensamente falsa dos vínculos humanos para escamotear as relações de domínio e formas diversas de submissão ao outro. No texto, o núcleo de personagens é formado por um ambiente familiar cuja especificação de cenário por parte da autora quer ressaltar a simplicidade da casa como quem quer sugerir o caráter prosaico, rotineiro, do que se irá falar.

A família é constituída por duas mulheres, respectivamente mãe e filha, Ana e Maria, e o Homem, designado apenas pelo gênero, marido da última. Flagrante, a relação anagramática entre os nomes das personagens femininas, Ana Maria, denota a duplicação das personagens, o único que elas formam e que marca o retorno irrefutável do mesmo: Ana e Maria, não conseguem, assim como as demais personagens-duplo do teatro de Hilst, afirmar suas identidades, sendo sujeitas à vontade do Homem, que compõe o único vértice móvel da relação triangular em que mãe e filha têm por homem, marido e genro. Além dele, há uma segunda presença masculina, o Corcunda, ou Meia-Verdade, que, convidado pelo Homem para jantar

em família acaba desempenha o dúbio papel de trazer à tona a relação incestuosa entre sogra e genro para, em seguida, manter a ordem prevista das coisas:

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

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

[...]

MARIA: Olha-me. Há em mim qualquer coisa que é tua?

Tenho por acaso o teu cabelo, a tua pele

O teu andar? Olha as minhas mãos!

São duras. Olha o meu ventre, olha!

É curvado para dentro. E não para frente.

ANA (*com seriedade e meiguice*): e a minha culpa em tudo isso onde está? (*ouvem-se ruídos, vindos de fora. Ana olha para um dos arcos que dá para o jardim*) Cala. Teu marido vem chegando (HILST, 2008, p.149 e 155).

Aparentemente, Maria nega a associação materna. Não obstante, se observado argutamente, esse distanciamento é procura desesperada pela aceitação do marido que, dispensável dizê-lo, metaforiza senso-comum, a ordem prevista de que falamos anteriormente.

Aqui vale considerar a elaboração batailliana sobre o erotismo a partir da constatação da descontinuidade entre os seres que, por isso, buscam sua completude no outro. De acordo com o pensador francês, o desejo erótico está ligado à tentativa de superação desse “abismo” entre nós, e é por isso que se dá o desejo de reprodução que é, no entanto, “o campo da violência, o campo da violação” (BATAILLE, 2004, p. 27), pois,

A passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo de dissolução corresponde à expressão familiar de vida *dissoluta* ligada à atividade erótica. No movimento da dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo; a parte feminina é passiva. É, essencialmente, a parte feminina que é *desagregada* como ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão na qual se misturam dois seres que, no fim, chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda realização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que, no estado normal, é um parceiro do jogo (BATAILLE, 2004, p. 29).

De forma que Maria parece reivindicar para si as possibilidades da mãe, de projetar sua existência no outro que a continue. A violência inerente ao processo de duplicação de si, no entanto, se não cogitada gera relações de afeto não elaboradas e, portanto, vazias. Por isso, o relato da noite entre sogra e genro é marcado por metáforas bélicas e posterior medo:

ANA (*sorrindo, grave*):
A noite sim era clara... (*pausa*)
E eu pensava naqueles a quem perdi
Treva amara,
Quando ao meu lado se fez
Uma sombra que a princípio lembrava um todo cortês
Pelo porte ereto, altivo...
E por isso, por ser tão belo
Eu olhei. Mas, ah, senhor,
A sombra se fez mais densa!
E olhando bem, (*acentua*) “penso que vi”...
Aquele cujo nome nem vos posso dizer...
Vós o sabeis. Me dizia:
Tão bela, tanto saber
Tão só na noite vazia?
“Perdoai-me”, assim dizia.
Ah, que soluço, que dor
Que lutas com ele travei!
E a manhã já se mostrava
Quando a Coisa se desfez. (*pausa*)
Desde esse dia eu pensei
Que a beleza pode ser clara
E sombria. Desde esse dia
Nem sei, temo por tudo
O que é belo. Temo... (*sorrindo*)
Mas a verdade é que também
Tenho amor [...] (HILST, 2008, p. 167-168).

Relacionado assim ao contexto, o conceito de verdade é desenvolvido em função do Corcunda, personagem que irá, artificialmente, conduzir a cena em favor de uma pacificação:

CORCUNDA: Meu nome é... Meia-Verdade.
[...]
Assim me chamam todos.
HOMEM (*rindo*): E eu que não sabia! Meia-verdade!
Tem graça! Se ninguém sabe
Quando se mostra. Inteira ou meia
Pode ser bela e feia
E não ser verdade.

ANA (*refletindo*): Meia-verdade... por quê?
CORCUNDA (*apontando a cintura e as pernas*):
Porque daqui para baixo sou perfeito
(*apontando a cintura e o tronco*)
E daqui pra cima carrego meu defeito (HILST, 2008, p. 169).

A oposição própria das palavras “defeito” e “perfeito” gera uma ambigüidade sobre a proposição do Homem quando diz que *Pode ser bela e feia / E não ser verdade* e banaliza a realidade percebida por Maria sobre a noite incestuosa da mãe. Salva-se a verdade confortável, a família enquanto instituição e o poder do patriarcado:

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

A violenta submissão de mãe e filha, se pensada através da colocação de Bataille, fazem ressoar as palavras sobre a “destruição do ser” na busca de uma fusão que poderá jamais acontecer.

A esta altura, vale voltar à peça *A Empresa (ou A Possessa)*, mais especificamente, a duas passagens das cenas finais, quando as ideias de América já foram cooptadas pelo Instituto, e, sobretudo, a um diálogo seminal do texto, sobre que tipo de aproveitamento se pode tirar da aluna:

INQUISIDOR: Um pirilampo carnívoro... pensando. Não tenho muita confiança. (*pausa*)
[...]
(*desanimado*): Mas de que forma aproveitá-la, de que forma? Com as asas que tem.
[...]
Um aproveitamento eficiente e concreto é bem da competência do poder temporal. Eles têm sempre ótimas ideias. E para os casos assim são primorosos.
BISPO: E o poder temporal não é representado pelo colégio?
INQUISIDOR (*cansado*): Pela empresa, pela empresa, Reverendíssimo.
BISPO: A empresa, o colégio, o instituto, e logo mais haverá uma só palavra para tudo. Será a síntese, meu amigo (HILST, 2008, p. 86-88).

O propósito de “síntese” dito pelo Bispo não nos soa vão – ele é a segunda instância da monarquia clerical; isto é, na ausência do Papa, o rei absolutista é o Bispo, daí projetar uma instância de poder única. Assim, o “aproveitamento eficiente” a que o Inquisidor se refere retoma a noção de destruição e alienação dos corpos, em Foucault, através de procedimentos disciplinares. Nas palavras do francês,

O corpo: superfície de inscrição de acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do EU (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo (FOUCAULT, 2008, p. 22).

Assim, “aproveitar América” é submetê-la, enquanto corpo, à ação do poder que aniquila, mesmo anula as capacidades de vontades. Voltando à Foucault, “não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos” (FOUCAULT, 2008, p. 146). E não por outra razão as Cooperadoras entendem que a melhor forma de anular América é dar-lhe aquilo que ela entenda como expressão da sua vontade:

SEGUNDA COOPERADORA: [...] No caso de América, é imprescindível que logo de início ela goste das pequenas coisas. Sabe, o que chamávamos antigamente de afeto. É a única maneira de segurá-la no posto por enquanto

[...]

América, daqui por diante você tomará conta das pequenas coisas. Chamam-se Eta e Dzeta. Vê como são bonitas... *(com melosidade na voz, e um certo tom burlesco)* brilhantes, veludosas, não te vêm à cabeça os brinquedos de antes, de pelúcia? E ao mesmo tempo que ritmo, que astúcia nesse caminho... vê só... de ida e volta. E que graças nas garras, que brilhosa aquela segunda garra esmaltada de rosa. América, toda essa sutileza, essa fina apreensão de Eta e Dzeta, nós devemos à técnica. E essa delicada aparência, esse existir astuto e moderado, tem infinitas conotações éticas e estéticas. E... bem, o mecanismo é aparentemente simples, mas que complexidade nisso de devorar a luz dos outros [...](HILST, 2008, p. 90-96).

Eta e Dzeta, ao serem tomados pela Empresa, tornam-se dispositivos de controle capazes de acusar não só “as oscilações da consciência, mas também a intensidade do conflito” (HILST, 2008, p. 91); quer dizer, Eta e Dzeta passam a ser a

“materialidade do poder” que age sobre o indivíduo mutilando seu corpo, acusando seus desejos para enfim esvaziá-los, invalidá-los, arruinando suas possibilidades do querer – e isto custa a vida de América.

Quem explica, de fato, todo o percurso do esvaziamento da vontade e a manipulação do saber, da verdade, é, todavia, o Demônio, de *A morte do Patriarca*:

DEMÔNIO (*tomando atitudes professorais*): [...] Vou unicamente repetir o que sei desde sempre: todo mestre que deseja comunicar uma verdade aos espíritos humanos deve, de alguma maneira, adaptar essa verdade às ideias geralmente aceitas, às vezes são verdades, outras vezes meias-verdades ou preconceitos populares. Certo?

[...]

Bem. Nenhum educador razoável começa seus ensinamentos tentando esvaziar o espírito de seus discípulos daquilo que ele considera verdades imperfeitas, antes de lhes comunicar a verdade superior. De acordo?

[...]

O mestre procurará estabelecer (*o Demônio procura ilustrar o que está contando*) um ponto de contato entre os antigos conhecimentos e o novo e assim poderá modificar gradualmente as ideias inexatas ou falsas para encaminhar, em seguida, o seu aluno ao perfeito conhecimento.

[...]

Primeiramente devo lhe dizer que não estou inventando tudo isso, apenas endossando trechos dos melhores tratados de demonologia. [...] e segundo esses tratados, o que eu afirmei é a verdade de todo educador e também é a verdade (*referindo-se a Jesus*) d’Aquele. [...] Sim, porque Ele se adaptava às crenças populares. Quando encontrava espíritos obcecados pela ideia de que nós existíamos, Ele se adaptava à crença popular e agia como se aquela crença fosse verdade, ainda que a sua consciência profunda conhecesse o verdadeiro estado das coisas, ainda que Ele soubesse que nós não éramos nada mais do que estados patológicos da alma ou do corpo. [...]

[...]

Senhores: as páginas das santas escrituras dizem bem da maneira como Deus se acomoda à pequenez da fé e do saber humano (HILST, 2008, p. 476-479).

América, enquanto aluna, tem a verdade em que ela acreditava, “adaptada” para uma nova verdade – exatamente como o fez a sacra história, que foi moldada, segundo o Demônio, para que ficasse bem acomodada à verdade dos fiéis (talvez

seja por isso que a palavra “paixão” tenha uma conotação religiosa tão explícita) e, assim, aqueles que eram “nada mais do que estados patológicos da alma ou do corpo” erigiram uma verdade institucional, um ardiloso preceito capaz de justificar hierarquias, criar valores, operar condutas: a onisciência divina.

Como fazem parte da humanidade, daqueles que são frágeis, como mesmo atesta o Demônio em uma de suas falas, todos capitulam, ainda que não o reconheçamos. Atiçados pela cobiça e pela vaidade, o Cardeal e o Monsenhor são convencidos pelo Demônio a ir ter com a turba enfurecida que não se exprima mais por palavras (astuciosamente pensado, o ardil que convence os clérigos poderia também convencer a todos). Assim, diante das estátuas de Mao, Lênin, Marx e Ulisses, os três religiosos confabulam:

CARDEAL (*surpreso*): Ulisses?

MONSENHOR (*encantado*): Ulisses?

DEMÔNIO (*encantado*): Uma dimensão de heroicidade.

[...]

(*entusiasmado, pegando a lousa e pendurando-a na estátua de Ulisses*): Inventamos uma sigla. (*vai escrevendo enquanto fala*) Lênin, Ulisses, Marx, Mao, igual a êxito. Ficaria assim: Ele de Lênin, U de Ulisses, Eme de Marx, Eme de Mao, E de êxito. (*escreve com letras grandes*) LUMME. LUMME. Quer dizer luz (HILST, 2008, p. 483).

Antes de qualquer outra consideração, é necessário destacar a rubrica da autora, em relação ao Demônio que explicita seu estado de “entusiasmo”, cuja etimologia revela: *enthousiasmós*, aquele que está cheio de Deus. Isso é conveniente à ideia de “êxito”, estrategicamente posta no final, e que passa despercebida pelos dois clérigos, que vão ao encontro do povo, levando-lhes a luz e a heroicidade que o diabo aconselhou e são mortos a tiros de metralhadora, assim como o Papa, que chega à sacada e é fuzilado.

Para terminar, é coerente pensar, em meio a essas mortes, no filho de Ana, da peça *O visitante*, que está por vir. Rebento da capacidade atrofiada de amor

entre os homens, comprova a teoria do Demônio de que a verdade se dispõe da vontade débil e, por isso, torna-se vazia de significado. Voltando a Nietzsche:

Foi com a ajuda de tais invenções que a vida conseguiu então realizar a arte em que sempre foi mestra: justificar a si mesma, justificar o seu “mal”; agora ela talvez necessite de outros inventos (por exemplo, vida como enigma, vida como problema do conhecimento) (NIETZSCHE, 2005, p. 58).

O nascimento é uma forma de dar sentido à vida – vazia. Neste caso, entretanto, ele serve ao corolário das perdas, à afirmação do cansaço e, talvez, por isso, seja de se notar que, entre os ídolos escolhidos para serem revividos a fim de conseguir afetar de novo o povo, só mesmo a estátua de Jesus jamais tenha sido cogitada. Quiçá porque a memória e a dor necessárias à manutenção do poder tenham sido elas também invenções engenhosamente pensadas para um mundo sem heróis:

DEMÔNIO (*para Jesus*): Meu Senhor, sempre me colocas em boas enrascadas. (*caminha até a janela, olha através das vidraças para o povo*) O tédio... o tédio... e o tédio consome mais do que a fome e as batalhas. [...] vê, Senhor, a carne dos humanos está flácida, o ventre arredondado e volumoso. Pediram para comer. Está certo, está certo, mas bem que eu lhes dizia há tantos anos atrás: está bem, a comida está bem, mas depois da comida o quê? (*sorrindo*) Diziam que depois da comida, depois do ventre saciado, começaria um novo tempo. [...] Um tempo de nada, um tempo de nada. [...] Bem, em nome da necessidade se batiam... e às vezes nessa luta eu tinha a esperança de que chegariam a se conhecer. Mas não foi mesmo uma ingênua esperança? (HILST, 2008, p. 487-488).

3.2 O herói, a sua medida

*Que exame é este
Que não chega a perguntar?*

*Com os excessos de anunciação
Os anjos estatelam-se no chão:
De tão humanos
São levados para as urgências*

*Ainda não se aperceberam
Que finalmente
Há uma urgência à medida do mundo
A distração é intolerável*

*Li no chão
Que o infinito
Quando se volta para trás
Não vê nada
(Boaventura de Sousa Santos)*

“Há uma urgência à medida do mundo”, admoesta-nos Boaventura de Sousa Santos em seu poema. Dispensados os anjos, os consolos e toda sorte de heróis, resta o trabalho propriamente humano de atender às urgências que não se podem ver. Talvez por isso haja personagens-duplos em todo o teatro hilstiano, como se não houvesse quaisquer possibilidades de acalanto. E talvez também por isso não seja um teatro de heróis: “os homens são seres escatológicos”, delibera o Juiz Jovem, em *Auto da barca de Camiri*.

A avaliação positiva do humano via jurídico revela a condenação imposta a todos indistintamente:

JUIZ JOVEM: [...] Os homens são seres escatológicos. Esse tema é ótimo para discorrer. Veja. (*vira-se para a platéia*) Escatologia, certamente os senhores saberão o que é: nossas duas ou três ou mais porções matinais expelidas quase sempre naquilo que convencionalmente chamamos de bacia. Enfim, (*curva a mão em direção à boca e estende em direção ao traseiro*) esse entra e sai. Para vencer o ócio dos senhores que dia a dia é mais freqüente, 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 premente.

JUIZ VELHO: [...] se você abrir um dicionário, verá que a palavra escatologia tem dois sentidos. Um, é essa tua matéria, está certo. O

outro, faz parte da teologia. Escatologia: doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo.

JUIZ JOVEM: Mas está perfeito! Uma surpreendente analogia! No fim do mundo sobre nossas cabeças uma nova esfera! A coprosfera! Sobre nossas cabeças enfim o que os homens tanto desejam: a matéria! Você não se entusiasma? Sobre nossas cabeças como um novo céu, a merda! Escatologia pura! (HILST, 2008, p. 189- 191).

Vista assim, teleologicamente, a natureza humana parece determinar que as próprias ações nunca sejam de grandeza e glória, impossibilitando ao homem que supere sua condição, restando tão somente cumprir seu destino com resignação. E, para demonstrar que não há escapatória, tudo o que é dito pelo Juiz Jovem é reiterado pelo Juiz Velho e vice-versa: não há possibilidade de clemência, como eles mesmos afirmam. Assim, ao que parece, não nos pertencem os grandes atos: a “pequenez da fé” é paga com o fim certo dos nossos dias.

De maneira similar, na peça *O Verdugo*, o Juiz Jovem e o Juiz Velho julgam e condenam à morte um “Homem”, cujas características explicitamente messiânicas são mais uma vez entendidas como um “perigo sutil” (HILST, 2008, p. 412) para a ordem prevista da sociedade:

MULHER (*ríspida. Para o Verdugo*): Come, come, durante a comida pelo menos você deve se esquecer dessas coisas. Que te importa se o homem tem boa cara ou não? É apenas mais um para o repasto da terra. (*pausa*)

VERDUGO (*manso*): Você não compreende.

MULHER: Não compreendo, compreendo muito bem, mas que me importa? Não sou eu que faço as leis. Estou limpa. E você também está limpo. (*pausa. Começam a tomar a sopa*).

[...]

Bondade é dar dinheiro para encher a barriga. Ele te deu dinheiro, por acaso? (HILST, 2008, p. 367-368).

No caso de *O Verdugo*, a crise ética do carrasco causa um cisma na família, deixando claro como as relações ali são estabelecidas de forma institucional e os laços consanguíneos, reduzidos a convenções arbitrárias de coexistência. Se “bondade é dar dinheiro”, para a Mulher, a Filha e o Noivo, os Juízes estão do lado da lógica compreendida pela maioria; e é por isso que os Cidadãos se juntaram a eles, matando o Verdugo, que morre em nome do Homem, que morre em função de nada.

Voltando ao *Auto da barca de Camiri*, quando os Juizes ouvem o Prelado e o Trapezista, tergiversam sobre os efeitos do amor e a existência a partir de seus conceitos sobre a matéria:

PRELADO: Senhor, todo aquele que o vê
Há de crescer...
JUIZ VELHO (*com ironia*): Em razão e em ciência?
TRAPEZISTA: Em amor, Excelência.
[...]
JUIZ JOVEM (*para o velho*):
Ora, devo estar mal da vista.
E ainda mais acreditar num prelado
Num passarinho e num trapezista...
JUIZ VELHO: Estou muito cansado.
Dizer que esse homem existe
É o mesmo que afirmar
Que não estamos aqui
Sentados. Que nunca estivemos.
JUIZ JOVEM: Estaremos?
JUIZ VELHO: O quê? Aqui?
JUIZ JOVEM: Ou algum dia estaremos lá
Onde esse homem está?
Ruído surdo de metralhadoras (HILST, 2008, P. 220).

É claro que a parte mais eloquente do diálogo está na rubrica da autora – a resposta às perguntas dos Meritíssimos; que, sabe-se bem, não chegam a perguntar.

De toda forma, as proposições beiram a falta de nexos, mas buscam suporte num raciocínio de logicidade que ao negar no homem as suas sensibilidades, nega também a sua liberdade. Por isso, na peça *O novo sistema* a escola é o ambiente para se falar sobre o aprendizado enquanto forma de condicionamento humano: ali, os alunos são, simultaneamente, estimulados a estudar física exaustivamente e a admirar a função da disciplina e da hierarquia sem nenhuma percepção crítica, para que sempre obedeçam ao sistema, sem questioná-lo. Como é repetido por diversos personagens na peça, só se deve pensar “nas órbitas permitidas”; caso contrário, a ousadia é paga com a morte, que não deve ser percebida pelos que ainda vivem:

MENINA: [...] Escute: os olhos devem registrar essa cena (*aponta os homens sem olhar*) apenas um instante. Amarrar os homens no poste é uma simples demonstração de poder. É para produzir em nós todos uma reação interior automática, você compreende? Automática. (*pausa*) Nunca se falou tão claro.

[...]

MENINO: E por que você não me denuncia? Você me ama?

MENINA: Porque eu posso ainda te dar algum tempo. Tenho poder para isso. *(pausa)* Não, eu não te amo. Eu não sei o que é o amor. Eu sei o que é a atração e repulsão. Você me atrai (HILST, 2008, p. 345).

Menino e Menina, como se vê, não são os opostos suplementares um do outro, o adestramento bem sucedido não se lhes repercute. Questão irrelevante para o sistema, já que quando o Menino mata a Menina, ainda que tenha sido por um motivo passional, assinala a vitória do sistema, pois as causas que o levaram a cometer assassinato produzem um pária.

Hilda Hilst, na colocação introdutória à *As aves da noite*, esclarece que a peça foi uma tentativa de interrogar Deus, o “GRANDE OBSCURO que é Deus”. Isto é, interrogar em que momento, na miserável existência humana, pode ter havido alento:

MAXIMILIAN *(ainda ajoelhado)*: Há certas coisas absurdas... mas que talvez seja o medo... que faz com que as pessoas façam certas coisas absurdas.

CARCEIREIRO *(com ironia e alguma agressividade)*: Muito bem, Maximilian. Muito bem. O medo então. O medo naqueles que enlouquecem [...] em todos. O medo sempre. Muito compreensível. Dá bem para entender. O medo para tudo em todos. Muito bom (HILST, 2008, p. 245).

O texto agônico reproduz a solidão implacável. Loucos de fome e medo, os prisioneiros buscam sem esperança nos seus fardos o salvo-conduto para dispor das próprias vidas:

MAXIMILIAN: [...] quando eu entrei para o seminário *(tentando ser natural)* eu pensava que nas minhas orações... Deus se mostraria. Pensava que o ato de rezar seria acompanhado de infinito consolo, que eu teria sensações, sabe? Me sentiria leve, o coração ficaria inundado de luz, de calor, quem sabe... se até visões teria. Uma vez diante do Santíssimo exposto eu vi uma claridade... e depois sabe o que era? *(ri)* Tinham acendido a luz da sacristia. *(ri)* A luz, sabe, a luz lá dentro também clareou o altar, lógico. *(ri)* Lógico, lógico, a luz da sacristia.

[...]

ESTUDANTE: E agora?

MAXIMILIAN: Agora a treva e a luz são uma coisa só. *(pausa)*

ESTUDANTE: Você desejou muito essa morte, não foi?

MAXIMILIAN: Eu não pude me conter. Na verdade eu não pude me conter (HILST, 2008, p. 252-279).

O altruísmo do padre Maximilian Kolbe, que se ofereceu para ir para o porão da morte no lugar de outro preso, não é ato heróico, mas oportunidade de exercitar a virtude e praticar o martírio. Lições apreendidas do seminário vazio de luz e consolo.

Se uma das capacidades heróicas é suportar uma sina incomumente dolorosa, é porque, no fundo, o suplício não se perde no tempo e as dores se tornam monumentos erigidos pela memória:

JOALHEIRO (*tensão crescente*): Eles vão se lembrar. Daqui a vinte anos eles vão se lembrar de nós. Cada um, a cada dia, a cada noite, vai se lembrar de nós [...].

ESTUDANTE: No começo... eles se lembrarão. Depois... sabe, há uma coisa no homem que faz com que ele se esqueça de tudo... (*pausa. Lentamente*) O homem é... (*voz baixa*) Voraz... voraz (HILST, 2008, p. 290).

Todo sacrifício é inócuo diante do esquecimento. Todo sacrifício se torna inócuo diante do fato de que novos imolados perderão suas faces nos fardos que custarão a carregar e do qual não se despojarão. O exercício do infinito, sobre o que fala o poema de Boaventura, se desdobra nisso, no trabalho inútil de suportar o fardo buscando aí mesmo a esperança de que um dia finde a medida humana e sua capacidade de agüentar:

JUÍZES (*juntos*): se tal Homem existiu

A lei nunca o soube

Nem nunca permitiu.

JUIZ VELHO: E para evitar daqui por diante

A possibilidade do milagre

E existências sutis

Tumultuando a cidade,

A lei... (*ouve-se uma rajada de metralhadoras*)

A lei...

Ouve-se nova rajada de metralhadoras. O trapezista sai rapidamente e volta rapidamente.

TRAPEZISTA: Excelências! (*desesperado*)

Mataram os pássaros!

Mataram os cães!

PRELADO: Por quê?

TRAPEZISTA: Para que não se transformassem em guardiães.

JUIZ JOVEM: Guardiães? De quê?

TRAPEZISTA: De um futuro! Assim disseram.

[...]

JUIZ VELHO: Pois é. *(olha ao redor e para a porta aberta. Voz baixa)*
A lei... *(voz alta)* É heróica. Pois afinal arriscamos a vida nesta toga.
(o Juiz Jovem faz sinal para que o Juiz Velho se apresse) Bem,
bem... A nossa sentença é antes de tudo um conselho: [...] Que
todos os três, daqui por diante, vendo alguma coisa, por favor, não
insistam, não insistam. [...] Se tudo isso não se cumprir... *(voz alta*
por esquecimento) A lei...
[...]
Rajada de metralhadora matando o Trapezista e o Prelado.
JUIZ VELHO: Ó, mas que contratempo! Afinal, nós, os da lei...
Ruído de preparação para abrir fogo.
JUIZ JOVEM: Por favor, não insista, não insista. Venha, vamos
embora. *(vai empurrando o velho até a porta)* Venha depressa, que
cidade, que visita! Um homem fazendo milagre, pura fantasia, que
 vaidade! Nem lícito seria que vivesse, quem assim vivia... *(pausa)*
JUIZ VELHO: Mas agora o que fazer? *(pequena pausa)*
JUIZ JOVEM: Agora, Excelência, agora...
Agora vamos comer! (HILST, 2008, p. 225-227).

Essa noção de escatologia determina, aqui, a medida humana – daí não
haver heróis no teatro de Hilda Hilst: absurda, a dimensão da existência para a qual
as leis, sejam elas familiares, religiosas, jurídicas, educacionais, existem para as
“anunciações”. E, aos “distraídos”, resta-lhes deixar a alegria de não saberem que
não se morre em paz.

3.3 Um enorme silêncio

João Adolfo Hansen, no livro *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*, reflete sobre os usos que se pode fazer deste instrumento de construção de imagens. De acordo com o professor,

[...] não se pode falar simplesmente de “a alegoria”, porque há duas: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar.

[...]

Genericamente, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem uma dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria (HANSEN, 2006, p.8-9).

A distinção entre “semântica de palavras” e de “realidades” é-nos profundamente necessária para pensar toda a elaboração reflexiva do teatro de Hilda Hilst em seu contexto.

O dramaturgo Yan Michalski, em *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*, registra a reação do teatro brasileiro durante dos anos de repressão. De acordo com ele, nas décadas de 60 a 80 surgiu um teatro mais genuinamente brasileiro, mesmo ufanista, e cujas temáticas estavam voltadas para os problemas sociais do país. Não obstante, de acordo com Michalski, pode-se notar, em 69, uma diminuição das atividades, até então intensas, e isto devia-se

[...] em parte ao estado de choque em que a nação, esmagada por um golpe de uma violência sem precedentes, se encontrava: o lazer não estava, decididamente, entre as preocupações prioritárias das pessoas nos primeiros meses após a decretação do AI-5. Mas, por outro lado, a classe média afastou-se também do teatro, influenciada pela campanha que o esquema dominante havia desfechado contra ele, fazendo-o parecer perante a opinião pública como um antro de

perversões, violência e subversão: o mais prudente para o potencial espectador era passar longe das bilheteiras. Não há como negar, também, que a barulhenta ala do chamado teatro de agressão assustou bastante o público tradicional e, em vez de forçá-lo a participar ativamente do acontecimento cênico, de acordo com a sua proposta, afastou-o das salas, que se tornaram mais vazias do que nunca (MICHALSKI, 1985, p. 38).

É interessante considerar que talvez Hilda Hilst possa ter se concentrado em todo o seu trabalho na dramaturgia (sim, mesmo sabendo que sua primeira peça data de 1967 e o efeito descrito por Michalski é de 1969) no vazio da platéia. Não na ausência de espectadores, especificamente, mas mais nesse recrudescimento das ausências que é sentido como efeito da ditadura militar. E é possível dizer que para HH talvez não seja: ela percebe o esvaziamento antes, por isso suas peças insistem tanto em falar sobre o silêncio e nem tanto dos silenciados. É que o silêncio se impõe, pesado, mas quase não se percebe, até que “não se fale mais por palavras”, como explicita a peça *A morte do patriarca*, exatamente do ano de 1969. A violência diagnosticada no emudecimento imposto pela atrofia das vontades excede o contexto político da autora: é do humano, suas potencialidades (leia-se aí toda a semântica nietzschiana) e afetos que se trata. Por isso, a “ideia de Deus que não repousa” é o próprio homem refletido na imagem umbrosa-luzidia capitalizada nos altares e nos tribunais.

Assim, neste teatro, a alegoria não só desempenha o papel duplo de que trata o professor Hansen, mas exige de seus leitores/espectadores que interfiram no texto através dessa dubiedade, cujas semânticas, das palavras e das realidades, passam a ser instrumentos de análise da realidade e de resistência dos efeitos da reificação. Entenda-se nisso o caráter retórico da alegoria, na sua aplicabilidade como “antídoto para o mito”, como mesmo o fazia Benjamin, “ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e de crítica” (HANSEN, 2006, p. 19).

Desse jeito, a própria ausência de um herói, entre outras, pode ser entendida como elaboração alegórico-discursiva. Voltando ao relato de Michalski,

As agressões oficiais ou oficiosas, por sua vez, não param, embora seja mais difícil acompanhar todas as traumáticas ocorrências do setor, pois a imprensa, que até então as noticiava, acha-se por sua vez severamente censurada. O número de peças proibidas ou desfiguradas pela censura em 1969 conta-se por dezenas. Um dos conflitos que ganham notoriedade gira em torno da famosa cena do

nu em *Hair*, quando do lançamento do musical americano em São Paulo. Após algumas marchas e contramarchas, a cena é finalmente liberada, com a condição de que seja realizada na penumbra. Presente à estréia, escrevi na época que a penumbra era tal que nem me dei conta da realização da cena... (MICHALSKI, 1985, p. 39).

Outro aspecto necessário às considerações é o de levar em conta a alegorização como metalinguagem, quer dizer,

ela é uma glosa que se integra ao texto, existindo apenas nele, em sua literalidade. Pensá-lo assim implica ler a alegoria como convenção *para* o leitor. O que significa, mais uma vez, uma opção binária na recepção: ler o poema como narrativa [...]. Ou ler a narrativa não por ela mesma, mas como ornamentação de outro discurso implícito, subtexto que vai sendo produzido à medida que se lê (HANSEN, 2006, p. 42).

O subtexto que nós produzimos enquanto leitores talvez seja o aspecto mais relevante do processo de construção da alegoria porque é capaz mesmo de tirá-lo da condição de silenciado, pois elabora as semânticas da realidade e da palavra a fim de compor, num processo de pluralização e pulverização, tantas palavras quantas realidades de que trate. Isso define, de certo modo, o caráter atemporal do teatro hilstiano, já que o mais importante da construção alegórica é, como bem entendia Benjamin, o olhar alegorizante que se faz dela.

4 AOS TEMPOS ALEGRES

No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo do campo, por causa da poluição da água (rios azuis e canais límpidos), os vaga-lumes começaram a desaparecer
Pasolini

4.1 Sobre asas e lampejos

O teatro de Hilda Hilst expõe uma visão pessimista da condição humana. Seus personagens representam o vazio e a falência do projeto iluminista do humano: abandonados ao ermo pelo medo não têm mais fé e por isso são tolos indiferentes à sina que os condena à mediocridade que, ingenuamente, acreditam poder suplantam através de um planejamento supostamente racional, pautado na “técnica” e no “controle” a fim de emancipar suas eternas (sempre as mesmas) ambições: os diversos “Institutos” que regulam a vida em sociedade.

No entanto, apesar da constatação implacável do esgotamento, é preciso notar (n)este teatro como, (n)um movimento sutil, quase como o esboçar, apenas insinuante, porém decisivo, de radical importância, uma aposta na esperança como num lampejo. Não à toa os textos estão salpicados de metáforas cerúleas que se constroem num processo dialético com o olhar; assim, como se na luz recebida pelas retinas e a imagem capturada pela nossa sensibilidade houvesse um comprometimento com a *lucidez* do que é visto; ver torna-se uma forma de saber.

Por isso, em HH, sobretudo, deve-se notar o processo de construção das alegorias como próprio de um exercício de metalinguagem o que, no teatro, mais que em todo o seu trabalho, é ato de resistência ao contexto de reificação e barbárie de que ele mesmo trata. Escrever é resistir – e isto basta para se que se entenda a aparente distopia das peças como mais uma construção metafórica para falar de uma utopia possível.

É claro que isso não nega a violência diagnosticada, porém redimensiona as possibilidades do homem diante de si mesmo: bem onde parecia extinta, há uma fagulha que pode atizar o desejo, potencial desinibidor das vontades – vontade de ver: é este o logro vital, a revolução sorradeira, quase imperceptível, que principia no

labor do texto. E, por isso, quem parece entender este risco não paga a conta da temeridade.

Voltando à peça *A empresa (ou a possessa)*, quando o Bispo caracteriza América como a imagem fulgurante-fugidia, capaz de encantamento e insurgência:

BISPO: [...] A senhora veja: há certos pirilampos que simulam sinais luminosos de comunicação, sinais característicos de outra espécie. E assim conseguem atrair seus quase irmãos e... os devoram.

SUPERINTENDENTE (*enojada*): Um pirilampo... carnívoro?

BISPO: Sim... quase isso.

INQUISIDOR (*confidencial*): Mas será lícito?

[...]

Existir essa espécie de pirilâmpica?

BISPO (*sorrindo, com algum pedantismo*): A natureza é tão artificiosa... (HILST, 2008, p. 84).

Aliás, a metáfora luminescente é desenvolvida no livro *A sobrevivência dos vaga-lumes*, de Georges Didi-Huberman, em que o filósofo reflete especificamente sobre a imagem produzida no texto *O artigo dos vaga-lumes*, de Pasolini, bem como sua trajetória estético-política e sobre como há, em alguns momentos de exceção, seres humanos que se tornam vaga-lumes, que, na sua dança alegre, são “erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23). Nas palavras do professor francês, “Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20).

Não obstante, assim como o Bispo de Hilda Hilst que percebe na “engenhosidade da natureza” uma ameaça para os seus planos de controle do Instituto e por isso provoca a morte de América, Pasolini constata no desaparecimento dos vaga-lumes a assimilação das vontades por um outro tipo de fascismo, ainda mais temerário:

A tese é a seguinte: acredita-se erroneamente que o fascismo dos anos de 1930 e 1940 foi vencido. Mussolini foi sem dúvida executado [...]. Mas, sobre as ruínas desse fascismo está atrelado o próprio fascismo, um novo terror ainda mais profundo, mais devastador aos olhos de Pasolini. De um lado, “o regime democrata-cristão era ainda a continuação pura e simples do regime fascista”; por outro lado, por volta da metade dos anos de 1960, aconteceu “algo” que deu lugar à emergência de um “fascismo radicalmente, totalmente, imprevisivelmente novo”.

[...]

O “verdadeiro fascismo”, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que “conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade” [...] (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26-29).

Pasolini vê na claridade dos holofotes e letreiros da sociedade de consumo, em oposição à treva noturna, a moléstia que levou ao desaparecimento dos vaga-lumes e, por extensão, ao “desaparecimento do humano no coração da sociedade atual” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29). O tom distópico da constatação pasoliniana o aproxima bem das leituras que temos feito do teatro hilstiano. Pelo menos até aqui.

Acontece que Georges Didi-Huberman se propõe a retomar a questão e pensar numa possível sobrevivência desses seres, *apesar* de seu aniquilamento – e é nesta construção concessiva que temos o nosso *turning point*:

Trata-se de nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio de esperança” através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro. [...] Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61).

Voltando a Hilda Hilst: escrever é resistir; portanto, é preciso “ampliar América”, quer dizer, entendê-la, na sua própria existência, enquanto signo, como o princípio de (uma?) esperança, como fala Didi-Huberman, ou uma forma de “organizar o pessimismo”. Insistentemente caracterizada pela lucidez, a personagem é o indício da aplicação política da imaginação em Hilst, e de como as “luzes” e “clarões”, não extintos, devem ser procurados em lugares menos óbvios; afinal, a natureza é mesmo artificiosa.

Daí o termo “sobrevivência” tornar-se conceito para o contexto com qual lidamos, porque ele não se abre em *horizontes*, pressupondo uma saída *messiânica* (cf. DIDI-HUBERMAN, 2011, p 84-89), uma expectativa utópica para solucionar os conflitos, mas propõe uma *filologia* e uma *arqueologia* (*Ibid.*, p. 88-89) que

[...] dão forma à potência, à violência intrínseca de seu pensamento. Por outro lado, é o *mundo dos fins* que se abre à nossa vista e concerne, desde logo, a nossa própria situação contemporânea. Mas tudo isso sobre o fundo de uma terrível, de uma desesperante ou desesperada, de uma inaceitável equivalência política dos extremos imersos no mesmo horizonte, na mesma claridade ofuscante do poder (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 89).

Didi-Huberman, sem dúvida, está articulando conceitos que não são necessariamente equivalentes, na intenção dialógica, até alegorizante, de propor a imagem da sobrevivência vinculada à postura daqueles que devem ser capazes de procurar seus lampejos nos lugares onde a luz é menos evidente, onde o “clarão” não aniquila a centelha.

Nesse sentido, podemos vislumbrar momentos ígneos nas peças de Hilda Hilst que se fazem mais ou menos nítidos, em diferentes circunstâncias. Ao final de *O novo sistema* os atores são levados a despir-se de seus personagens e (in)surgir no palco como indivíduos, conclamando a solidariedade dos espectadores:

[...] *em seguida todo o elenco, não mais como personagens mas como atores vai surgindo no palco.*
TODOS (*dirigindo-se ao público*):
Nós temos medo, sim. Nós temos muito medo.
Esse nosso tempo de feridas abertas
Este Velho Sistema em que vivemos
(*apontando para o público*)
Tu, esse homem
Que deseja agora ser o centro de todo o universo,
(*apontando para o público*)
Tu, esse homem que usa de si mesmo
Com infinita torpeza,
Tu, que estás aí, e que nos viste
Pensa: o que fizemos não foi advertência?
Nós temos medo sim.
Nós temos medo de que o velho Sistema, este
em que vivemos,
Pelas chagas abertas, pela treva
Nos atire
Para um Novo Sistema de igual vileza.
Ah! Nosso tempo de fúria!
Ah! Nosso tempo de treva!
(*abrindo os braços para o público*)
Dá-me tua mão. Dá-me tua mão.
(*o elenco de mãos dadas*)
Que os nossos homens se dêem as mãos.
Que a filosofia e a ciência
Através de uma lúcida alquimia
Nos preparem para uma transmutação:

Asa de amor
Asa de esperança
Asa de espanto (*pequena pausa*)
Do conhecimento (HILST, 2008, p. 362).

Entre os gestos de apontar o/para o público e de acolhê-lo, abrindo os braços, há medo, advertência e esperança. Mas nada, em momento algum, é cogitado na ausência do homem, a “poesia, a filosofia e a ciência” são alquimias humanas e, por isso, se tornam possíveis em mutirão – eis aí a lucidez de América, os pirilampos de Pasolini, onde se deve procurá-los.

Como explica o filósofo francês:

Não se percebem exatamente as mesmas coisas se ampliamos nossa visão *ao horizonte* que se estende, imenso e imóvel, além de nós; ou na proporção que se aguça nosso olhar sobre a *imagem* que passa, minúscula e movente, bem próxima de nós. A imagem é *lucciola* das intermitências passageiras [...] Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar. [...] Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115).

Teria sido essa a escolha de Hilda Hilst pelo teatro? Olhar e dar a ver um horizonte próximo em que o homem visse a si mesmo, seu absurdo e esperança? A resposta, como imagem sutil, “minúscula e movente”, está no próprio texto enquanto mecanismo capaz de reter o instante em que o lampejo atravessa o torpe e vil sistema que o deteriora, é este o “saber-vaga-lume”, de que fala Didi-Huberman, que é o saber “clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 136).

O saber hieroglífico, como o que é necessário decifrar, não se espraia a vista, mas detém-se no entretexto, intermitente, evidenciando discretamente, locais à margem onde os símbolos mínimos sobrevivem e determinam sobrevivências.

Assim, o elemento mais significativo em *O verdugo* é construto metafórico, parte da proposta de escrita em que o texto é alegoria de si mesmo; isto é, o texto *representa* já por si a resistência, ainda que mínima e nem sempre reconhecível:

FILHO (*para a Mulher, exaltado*): [...] Ele [o Homem] diz que os coiotes não costumam viver eternamente amoitados. Que é preciso sair da moita.
[...]

Os cidadãos aproximam-se perigosamente do patíbulo. Os juízes descem. Nesse instante entram na praça os dois homens-coiotes. [...] Ficam de frente para o público, examinam o público fixamente e depois voltam as cabeças em direção ao patíbulo. Tem-se a impressão de que não foram vistos por nenhum dos cidadãos nem pelos juízes etc. Apenas o filho do Verdugo dá a impressão não só de que os conhece, mas de que os esperava.

[...]

A Mulher, a Filha e o Noivo começam a arrastar o corpo do Verdugo para fora da cena. Param um instante e olham o filho do Verdugo. Este último fica imóvel, olhando para os homens-coiotes. Em seguida, olha pela última vez o corpo do pai, anda em direção aos homens, encara-os.

FILHO (para os homens-coiotes, objetivo): Vamos.

Os homens-coiotes atravessam a pequena praça junto com o filho do Verdugo. Quando estão saindo, um foco de luz violenta incide sobre as mãos dos homens-coiotes. As mãos estão cruzadas na altura dos rins, e deve ser visto claramente que são patas de lobo com grandes garras (HILST, 2008, p. 394-429. Grifos nossos).

O Homem que o Verdugo e seu Filho tentam salvar fala por parábolas e, por isso, é visto como um “perigo sutil” pelos Juízes. E é. O que os Juízes notam, porém não identificam, é a potência da recusa à opressão característica do saber que se localiza fora do poder. Os *homens-coiotes*, alegoria que representa a insurgência, de fato se revelam, mas não são percebidos pela maioria embrutecida que se acomodou aos holofotes fascistas que obrigam a ver a distopia, que declaram o desaparecimento e se recusam a notar que é humano o reflexo que se busca no céu.

4.2 Aos tempos alegres

“A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões” – a definição é de Nelly Richard, no ensaio *Políticas da memória e técnicas do esquecimento*, sobre como a transição democrata no Chile implicou em apagamentos da memória de trauma e acabou, por isso, iniciando um novo estado de exceção, o do consenso, que anula a valor das experiências e emudece os discursos; por isso, os “saberes da precariedade”, entre eles a arte e a literatura, tornam-se importantes, porque eles encenam uma nova perspectiva narrativa em que a crise, a fratura e a perda são experienciadas e, portanto, redimensionadas no próprio ato da escrita.

O texto de Richard parte da constatação do *desaparecimento* dos discursos destoantes tão caros aos processos de reinterpretação e reinserção dos acontecimentos históricos na construção do futuro. Essa perda, sentida na acomodação visual da doxa, remete-nos à imagem dos vaga-lumes que vimos em diálogo. Assim como Pasolini, a professora chilena percebe que há no fundo da constatação do sumiço dos discursos, uma queda no valor das *experiências* que foram diluídas pelos mesmos holofotes fascistas que impedem a percepção sensível dos lampejos:

Mas a que língua [e poderíamos acrescentar, *imagem*] recorrer para que a reivindicação do passado seja moralmente atendida como parte – interpeladora – de uma narrativa social vigente, se quase todos os idiomas que *sobreviveram* à crise foram reciclando seus léxicos em passiva conformidade com o tom insensível – desafetivizado – dos meios de comunicação de massas e se esses meios de massa só administram a “pobreza de experiência” (Benjamin) de uma atualidade tecnológica sem piedade nem compaixão para com a fragilidade e precariedade dos restos da memória ferida? (RICHARD, 1999, p. 332. Grifos nossos).

A crise das experiências que leva à crise das narrativas, como já elaborou Walter Benjamin, advém, sobretudo, da incapacidade de observação – temos aí, portanto, o mesmo campo de semântico conceitual de “holofotes” e “consenso”. A questão volta a ser, então, sobre *onde* e *como* procurar as imagens, discursos e saberes que não se submeteram ao apagamento consensual difundido pela

linguagem midiática, mas que se expõem, *intermitentemente*, como um *saber da precariedade*,

[...] que fala uma língua suficientemente quebrada para não voltar a mortificar o ferido com suas novas totalizações categoriais. E são [...] essas zonas de conflito, negatividade e refração – onde se condensava o mais obscurecido de uma contracena ainda cheia de latências e virtualidades interrompidas – as que guardam [...] um saber crítico da emergência e do resgate combinado com o mais frágil e comovedor da memória do desastre (RICHARD, 1999, p. 332).

Podemos observar no teatro de Hilda Hilst uma preocupação insistente com a recepção dos textos. Há diversas rubricas da autora e orientações de cenário que comprovam isso, como, por exemplo, a talvez mais pungente de todas, em *As aves da noite*:

Idealizei o cenário de *As aves da noite* de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela. Quis também que o espectador sentisse total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões (HILST, 2008, p. 231)

Hilst quer transformar seu teatro em experiência. Suas peças tratam e não tratam dos contextos específicos em que foram escritas: são alegorias do humano; essa é a “memória do desastre” que se lê no cansaço diagnosticado na *imagem ferida*, oferecida despudoradamente à nuvíosa vista acomodada.

O espectador assistirá sozinho à derrocada humana. Como se fosse um narrador “enraizado no povo”, a peça *conta* ao público (e também compartilha) de suas fraturas. A linguagem escolhida pela poeta pretende incomodar, ressensibilizar o léxico vazio de representação e (d)espertar as memórias para manter ativo o passado como um avatar do presente – se hoje olhamos para a década de 1960 como o passado de trauma, um estado de exceção, é para entender que o nosso tempo impõe novos traumas e instaura um regime de exceção herdeiro e, portanto, continuador do mesmo fascismo de então. Voltando ao texto de Nelly Richard,

Aí estão as políticas de obliteração institucional da culpa que, através das leis de não castigo (indulto ou anistia), separam a verdade da justiça desvinculando ambas – por decreto – da reclamação ética de que os culpados identificados não sairão (novamente) ganhando de

um mesmo operativo perverso da desidentificação. E tecendo associações secretas entre ambas as redes de conveniência e transação, estão as dissipativas formas de esquecimento que os meios de comunicação elaboram diariamente para que nem a *lembrança* [poderíamos dizer também, “lampejos”] nem sua *supressão* se façam notar em meio de tantas finas censuras invisíveis que restringem e anestesiam o campo da visão [...] (RICHARD, 1999, P. 330. Grifos nossos).

A experiência pretendida com a recepção das peças valoriza a observação sensível, prescindida na rotina apática do esquecimento, no clarão das luzes assépticas: “A experiência é, nesse sentido, fissura, não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas. Ela é não poder (*impouvoir*) por excelência [...]. Mas ela é potência [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 143).

Poder e potência. As reflexões sugeridas a partir desse dístico remetem ao início, quando falávamos sobre a linguagem heterotópica de Hilda Hilst, sobre a palavra que é corpo, portanto imagem, representação e resistência – instâncias intermitentes, nunca *claras* ou *convictas*, e, talvez por isso, sempre dispostas a mudar, atópicas mesmo, no sentido de que *transigem* na língua, ou quiçá possa-se dizer, *transigem com a língua*.

Aí está a recusa às “associações secretas”, de que fala Nelly Richard, colocando-se por isso fora do poder, usando do corpo (ou dos corpos, pensando no elenco) como a constelação fugidia, pequena *lumen* necessária ao agregamento de outras associações; comunidades em que o devir se vislumbra na memória – tempos mais alegres, em que as perdas todas ressubjetivizassem os desejos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabendo tratar-se de algo que nunca se permite esgotar, nos aproximamos do objeto literário propondo hipóteses, chaves de leitura, sem a ambição de pretender dar conta do que se nos apresenta. Assim, este trabalho é apenas uma leitura para o teatro de Hilda Hilst, uma tese sobre sua experiência lírica com o drama que precisa ainda somar-se a muitas outras que possam ampliar-lhe o alcance.

Lançamo-nos à tentativa de avaliar este teatro verificando a sua possível atualidade. Encontramos nas peças hilstianas a presença de um implacável pessimismo e, ao mesmo tempo, diversas estratégias de resistência para tratar do contexto social dos anos sessenta sob a perspectiva do humano; assim, então, pudemos perceber nesse aparente antagonismo um alargamento da reflexão que transpõe as questões mais específicas sobre a Ditadura Militar brasileira e os efeitos do pós-guerra no mundo para um questionamento sobre o estatuto do humano e sua existência. Por isso, considerando estes aspectos da elaboração do texto como recursos de alegorização, atestamos sua contemporaneidade, que elaboram o homem e seu vazio.

Dessa forma, a tese buscou manter uma coesão entre os temas abordados, sejam eles a repressão, em suas diversas formas, e as resistências. Procurou-se perceber na escolha de HH pelo teatro uma adesão ao engajamento próprio de artistas da década de 60, mas, para além disso, uma reflexão sobre a medida da palavra e suas possibilidades de significação, como se com isso quisesse responder à questão adorniana sobre que tipo de arte é possível num período de exceção. Daí

também a hibridação entre os gêneros: sem jamais abandonar a lírica, a incursão de Hilst no drama conserva a opacidade e o hermetismo daquela, afastando-se da tendência didática dos teatros que desejavam a clareza da mensagem conscientizadora para o povo, e adotando uma sintaxe desconfortável para o público, vendo nisto a dissidência que resiste à reificação e à barbárie de uma sociedade capitalista.

Acima de tudo, interessou-nos verificar no ato de escrita a principal forma de resistência ideológica da poeta. Sutil, este movimento significa a aposta na esperança. Escrever é resistir, e isto passa a ser via para uma utopia possível em que os dados de destruição das subjetividades não são desconsiderados, mas a construção de uma poética em torno da perda apresenta a viabilidade de um projeto de recuperação dos danos em cuja memória as perspectivas de futuro são ressignificadas.

Assim, pode-se perceber que no teatro de Hilda Hilst, como em sua obra, as escolhas estéticas, por um gênero ou elaboração de linguagem, no caso da prosa obscena, por exemplo, jamais abandonam completamente a lírica, o que talvez se justifique na intenção abertamente política de fazer arte por parte da autora, confirmada em diversas entrevistas, ou talvez pelo fato de que a linguagem poética seja mesmo mais *resistente* à hostilidade dos períodos de exceção que sempre assombram o homem em seu contexto.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1985.

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

BACHMANN, Ingeborg. *Da poesia*. Tradução Vera Lins. *IN: Inimigo rumor*. Número 17, 2º semestre 2004/ 1º semestre 2005. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Obras Escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre o conceito da História. *In: Obras Escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade. Tradução Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula Zukawski e outros. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar *IN: O Olhar*. Adauto Novaes ET AL. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, Malcolm. As cidades do modernismo. *In: Modernismo guia geral*. Tradução Denise Bohman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo (ensaio sobre o absurdo)*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *In: A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Culturas híbridas, poderes oblíquos*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Tradução Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: UNESP, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e gênio*. Tradução Eliane Lisboa. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

_____. *Paixões*. Tradução Lóris Z. Machado. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. *Passions de la littérature*. Paris: Éditions Galilée, 1996.

_____. *Mal de arquivo*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova & Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *História da sexualidade – a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005.

_____. *História da sexualidade – o uso dos prazeres*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, Ramiz. *Vocabulário etimológico, ortográfico e prosódico das palavras portuguesas derivadas da língua grega*. Rio de Janeiro. Belo Horizonte: Garnier, 1994.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro*. Tradução Luzia Machado da Costa. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GINSBURG, Jaime. "Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios". In: Atea. Rio de Janeiro: vol.5, n.1, jan-jul,2003.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação do sentido*. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Cascos e carícias*. São Paulo: Nankin, 1998.

_____. Entrevista. In: INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.

_____. *Estar sendo. Ter sido.* São Paulo: Nankin, 1997.

_____. Exercícios para uma idéia. *In: Exercícios.* São Paulo: Globo, 2002.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby.* São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Rútilos.* São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Teatro Completo.* São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Tu não te moves de ti.* São Paulo: Globo, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX.* Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira,* São Paulo, n. 8, out. 1999.

JANDIRA. Juiz de Fora: Funalfa, n.1, junho, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LINS, Vera. “Paul Celan, na quebra do som e da palavra: a poesia como lugar do pensamento”. *In: Inimigo rumor.* Rio de Janeiro: Sete Letras, vol.5, p.60-73,1998.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. *In: O olho e o espírito.* Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MONTALE, Eugenio. *Ossos de sépia*. Tradução Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. *IN: INSTITUTO Moreira Salles. HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.

_____. O sexo dos velhos. *In: Jandira*, nº1, 2004. Diretor editorial Ricardo Rizzo, p.94-95.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da Moral: Uma polêmica*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Assim falava Zaratustra*. Tradução Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ONATE, Alberto Marcos. *Entre o eu e o si*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

PALLOTTINI, Renata. Posfácio – Do Teatro. *In: Hilst, Hilda. Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCORA, Alcir. Prefácio. *In: HILST, Hilda. Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro?* Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. *IN: O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Fernando Pessoa – Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. São Paulo: Teatro Ruth Escobar/ Comitê brasileiro pela anistia, 1978.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Escrita INKZ – anti-manifesto para uma arte incapaz*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. Tradução Maria Antonieta Pereira. *IN: MIRANDA, Wander Melo. Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *Aulas de Teatro: A arte do teatro*. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

RODRIGUES, T.F. A impossível linguagem: Uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução a análise do teatro*. Tradução Carlos Porto. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1996.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *IN: Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SIBILA. São Paulo: Ateliê Editorial, ano 4, n.7, 2004.

