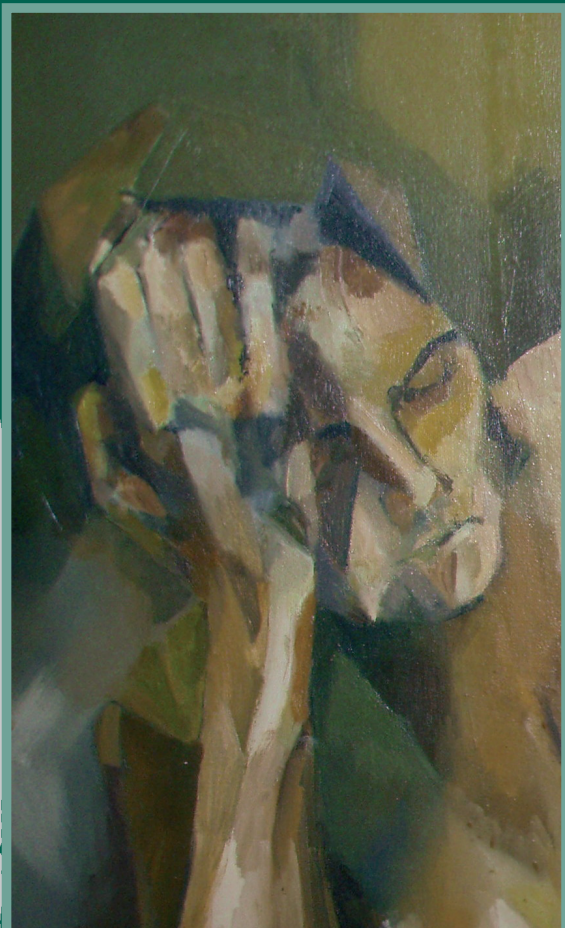


O Herói Incómodo

*Utopia e Pessimismo
no Teatro de Hilda Hilst*



ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO



BIBLIOTECA-
ARQUIVO
TEATRAL
FRANCISCO
PILLADO
MAYOR

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

O Herói Incómodo

*Utopia e Pessimismo
no Teatro de Hilda Hilst*



ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO

Deseño da Capa:
MIGUEL ANXO VARELA

Ilustración da Capa:
OJEA, *Sen título* (detalle). Óleo sobre lenzo
(Colección particular)

Edita:
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL
«FRANCISCO PILLADO MAYOR»

<https://www.udc.es/es/publicacions/>

© Da presente edición:
DEPARTAMENTO DE GALEGO-
PORTUGUÉS, FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

© ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO

I.S.B.N.

978-84-9749-338-3

DOI

<https://doi.org/10.17979/spudc.9788497493383>

Depósito Legal:

C 2233-2009

Impresión:

LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)

Revisión:

ANA BELA ALMEIDA

Maquetación:

ANTONIO SOUTO

Distribución:

<https://www.udc.gal/publicacions/distribucion>



Esta obra publícase baixo unha licenza Creative Commons
Atribución-CompartirIguual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus da Zapateira • 15071 A Coruña

Consello Científico:

X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO,
MANUEL FERREIRO, MANUEL LOURENZO PÉREZ,
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA,
FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO SALINAS PORTUGAL,
ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO (†),
LAURA TATO FONTAÍÑA

ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO

O HERÓI INCÓMODO

UTOPIA E PESSIMISMO NO
TEATRO DE HILDA HILST

MMIX

HILDA HILST

(Jaú, São Paulo, 1930 - Campinas, São Paulo, 2004)



A SUBVERSIVA TRAJECTÓRIA DE UMA MEGALÓMANA

Sinto que o que escrevo é bom

[Hilda Hilst]

Na nossa época, oscilante entre a permissividade e as tentativas moralizantes no âmbito artístico, Hilda Hilst é talvez o nome mais controverso da literatura brasileira contemporânea. Autora de quarenta e um livros em prosa, poesia e peças teatrais, é considerada hoje, quase com unanimidade pela crítica brasileira, como uma das mais importantes autoras em Língua Portuguesa no século XX.

Um difícil enquadramento da sua obra na literatura brasileira contemporânea, devido em parte à singularidade da mesma, que nunca se afinou com nenhum movimento ou corrente literária brasileira da sua época, imprimiu na sua biografia uma singular trajetória literária.

Em quase 50 anos de produção literária esta autora consagrou-se nos três géneros fundamentais: a poesia, a dramaturgia e a prosa ficcional e cronística, num culto, profundo e minucioso labor, unificado do ponto de vista temático pelos multiformes esforços para verbalizar diversos problemas filosóficos e especulativos, como, citando um relevante exemplo, o do conhecimento humano, para afinal reconstruir a Ideia e o Homem dentro de novos limites.

No início, a autora dedicou-se somente à poesia, de 1950 a 1966, estreando o seu labor literário em São Paulo com a publicação do livro de poemas *Presságio* (1950) e, a seguir, *Balada de Alzira* (1951) e *Balada do Festival* (1955). Na década seguinte, iniciando a

sua pausa como poeta, Hilda Hilst principiou a sua dramaturgia no ano de 1967, iniciando a série de oito peças teatrais que escreveria até 1969, e, por fim, também a ficção, a partir de 1970, ano do lançamento da obra *Fluxo-floema*.

Nessa altura e coincidindo com o percurso literário da autora, assistimos a um fenómeno específico do espaço literário brasileiro, pois, como afirma a professora Villarino Pardo:

A finales de los años sesenta y fundamentalmente durante la década siguiente, la forma del cuento es uno de los materiales privilegiados del repertorio utilizado en el sistema literario brasileño. Bien por tratarse de una forma adecuada a periodos de experimentación [...] bien por otro tipo de condicionantes, lo cierto es que ese camino de reformulación en que se encontraba la vida literaria brasileña la presencia del cuento, como tema de debate o como texto de creación, fue cada vez más fuerte a medida que entraba la década del setenta (2006: 87).

Ao iniciar a sua ficção, embora Hilda Hilst acompanhe as tendências da escrita contemporânea, inaugura uma circunstância anómala na Literatura Brasileira pela veemente renovação subversiva da linguagem, que utiliza como meio de fragmentação, rearticulação e catarse.

Aliás, para avaliar um conjunto constituído por obras fora do cânone literário corrente, nomeadamente a sua dramaturgia, devemos levar em conta, já desde o início, que não estamos só perante uma escritora situada na periferia do ponto de vista literário senão que a autora de *Qadós – Kadós*, a partir de 2002 – foi excêntrica também no espaço do literário entendido como âmbito social.

Hilda Hilst nasceu na cidade de Jaú, interior do Estado de São Paulo, em 1930, sendo filha única do fazendeiro, jornalista, poeta e ensaísta Apolônio de Almeida Prado Hilst e de Bedecilda Vaz Cardoso. Passado pouco tempo, os pais separar-se-iam, o que motivou a mudança, com a mãe, para a cidade de Santos.

Nessa altura, seu pai, que sofria de esquizofrenia, foi internado num sanatório em Campinas (São Paulo), tendo 35 anos de idade. Até à sua morte passou longos períodos em casas de tratamento para doentes mentais.

Em 1946, a escritora visitou o pai na fazenda situada na sua cidade natal, Jaú, ficando em apenas três dias perturbada com a sua loucura, pois o pai a confundia com a mãe, como podemos observar no fragmento da obra *Qadós* no qual Hilst nos oferece uma evidente transformação literária da memória¹:

Tocaram-me sim, meu pai tu me tocaste, a ponta dos dedos sobre as linhas da mão, o dedo médio sobre a linha da vida, dizias Agda, três noites de amor apenas, três noites tu me darás e depois apertaste o meu pulso [...] e ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim, a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha toda branca (HILST, 1977: 53).

Aliás, a influência do pai na sua literatura está implícita ou explicitamente presente nas dedicatórias das obras, mas também noutros textos literários. A figura de Apolónio de Almeida Prado Hilst adquire uma dimensão própria e assumida no interior da obra, quer pela constante presença da figura paterna, quer pela profusão de personagens alucinadas e/ou dementes numa escrita norteadada pelo desejo de desorganizar a consciência moral, quer pela conciliação dos dois elementos anteriores.

Assim, a efigie do pai esquizofrénico é esboçada no relato «O unicórnio», pertencente à obra *Fluxo-floema*, onde uma das personagens sofre no internado de freiras da sua infância o escárnio de ter um pai louco (HILST, 1977: 300) – que, como saberemos nas páginas posteriores, é, aliás, poeta.

Trata-se novamente a figura do pai hilstiano, o “neurônio esfacelado”, a “cabeça esplendorosa numa imensa desordem”

¹ Como aliás, é possível comprovar na entrevista concedida pela autora para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, na qual podemos ler: “Às vezes, pegava na minha mão, acho que me confundia com minha mãe, e então dizia para eu dar três noites de amor para ele” (HILST, 1999: 26).

(HILDA, 1977: 55) do cafeicultor futurista que escrevia versos livres no início dos anos 20, capaz de perceber a importância do modernismo no ano de 28 e que publicava textos em diversos jornais, assinando às vezes como Apolónio e outras como Luis Bruma.

A escritora afirma, na referida entrevista dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, considerar o seu pai um génio, “só que ele vivia em Jaú” (HILST, 1999: 26), e, talvez por isso, decidiu mesmo reproduzir na sua obra *Estar Sendo. Ter Sido* diferentes poemas de “Vitório com máscara de Luis Bruma, que foi Apolónio, pai de Hillé” (HILST, 2006: 112), procurando uma maior divulgação daquela obra que ela considerava excepcional.

Mas, além da influência mórbida e, talvez, freudiana na sua escrita da figura do pai-poeta, do ponto de vista biográfico, conjecturou-se sobremaneira durante a sua vida a respeito de outras possíveis ascendências paternas, pois Hilda Hilst prontamente entrou por méritos próprios no clube das pessoas estranhas e bizarras.

Sabemos que a doença mental é altamente ficcionável² e a vaga sintomatologia de Hilst permitiu no meio literário diagnosticar um conjunto de comportamentos da escritora, identificando-os com os mecanismos psicológicos implicados em certas doenças mediante interpretações provavelmente deformadoras e, indubitavelmente, simplificadoras.

Qualquer crítico ou exegeta, que opere nos sistemas de diagnóstico tradicionais, pode associar os sintomas em causa ao conjunto dos que delimitam a esquizofrenia e ligá-los mesmo, como veremos, à escrita da autora paulista, quando unicamente serviriam, sendo rigorosos, para acrescentar uma rica significação humana autónoma à interpretação da figura da literata e não à sua obra literária.

² Aliás, a natureza do génio literário sempre foi matéria de conjecturas, pois já, na época clássica, os gregos a relacionavam com a loucura. O escritor representa a figura do ‘possesso’, o ser diferente dos outros homens porque é o inconsciente aquilo que o inspira como criador. A este respeito, é inspiradora a afirmação do escritor e pensador Georges Bataille quando indicava que uma conformidade geral da vida de um poeta com a razão, iria contra a autenticidade da poesia (BATAILLE, 1987: 67).

Se avaliarmos a biografia da autora observaremos a frequência das experiências perceptivas pouco habituais no seu itinerário vital: baseando-se nas experiências do pesquisador sueco Friedrich Jurgenson relatadas no livro *Telefone para o Além*, Hilda Hilst iria dedicar-se, ao longo da década de 70, à gravação, através da radiofonia, de vozes de origem inexplicável para a ciência e que ela afirmava serem de pessoas mortas.

Em paralelo a esta singular experiência, no mesmo período, anunciou também publicamente a visita de discos voadores à sua fazenda. Nos seguintes anos os sinais de perturbação persistem e as alucinações são frequentes, como ela própria relatava em 1999: “Quando eu saía do corpo, um dia vi aqui um gorila enorme, de três metros [...]. Sabe o que ele fez comigo? Um cafuné na minha cabeça” (HILST; 1999: 38).

Já em 1998 volta a dedicar-se a questões sobrenaturais, afirmando acreditar no contacto dos mortos com a Terra através de mensagens enviadas via fax, reafirmando-se nela o desejo de construir nas suas terras um centro de estudos da imortalidade.

E todos estes indícios próprios dos doentes mentais, como as ideias delirantes e as visões, são constantemente apregoados por Hilda Hilst, que encontra a oportunidade de exprimi-los copiosamente nos meios de comunicação brasileiros, nomeadamente na televisão ou na imprensa, como salientou Leo Gilson Ribeiro:

Com espanto de todos os seus amigos ela surgiu, num domingo longínquo, no programa *Fantástico*, da TV Globo, relatando suas experiências consideradas inexplicáveis pelo físico, seu amigo na época, César Lattes. Vozes captadas por seu aparelho de rádio comum surgiam quando o aparelho estava sintonizado entre uma emissora e outra. Ela reproduzia a experiência do pintor sueco Friedrich Jurgenson que, no norte do seu país, isolado de todos, no meio de uma floresta, começara a captar vozes no próprio idioma, em alemão, em inglês (RIBEIRO, 1999: 88).

O facto de existirem antecedentes de esquizofrénicos na família³ – na década de 60 a mãe de Hilda é também hospitalizada no mesmo sanatório onde estivera o pai – unidos aos referidos sintomas, como as crenças bizarras, o ‘pensamento mágico’ (o sexto sentido), ou as experiências perceptivas inabituais, parecem aproximá-la de um diagnóstico de personalidade esquizotípica, qualificada pelo psiquiatra J. L. Pio Abreu “medalha de segunda ordem” (2006: 135), dentro da “carreira esquizofrénica”.

Para esta alteração indica o psiquiatra português que os resultados raramente aparecem antes dos 18 anos e talvez bastante mais tarde, se for mulher, como sucedeu com as experiências de Hilst. Aliás no seu livro *Como Tornar-se Doente Mental*, o psiquiatra esboça um irónico perfil do doente, que bem poderia ser uma etopeia dos inusitados costumes e paixões da autora:

A ideia não é má porque não é carne nem é peixe. Torna-se uma pessoa singular, um pouco excêntrica, sempre do contra, com ideias tão estranhas que podem ter direito à primeira página do *Correio da Manhã*. Faz o que lhe apetece, não conta com os outros nem precisa deles, mas a sua vida lá vai andando. Enquanto for jovem, pode mesmo ser apreciado por quem vir em si um artista ou um profeta (2006: 135).

Contudo, no fim da sua vida as visões já não continuaram e, além disso, à lista de distorções perceptivas e cognitivas da autora devemos acrescentar o facto de que ela, pelo menos, foi sempre consciente da singularidade das suas experiências⁴.

Ter-se identificado parcialmente com uma das patologias propostas não implica necessariamente um padrão patológico:

³ Mesmo quando os genes só por si não cheguem e especialistas como o psiquiatra J. L. Pio Abreu insistam na dificuldade da herança na seguinte geração (2006: 124).

⁴ A título de exemplo reproduzimos um fragmento da entrevista realizada à autora pelos *Cadernos de Literatura Brasileira* no número a ela dedicado: “Aqui já aconteceram muitas coisas. Mas aí vai depender de se a pessoa acreditar ou não em mim. Aqui desceu um disco voador, já contei isso numa entrevista. Outra vez eu estava sentada [...] e de repente eu vi um homem entrar aqui. Depois disso vi outras pessoas andando aqui. Eu via pessoas que não existiam” (HILST, 1999: 34).

o estado mental da finada escritora revela-se refractário a qualquer definição, além de um vago diagnóstico de excentricidade.

Como afirmara o professor de teoria literária Alcir Pécora numa entrevista, Hilda Hilst foi vítima da sua “própria exuberância” (2007: 5). E por isso esta mulher de grande cultura, extravagante para os média e os meios universitários foi alvo das observações mais imediatas, povoadas por abundantes preconceitos e falsas apreciações que mesmo orientaram a produção de um determinado valor para a sua obra.

Sucede, nesta mecânica intelectual, que a propensão para as simplificações é propiciatória do arranque do primeiro dos lugares comuns do poderoso anedotário hilstiano:

Achavam que eu escrevia desse modo porque eu era drogada. Nunca experimentei droga. Eu tinha medo de ficar louca. Mas achavam que escrevia tudo aquilo porque era drogada. Eu não ligava (HILST, 1999: 36).

Hilda Hilst entra depressa num mundo kafkiano: não entende ninguém, nem ninguém a entende a ela. A interferência da realidade biográfica-anedótica no processo hermenêutico provoca a indefinição das fronteiras entre o significado existencial e o literário, acrescentando-se novos elementos no mecanismo de ficcionalização externa da autora: às acusações de loucura somam-se as reprovações pela sua atitude propositadamente cínica e irreverente, concretizada nos seus últimos anos de vida literária na acusação de pornografia.

Isto outorga às suas experiências literárias uma certa decadência, como poeta maldita, pois como afirmara o poeta e linguista Carlos Vogt:

Tudo o que se sabia de Hilda era que, além da obra vasta e fechada sobre si mesma, deixara para trás uma mocidade edulcorada por rara beleza e também por um sentido de liberdade individual que agora, com a lenda, deixava um traço de saudável libertinagem no ar dos anos 50 e 60 (1999: 18).

A escritora, mulher original e explosiva desde o início dos estudos de Direito (1948), levou até 1963 uma vida boémia, comportando-se de maneira muito avançada e escandalizando a alta sociedade paulistana.

A autora de *Fluxo-floema* teve uma vida social intensa e um popular convívio com amantes, artistas e intelectuais da época, despertando paixões em empresários, poetas (como Vinicius de Moraes) e artistas em geral.

O seu temperamento transgressor atingirá o paroxismo em 1957, quando viaja pela Europa durante sete meses. Nessa altura, namora com o actor americano Dean Martin e, fazendo-se passar por jornalista, procura a atenção, sem êxito, doutro actor de Hollywood: Marlon Brando.

O comportamento liberal face aos padrões morais vigentes, provoca uma nova interferência entre ficção e realidade ao criar-se um folclore em redor da figura da poeta que, segundo alguns críticos, até chegou a toldar a importância da sua obra.

Um novo lugar-comum na sua colectânea de anedotas surgiria depois da leitura da *Carta a El Greco*, do escritor Nikos Kazantzakis, que supostamente a inspiraria e a levaria a recolher-se e a dedicar-se exclusivamente à literatura.

Entre outras teses, o autor grego apontava o isolamento como única via possível para atingir o conhecimento do ser humano e, por isso, como em 1962 Hilda Hilst passa a morar na Fazenda São José, propriedade de sua mãe, a onze quilómetros de Campinas (São Paulo), estabeleceu-se e vulgarizou-se uma relação directa, imediata e exclusiva entre este facto e a inspiradora leitura.

Em 1965 a poeta muda-se para Campinas e inicia a construção da sua residência, a Casa do Sol, numas terras situadas dentro da fazenda da mãe, onde passa a viver com o escultor Dante Casarini, com quem casará em 1968 e de quem se divorciará no ano de 1980. Inaugurada em 1966, ano da morte do pai, na Casa do Sol

Hilda dedica-se principalmente ao trabalho literário, realizando ali grande parte da sua obra.

Nesta altura Hilda Hilst sente-se cansada, com fobia social⁵, o que provoca a sua decisão de viver desde essa década de 60 praticamente reclusa, numa atitude próxima da ‘insociável sociabilidade’ de Kant.

A nossa escritora é considerada como enlouquecida, não só pela sua clausura, como também pelo seu oposto: o recolhimento não implicará a solidão, mas apenas o encerramento do período de exibição no ambiente frívolo do *upper class* paulista, pois a casa será frequentada por artistas de várias áreas, transformando-se num centro de dinamização cultural nas décadas de 70 e 80.

Além das assíduas visitas que recebe de seres alienígenas, a Casa do Sol foi frequentada por grandes nomes da intelectualidade brasileira, tais como o Maestro Jose Antônio de Almeida Prado, os escritores Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu, a poeta Olga Savary, os críticos Leo Gilson Ribeiro e Nelly Novaes Coelho, os físicos Mario Schenberg, César Lattes ou Newton Bernardes, o director de teatro Rofran Fernandes ou a pintora Maria Bonomi, entre outros nomes da arte e a ciência brasileiras.

Àquilo que Alcir Pécora denominou o “supérfluo armado pelo vasto pitoresco” (DUARTE, 2008: 4) produzido a respeito da autora – com maior ou menor assentimento da própria –, devemos acrescentar a carnavalização a que os meios de comunicação frequentemente submetem a imagem de Hilda Hilst por causa da *open house* que arquitectara: além das visitas assíduas, Hilda convive na sua fazenda com numerosos hóspedes. Entre esses habitantes, encontram-se quase noventa cães, pertencendo os outros moradores à estirpe dos ‘artistas residentes’: o escritor Caio Fernando Abreu passa a morar em 1968 na Casa do Sol, mudando-se para o Rio no ano seguinte. Nesse ano é o escritor Mora Fuentes – actual presidente do

⁵ Numa postura próxima também à sintetizada por Flaubert na afirmação “Je rends à l’humanité ce qu’elle me donne, *indifférence* [...] quant à toutes ces belles blagues de dévouement, fraternité [...] et autres [...] je les laisse aux charlatans, aux phraseurs, aux farceus” (Biasi, 1995: 56).

Instituto Hilda Hilst e morador da Casa do Sol durante mais de 20 anos – quem se muda para a Casa. Em 1977 a nova habitante é a artista plástica Olga Bilenky e em 1991 Hilda Hilst conhece o escritor e crítico literário Edson Costa Duarte, que se mudaria também para a Casa. A vasta quantidade de cachorros coabitou ainda diariamente, entre outros, com o escritor e roteirista Yuri V. Santos desde 1999.

Esta esquisita coabitação concluiria em 2004, quando Hilda Hilst falece aos 73 anos.

A este comportamento esdrúxulo da escritora devemos acrescentar o facto de que teve a ousadia de se defender a si própria, com assiduidade e contumácia, valendo-se de declarações desconcertantes, como aquela na qual afirmava ser consciente de ter escrito um excelente trabalho, chegando a garantir, numa entrevista, que era mesmo megalómana:

Fiz um excelente trabalho de primeira qualidade. Sou meio megalómana. Não entendo nada de teoria literária, mas sinto que o que escrevo é bom. Desde o início sentia que ia ser um grande poeta (DUARTE, 2008: 1).

E com esta atitude, paralela à sua produção literária, à sua biografia e ao subsidiário florescimento e intumescimento do seu anedotário, iniciou a escritora a consentânea ficcionalização de si mesma nos média culturais, televisivos e escritos.

Até ao ano de 2001, Hilda Hilst, que sempre foi porta-voz do seu próprio elogio, declarou que não era reconhecida, mas não foi a única que empreendeu este labor reivindicativo: críticos e especialistas como Jorge Coli⁶ ou Alcir Pécora⁷ divulgaram e generalizaram a circunstância adversa que acompanhou durante anos a produção hilstiana.

⁶ No seu período como colaborador no jornal *Le Monde*, nos inícios da década de 80, o professor e crítico de arte Jorge Coli afirmou: “Espantei-me com o fato de que uma obra tão importante estivesse numa orla de meia-penumbra, sem o reconhecimento que lhe era devido” (2008: 1).

⁷ Por sua vez, o professor Alcir Pécora introduz o matiz do claro-escuro: “Embora a autora tenha alcançado grande notoriedade pessoal, por conta de uma inteligência incomum, de um temperamento verdadeiramente exuberante e de uma prontidão de espírito capaz de surpreender as pautas banais das entrevistas, a sua obra, de rara extensão e variedade, ainda é largamente desconhecida” (2008: 1).

Nesse referido ano de 2001, Hilst assina um contrato com a Editora Globo, de São Paulo, para publicar as suas *Obras Reunidas*, e conclui as reclamações. Cinco anos depois da sua morte, finalmente temos toda a sua obra disponível em destaque nas livrarias, sob organização de Alcir Pécora e com o selo da Globo, num relançamento sob as feições de um nome legitimamente consagrado.

Sendo certo que a publicação de grande parte da sua obra foi feita em edições artesanais sem nenhum alcance de distribuição, limitação não rectificada até aos nossos dias, numerosos dados, distantes da imagem de vítima criada pela própria escritora, atenuam a repetida apreciação atribulada da mesma.

Começando pela divulgação da sua obra, há muito que o seu nome está incluído nos dicionários de autores brasileiros contemporâneos e, desde 1999, ano do lançamento da sua antologia poética *Do Amor*, a difusão na rede da figura desta escritora incomum está garantida ao surgir na *net* o seu *site* oficial, sob a coordenação do escritor e amigo da autora Yuri V. Santos.

Além disso, a sua escrita está presente em numerosas antologias de poesia e ficção, tanto nacionais como estrangeiras, existindo também versões de obras suas em línguas como o francês, o alemão, o inglês e o italiano⁸.

Para o espanhol as traduções foram mais numerosas. Além da tradução de *Rútilo Nada* de Liza Sabater, publicada em Nova Iorque

⁸ Entre outras, podemos citar as seguintes: para o francês a editora Gallimard traduziu no ano de 1994 *Contes sarcastiques – fragments érotiques* e, em 1997, *L'obscène madame D suivi de le chien*. Por outro lado, no ano de 1998, o selo Nankin editou em Montreal, em edição bilingue (português-francês), o volume *Da Morte. Odes Mínimas*.

Por sua vez, em 1997, são traduzidas para o alemão *Da Morte. Odes Mínimas* (Odes I, IV, V, VI, VIII, XII, XIX e os poemas I e III de «A tua frente. Em vaidade»), dentro da obra *Modernismo brasileiro und die brasilianische Lyric der Gegenwart*. Igualmente no ano de 2001 são também traduzidos um fragmento de *Cartas de um Sedutor* e *Rútilo Nada*.

Em 1975 apareceram traduzidos *Two Poems* e é editada pela University Press of America a tradução para o inglês *Glittering Nothing*, na obra de 1999 *Urban Voices – Contemporary Short Stories from Brazil*.

Por último, a tradução italiana de *Il quaderno rosa di Lori Lamby* foi publicada em 1992.

em 1994, as traduções do poeta chileno Leo Lobos são divulgadas em países como o Chile (em jornais e revistas tais como *Rocinante*, editada por Iván Quezada, *Carajo*, editado por Sergio Ojeda e *Proyecto patrimonio*, editado por Luis Martínez Solorza), Argentina (*El Camarote*, editada por Raúl Artola e *Museo salvaje*, editada por Sergio de Matteo), Espanha (*La Siega*, editada por Luis Miguel Hermoza), Peru (*Ginebra Magnolia*, editada por Reinhard Mori), Honduras (*Mundo Cultural Hispano*) e Canadá (*La Cita Trunda* editada por Jorge Etcheverry).

Existem ainda outras vias de vulgarização e valorização da escrita hilstiana, como é o caso da leitura dos seus poemas em 1997 no Quebec, juntamente com textos de Safo, Gabriela Mistral e Marguerite Yourcenar, entre outras autoras, no recital *Le féminin du feu*, durante as comemorações do Dia Internacional da Mulher, ou também as heterogêneas composições musicais inspiradas em textos da autora.

José Antônio Almeida Prado, primo da escritora, inspira-se em poemas presentes no volume *Trovas* e compõe a «Canção para soprano e piano», baseando-se noutras ocasiões em textos de Hilda para compor alguns dos seus trabalhos mais significativos, como «Pequenos funerais cantantes». Igualmente, as peças «Quando te achei» e «Só tenho a ti», do compositor Adoniran Barbosa, «Trovas», de Gilberto Mendes ou o CD *Ode Descontínua e Remota para Flauta e Oboé – De Ariana para Dionísio* composto pelo músico maranhense Zeca Baleiro em parceria com Hilda Hilst, revelam análoga ascendência.

Apesar da inexistência de um pronunciamento massivo e univocamente positivo dos escritores e dos intelectuais, Hilda sempre teve atenção garantida na grande imprensa e tem sido cada vez mais estudada nos meios universitários, com diversas teses e dissertações sobre a sua obra.

O que a escritora não teve foi uma crítica académica regular nem unânime – longe da consensualidade, o exercício crítico

conglomera aproximações desqualificadoras, ponderadas e hiperbólicas –, mas sim o reconhecimento de diversas instâncias e domínios culturais e académicos, endógenos e exógenos.

A título de exemplo poderíamos referir as numerosas homenagens patenteadas num – pouco exaustivo – número de galardões. Hilda Hilst recebeu, ao longo da sua carreira, importantes prémios em todos os géneros: em 1962 é agraciada com o Prémio Pen Club de São Paulo pelo livro *Sete Cantos do Poeta para o Anjo*, no ano de 1977 é publicado o livro *Ficções*, que recebe o galardão da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), como “Melhor Livro do Ano”, e em 1983 é publicada a obra poética *Cantares de Perda e Predileção*, que recebe os prémios Jabuti (da Câmara Brasileira do Livro) e Cassiano Ricardo (do Clube de Poesia de São Paulo).

Na década seguinte, já em 1993, Hilda publica *Rútilo Nada*, num livro que também continha *A Obscena Senhora D* e *Qadós*, recebendo o Prémio Jabuti na categoria “contos”, e em 2002 ganha a 47ª edição do Prémio Moinho Santista na categoria de poesia.

Foi galardoada, além disto, com outros prémios pelo conjunto da sua obra, como o prémio da APCA em 1980, o prémio da Ordem do Mérito Cultural, outorgado pelo governo federal em 1997, ou, em 2003, o Grande Prémio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte, na área de literatura, pela reedição da obra, entre outros.

Além destas distinções e reconhecimentos, e já estritamente no espaço académico, em 1982, Hilda Hilst passa a fazer parte do Programa Artistas Residentes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), até Março de 2001.

Em 1995 o paulatino reconhecimento da escritora motivou o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas, a comprar parte do seu arquivo pessoal, completado em

Setembro de 2003, ao adquirir a Unicamp a segunda parte do arquivo, à disposição hoje dos estudiosos.

Finalmente, poucos meses após a sua morte, iniciaram-se os procedimentos para fundar o actual Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol, constituído a 18 de Dezembro de 2004.

Contudo, a escritora passou boa parte dos últimos anos de vida a reclamar por não ser lida e também não entendida, assim como lamentando, em inúmeras entrevistas e reportagens, os exíguos benefícios que a literatura lhe retribuía, como ela própria elucidara com clareza em 1999:

Estava muito atrapalhada, só recebia dinheiro da Universidade de Campinas. Não ganhava praticamente nada. De repente, leio sobre aquela mulher [refere-se a Régine Desfores, autora de literatura romântica] ganhando todo aquele dinheiro (HILST; 1999: 29).

Perante esta circunstância a sua conhecida irreverência fez com que, em 1990, anunciasse o seu ‘adeus à literatura séria’ com *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, livro que consagrou a sua fase pornográfica – iniciada com *A Obscena Senhora D-*, justificando a escritora esta mudança radical como uma tentativa de vender mais e assim conquistar o desejado reconhecimento do público.

A entrada escandalosa pretendida de Hilda no clube restrito dos autores de *best-sellers* parecia condizer, desta maneira, com o bifurcamento estabelecido para a praxe literária pelo personagem de Leon em *A Mãe*, peça do escritor, filósofo e pintor polaco Stanislaw Witkiewicz, que também diferenciava um escritor, “el señor que sabe todo sobre el arte de escribir y encima gana dinero”, de um verdadeiro artista, “de los que inventan nuevas formas para deformar la realidad” (1973: 30).

Desta forma Hilda Hilst abdica, temporalmente, do seu apregoado ‘hermetismo’ numa eficaz operação destinada a ampliar o seu público. Trabalha na escrita de livros eróticos, destinados, com

sucesso, ao escândalo, encontrando mesmo a sua nova proposta acolhida na editora francesa Gallimard.

Em 1990 lança *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos e Alcoólicas*, terceiro livro da tetralogia obscena, e em 1991 *Cartas de um Sedutor*, o quarto livro dessa fase.

Um ano depois, em 1992 é publicada a antologia poética *Do Desejo*, que determina a transmutação do eu lírico, distante ainda da literatura pornográfica:

Antes, o cotidiano era um pensar alturas [...]
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo [...]
 Extasiada, fodo contigo
 Ao invés de ganir diante do Nada (HILST, 2004: 17).

O ano de 1992 é também o da publicação do volume poético *Bufólicas*, formado por estampas eróticas mais ou menos grotescas e que faz parte da série mais escandalosa e obscena dos trabalhos de Hilda Hilst, sendo, aliás, a obra mais lúdica e inconsistente da mesma.

Este volume revela a alteração radical da poesia erótica de teor amoroso da obra anterior, com novas convenções literárias subvertidas. As composições são paródias de fábulas antigas e contos de fadas que exibem uma moral desenganada e iconoclasta na sua reinvenção e de que podem ser exemplos «O reizinho gay» ou «A fadinha lésbica». Contudo, em *Cantares do Sem Nome e de Partidas*, publicado em 1995, retomará a autora o seu caminho meditativo.

Nesta série pornográfica que provocou o escândalo, podemos observar como algumas obras são simplesmente licenciosas e outras francamente transgressoras (e obscenas), sendo talvez o aspecto aglutinador a ironia no tratamento do erotismo, a exaltação do tabu como mecanismo revelador de diferentes traumatismos existenciais e ontológicos e, por vezes, um humor indefinível.

Na ficção brasileira contemporânea, que declina o sexo em todas as suas formas e temáticas e faz, frequentemente, do excesso a regra e não a exceção, é insólito que esta direcção da escrita hilstiana tivesse de se confrontar com inúmeros preconceitos e retóricas de poder.

Ao escrever pornografia como um ‘deboche’, a escritora provocou a controvérsia com afamados intelectuais e artistas. O aparecimento da obra *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, por exemplo, derivou numa recepção indignada entre alguns dos seus amigos e a crítica. O editor Caio Graco Prado recusa-se a publicá-la e o artista plástico Wesley Duke Lee considera-a ‘um lixo’, ao passo que alguns dos seus amigos mais próximos afirmaram que ela estava louca.

Uma ideologia conformista e alienante, própria da nossa época, serviu para ver na escritora, com as suas declarações e provocações literárias, uma pessoa frívola e, numa altura em que a literatura deve ter qualquer coisa de grave, a iconoclasta leviandade para uma pessoa de letras representou uma aparente contradição entre termos.

No plano teórico a crítica surge da atitude assumida durante a leitura, acrescida de uma vontade de análise, de distanciamento voluntário, mas as violentas respostas referidas não foram mais do que palavras ditadas pelo ‘pudor’, diferentes vertentes de uma mesma negação cínica: a impossibilidade de uma representação hostil da sexualidade na arte.

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

Portanto, o “erotismo desbragado” (OHNO, 1999: 17), a ingénua pornografia – não sendo cândida a obscenidade subjacente –

nunca é uma pornografia mecânica, coercitiva. Nela, a esfera moral e sentimental são ‘tragificadas’, encontram-se sobrecarregadas, e o drama psicológico, tão próprio do gosto burguês, neutraliza-se, quebra-se e revela o seu tartufismo.

Na difícil fronteira entre o erotismo e a pornografia no terreno do obsceno, os costumes lúbricos dos habitantes dos textos hilstianos são amplificados nesta série. Há uma sobredosagem icónica de figuras sexuais sempre à procura do último tabu a ultrapassar.

Num tempo onde o mote é reduzido a uma frenética mecânica sexual dos corpos⁹, Hilst pretende subverter aquilo que Claude Arnaud denominara “*économie hydraulique*” (2007: 31). Para conseguir o inesperado, os volumes escandalosos pretendem, face à leitura do pornográfico, provocar o conflito e a culpa, isto é, procuram traumatismos para denunciar traumatismos, como já fizeram Gide ou Nabokov, mas agora utilizando o distanciamento, a deformação grotesca e o absurdo contra uma hipócrita moral protocolar.

No século em que Eros se democratiza, a escritora faz o culto de uma, frequentemente irónica ou grotesca, tipologia das perversões para revelar a moral vitoriana contemporânea, implícita superfície reflectora espelhada no retrato social hilstiano¹⁰.

⁹ Referiremos só, a título de exemplo, a interpretação artística desta realidade, realizada por Marcel Duchamp entre 1915 e 1923, protagonizada por uma mecânica e uma saturação convenientemente metafóricas. Provavelmente, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* é a mais complexa e críptica manifestação de Marcel Duchamp sobre eros e o erotismo. Esse é o nome que o artista deu à sua pintura transparente realizada em materiais como arames, pó, verniz e pintura, montado entre vidros e dividido em dois painéis um por cima do outro. Os apontamentos que acompanham a obra, como se se tratasse do libreto com as instruções de uma máquina qualquer, são imprescindíveis para decifrar a trama da ‘namorada’ inatingível no painel superior e a massa de solteiros por baixo, sendo os gases, líquidos e dispositivos, que circulam e movem esta enigmática épica visual de maquinaria falida sexualidade frustrada.

¹⁰ Ligando-se por vezes à cultura inglesa, que foi a primeira que familiarizou o leitor com o absurdo e o despropósito – o *nonsense*, que diriam Lear e Carroll –, o espelho no qual observar o reflexo dos nossos próprios erros para nos sabermos rir deles. Assim, no *nonsense*, como habitualmente acontece nesta vertente da produção hilstiana, dá-se a distorção, a inversão (o mundo por trás do espelho) e o exagero de determinados aspectos do mundo real.

A verdadeira interdição que permanece é a pedofilia¹¹, o crime mais hediondo, e é essa que Hilda utiliza com maior generosidade como protesto e denúncia do ímprobo da deontologia burguesa.

Destarte, a protagonista homónima d’*O Caderno Rosa de Lori Lamby* – uma criança cujo nome, em significativa *interpretatio nominis*, evoca a terceira pessoa do singular do verbo *lamber* – introduz-nos num campo erótico centrado na oralidade, mas perspectivado desde o mundo infantil da voz narrativa, à semelhança do que acontecia com outra criança romanesca, Nuissete, que declarava, como epítome da obra de Alain Robbe-Grillet *Un roman sentimental*, que tudo aquilo que é alegre está interdito.

A personagem infantil, própria da tradição libertina, transforma a sordidez humana com a sua perspectiva *naïf* como narradora, pois Hilst não só dota a sua ‘ninfeta’ de uma atitude favorável, senão que, com ironia, recalca a fome de lascívia da criança e o seu gosto enorme pelo dinheiro, como aponta a infeliz lógica do capitalismo, parodiada através da verbalização do particular discernimento da narradora-protagonista:

Se eu conto pra outra gente, todas as meninas vão querer ser lambidas e tem umas meninas mais bonitas do que eu, aí os moços vão dar dinheiro pra todas e não vai sobrar dinheiro pra mim, pra eu comprar as coisas que eu vejo na televisão e na escola. Aquelas bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa (2005: 18).

Além disso, a escritora aproveita a pornografia, conceito pouco aprazível – com a sua raiz grega fazendo referência a actos de prostituição, à sua essencial natureza comercial, para estabelecer

¹¹ A título de exemplo, podemos referir as palavras de Juliette Cerf a respeito da vigente vocação censora do âmbito cultural: “Les temps sont-ils à la censure? Tous les observateurs s’accordent à dire qu’il serait bien difficile aujourd’hui de publier *Lolita* (1958). On connaît les difficultés rencontrées par Stanley Kubrick lorsqu’il décida de porter à l’écran le livre de Vladimir Nabokov. Kubrick a vieilli *Lolita* et singularisé l’amour “général” de Humbert Humbert pour les nymphettes. Presentant le scandale annoncé d’un tournage aux États-Unis, le cinéaste a choisi de s’exiler en Angleterre, plus lâche en matière de censure” (CERF, 2007: 57).

uma grotesca reflexão sobre a escrita e pôr em literatura o estigma da arte mercantil – numa altura em que as empresas privadas decidem e definem a história da literatura moderna – por meio de um enredo bufo.

Numa confusão provocada pelas máscaras do sinuoso narrador¹², a pueril história de Lori oculta um ferino testemunho da crise universal do pensamento e, mais concretamente da cultura, já que a criança protagonista parece ter decidido escrever ‘bandalheira’ por ter visto ao “papi triste porque ninguém compra o que ele escreve” (HILST, 2005: 19).

Ela escreveria em paralelo ao pai-artista frustrado a quem o seu editor, Lalau, aconselhara escrever bandalheiras, sugestão que recolheria também a filha – como já dissemos devota da cultura do capitalismo –, que tenta aprender a escrever, como queria o editor, lendo os livros de Henry Miller e Bataille do seu pai.

Além de mais, de convenções sociais mais ou menos restritivas e sucessivamente obsoletas, o excessivo mundo hilstiano perturbou os posicionamentos ‘pornófobos’ da crítica com um completo catálogo das restantes interdições contemporâneas, presentes nas outras obras da altura, a saber: zoofilia, relações incestuosas e outras imagens de um erotismo húmido e sombrio, inspiradas pela impudicícia e a luxúria complacentemente apresentadas nas artes e nas letras desde a Antiguidade.

O período de excessos e provocações teria todavia um epílogo na obra da escritora paulista com as crónicas, escritas a partir de 1992, ano em que passa a colaborar com o *Correio Popular*, jornal diário de Campinas, escrevendo semanalmente, até 1995, ano em que Hilst se desliga do jornal e encerra as suas actividades como cronista.

¹² Não temos a certeza de quem é o autor textual no cenário da ficção, pois a tarefa de enunciar o discurso parece caber de início a Lori, mas posteriormente parece que é outra entidade fictícia, o pai, quem toma a palavra, sugerindo-se, de modo ambíguo, que talvez fosse ele o autor e inventor do ‘caderno rosa’, que, na sua tentativa de se introduzir no espaço da literatura comercial, nomeadamente pornográfica, teria criado um protagonismo infantil à semelhança, como já dissemos, do que acontecia na literatura libertina.

O incansável trabalho de exibição nos média derivou desta vez numa outra estratégia de aproximação, se não de reconciliação, com o público, com o fim de expor esse seu surpreendente universo a um âmbito bem mais vasto do que aquele formado pelos seus leitores habituais.

As severas e, paradoxalmente disparatadas, crónicas, que a autora produziu já sexagenária, escandalizaram e magnetizaram a sociedade campineira e, posteriormente, o grande público: aproximadamente metade dessas crónicas foi publicada no volume *Cascos & Carícias*, lançado em 1998 pela Nankin Editora; a outra metade encontrou, pela primeira vez, edição em livro em 2004, no volume *Cascos & Carícias & Outras Crônicas* da editora Globo.

Fiel à sensibilidade do humorismo contemporâneo, Hilda Hilst filtra a viva actualidade dos conteúdos da sua escrita cronística servindo-se da ironia, de uma lúcida irreverência e de uma crítica impiedosa.

Seguindo a classificação realizada por Alcir Pécora, no trabalho cronístico hilstiano, poderemos distinguir a seguinte tipologia:

Criação de fábulas com moralidade invertida e pragmatismo *nonsense*; entrega ficcional ao fluxo de lembranças e misturar comentários de notícias recentes com poemas e textos de sua própria autoria, escritos e publicados em outros tempos, mais seguramente desconhecidos do leitor médio do jornal. Pessoalmente – e tenho a certeza de que Hilda discordaria dessa opinião – não me parece que esta seja das soluções mais bem resolvidas. Os poemas, em geral, surgem descolados do restante da crónica, sobretudo por exigir um tipo de concentração ou estratégia de leitura muito diversa daquela que orienta o início referencial da crónica, mesmo que o seu assunto seja semelhante (PÉCORA, 2007:19).

Com linguagem coloquial e desbocada, a primeira espécie de crónicas hilstianas articula-se frequentemente como uma proposta,

não raro com recurso ao tom metódico e didáctico, em favor de um modo de proceder socialmente estigmatizado como o exibicionismo ou a actividade sexual na velhice, com sugestões e conselhos a respeito das consequentes propectas transgressões.

Um procedimento básico das crónicas consiste em dirigir-se a um leitor risível e caricaturizado como, por exemplo, velhos casais ou idosas damas da alta-roda campineira:

Os acéfalos são até mais estimulantes. Os bossa-gorilões. Já pensaram que tedioso uma fantasia sexual com o Oppenheimer ou o Albert, por exemplo? (HILST, 2007: 23).

Destaca-se, assim, o humorismo nas crónicas, pois embora não seja o único espaço para este, surge mais abertamente do que na série de ficções escandalosas antes radiografadas.

Alguém, cujos atributos mais populares eram os de “velha louca” e “bêbada” (PÉCORA, 2007: 16), tinha pressuposto o direito à blasfémia e, por isso, distanciada do senso comum, a autora parece recuperar a sua ascendência germânica ao aproximar-se, nestas suas crónicas, de uma vertente tradicional da literatura alemã, pouco habitual em latitudes tropicais, como é o culto do grotesco, a fusão de comédia e melodrama que demonstra a “parábola-pergunta” que encerra a sua crónica de 1992 «Por que, hein?»: “por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras?” (HILST, 2007: 28).

Ainda, filiada à linhagem de Swift e outros moralistas-satiristas, Hilda elevou nos seus artigos a deformação e o absurdo a princípios programáticos, para retratar adequadamente os “tempos pestilentes” (HILST, 2007: 23).

Contudo, Umberto Eco, no *Segundo Diário Íntimo* afirmava que para que a transgressão tenha sucesso é preciso que se profile sobre um fundo de normalidade. É assim que, por detrás desta proposta humorística, que tem como motivo uma decorosa

burguesia local e nacional, está uma asserção particularmente séria: ler as crônicas é reconhecer o Brasil como resultado de uma persistente pornografia, denominada pela própria autora como pornocracia.

Os efeitos de humor que o gosto moderno exigia não ocultam a indignação de uns textos cáusticos e duros contra uma sociedade hipócrita. Esta visão representa uma concepção de relativa continuidade e de representação homogênea de uma entidade unida por efeitos concatenados: a boçalidade como triunfo da convivência nas camadas populares, a alienação dos hilstianos vizinhos burgueses e o conseqüente roubo generalizado do governo, e a insensibilidade dos políticos formam um retrato da insondável vulgaridade e estupidez humana.

É, contudo, principalmente, a imagem do burguês – com a sua ambivalência moral entre os vícios privados e as públicas virtudes – o emblema de um país em decadência. São os absurdos monstros da cultura burguesa, os homens sem qualidades, os responsáveis primeiros de toda sorte de niilismo na escrita da autora.

Assim, fora das elucubrações cartesianas do pensamento ocidental e distante dos incentivos sentimentais vulgares, a meditação sobre a sua obra encaminha-nos a explorar a linha entre arte e obscenidade, revelando-se esta última como importante filtro conceptual no discurso hilstiano.

Portanto, a sua literatura mais provocadora não seria mais do que uma explicitação simplificativa de alguma coisa já inscrita na sua obra em geral. O obsceno foi questionado por Hilda como possibilidade comportamental no plano da sociedade em diversos sentidos interdependentes: como consciência poética da matéria no seu caminho para o espiritual, como perturbadora (im)possibilidade da procura desse conhecimento ou, ligado a estes, como uso da liberdade e do livre-arbítrio dos seus personagens iluminados e das suas histriónicas figuras – enunciadoras e/ou actuanes –, revoltadas pelas duplicidades do sistema social tradicional.

Face ao regime de frequente novidade característico da contemporaneidade, Hilda Hilst cultivou uma escrita coerente, voltada para um mesmo problema basilar: a alteridade, o sentimento de raridade.

A vivência da inadaptação serve para interrogar, de um modo visceral, o absurdo, com voracidade e desespero. A filosofia reduz-se a dois ou três problemas, precisos em aparência, indeterminados no fundo: o drama do conhecimento, a compreensão espiritual do valor da vida, do sentido da ‘outridade’ ou os conceitos de tempo, deterioração, finitude e morte, ligados às relações do homem com o possível eterno.

Foi todavia em nome de um impulso e exigência éticos e ontológicos que a escritora cultivava uma reflexão dominada pelas interrogações radicais – sendo o silêncio absoluto a resposta que recebem muitos dos sujeitos –, pois como afirmara Caio Fernando Abreu em carta à autora:

Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do país. Porque você não subverte politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente – o que seria muito pouco: você subverte logo o âmago do ser humano (1999: 22).

Isto acontece com a visão subjectiva da identidade transmitida pelo eu poético, para quem o sentimento devém a derradeira forma de subversão face ao outro – tanto na temática amorosa, quanto no drama do conhecimento em relação a Deus –, mas também onde outras entidades fictícias realizam o esforço de verbalizar-se, numa tarefa nomeadora paralela à da poeta.

O silêncio poético pelo qual a autora optou, entre 1967 e 1974, permitiu o nascimento da ficcionista e da dramaturga de linguagem metafórica e febril. Nestes dois gêneros, Hilst concentra-se na sondagem do eu situado no mundo, face aos outros e aos enigmas da existência, a finitude ou o conhecimento de Deus.

Se a prosa de obras como *Kadós* ou *A Obscena Senhora D* resulta obscena, no sentido do seu valor perturbador, pela presença de personagens enlouquecidas, de místicos radicais dotados de um ascetismo áspero em notória expansão física e psíquica a respeito dos sujeitos poéticos, o teatro também é obsceno, nessa mesma linha do componente perturbador, desta vez pelo excesso de realidade e pela crueza com que esta é representada. Sirvam como exemplos, a procura de temas problemáticos, como é o caso da violência e a degradação do ser humano encenados na representação da existência em Auschwitz, na peça *As Aves da Noite*, ou o esboço poético de outras conjunturas aberrantes, como a morte do Che Guevara na obra *Auto da Barca de Camiri*, que derivam no desenho de utopias sociais negativas – de claras distopias de inspiração totalitária – em peças como *A Empresa* e *O Rato no Muro*.

Como já referimos, o motivo da procura da comunicação com o outro provocou a escrita, entre os anos de 1967 e de 1969, das suas oito peças de teatro, objecto cardinal deste estudo. Tal como a poeta Renata Pallottini, Hilst manifestou ser o desejo de um maior contacto directo com o público o motivo da sua opção pelo teatro, sendo as duas autoras pioneiras no fenómeno da eclosão do teatro escrito por mulheres que tinha início no panorama brasileiro da altura:

Nos anos 60, aquelas formas “silenciosas” da fala feminina já não eram suficientes. A poesia e a ficção tinham sido sempre os modos preferidos da expressão literária da mulher. Mas agora, ao lado destas formas tradicionais (e fundamentais) a palavra dita em voz alta no palco começa a fazer-se presente. Era um dos movimentos iniciais de apropriação do espaço público, uma das metas da luta que a mulher se dispõe a assumir (VINCENZO, 1992: 22).

Além disso, a resolução desta mudança genérica foi aliciada por Alfredo Mesquita, fundador e durante longos anos director da Escola de arte Dramática de São Paulo, que forneceu à autora de *O Verdugo* o “incentivo para invadir o campo da literatura teatral” (ROSENFELD, 2008: 2), a respeito do qual a autora acreditava na potencialidade expressiva da sua linguagem, como veículo para

comunicar-se de uma forma urgente e terrível com um público que necessitava ser despertado por intervenção de um teatro de inspiração lírica que, graças à liberdade da linguagem poética, permite sugerir a hipocrisia e a permissividade dos regimes e sistemas sociais modernos.

Destarte, a escritora paulista estreou-se na dramaturgia em 1967, ano em que redige *A Empresa* e *O Rato no Muro*, iniciadoras da série de oito peças teatrais que escreveria até 1969. Em 1968 arquitecta as peças *O Visitante*, *Auto da Barca de Camiri*, *O Novo Sistema* e *As Aves da Noite* e, por último, em 1969 concebe *O Verdugo*¹³ e *A Morte do Patriarca*, recebendo a primeira delas – *O Verdugo* – o Prêmio Anchieta, um dos mais importantes do país na época.

Além destas oito peças, parece que Hilda Hilst não voltou a escrever teatro, embora a sua actividade como escritora não se tenha interrompido e, portanto, a sua dramaturgia se integre, como um dispositivo mais, na delicada estrutura lógica e psicológica da sua escrita e no tecido da sua complexa visão da condição humana: trágica, desvairada e pessimista.

Um possível motivo para essa despedida poderia ser o desengano provisório que lhe causou a recepção das suas obras, pois ainda que postulasse a especificidade da comunicação directa com o público como motor da sua escrita dramática, esta não é excludente e a superstição da posteridade artística e do reconhecimento não é abolida nesta nova perspectiva literária.

A coerência e o isolamento das modas são virtudes geradoras de paradoxos, pois provavelmente provocaram a exígua atenção do teatro profissional, ensimesmado e absorto no culto aos textos engajados e cristalinos da altura¹⁴, já que como afirmou Magaldi Sábato, a respeito do panorama teatral do período da ditadura:

¹³ Esta peça tem duas versões: o texto original, ganhador do Prêmio Anchieta de Teatro de 1969, publicado em 1970, e uma outra versão posterior, adaptada para o palco com o auxílio e a colaboração de Rofran Fernandes, director da montagem realizada em 1973.

¹⁴ Este facto provocaria uma segunda consequência em termos de desatenção a respeito da obra de Hilst, pois, como indica Silvana Garcia na sua obra *Teatro da Militância*, a bibliografia produzida no Brasil sobre teatro privilegiou e privilegia a crítica da produção dramaturgica, quase sempre dentro dos limites da história das artes cénicas no âmbito do palco profissional (1990: 14).

Temos a convicção de que, não obstante a pluralidade de tendências, a procura sistemática de uma dramaturgia de denúncia dos privilégios e das injustiças apagou um pouco as outras correntes, sobretudo as de fundo psicológico. Qualquer texto com foros de subjetividade é preterido por aqueles que enfrentam as questões sociais, talvez por serem mais apaixonantes na quadra que atravessamos (2001: 275).

No entanto, o anseio de comunicação hiltiano foi frustrado também por uma relação directa com a crise de público generalizada no teatro entre os anos de 1964 e de 1973, que como afirmava Magaldi Sábato no seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, afectou todas as instâncias e tendências teatrais:

Creemos que o problema sério que se depara hoje no Brasil é o de público. Há uma década, as companhias caprichavam em bonitos espectáculos, aliciando espectadores da classe abastada, até então arredios ao malvestido teatro existente. O recrutamento dessa audiência praticamente estacionou, nos principais centros, embora na própria burguesia possa ela ainda duplicar. Acontece que a parte melhor da nova geração aliou aos objectivos artísticos uma consciência ideológica: não era mais possível promover apenas o entretenimento de uma platéia ociosa [...]. Os jovens estão se compenetrando da missão histórica a eles reservada no processo desenvolvimentista do país. Têm sua palavra de protesto, o grito de rebeldia [...]. Na política de público têm falhado todas as experiências. Os jovens modificaram o repertório, mas não conseguiram meios para falar a outros espectadores (2001: 215-6).

Apesar desta circunstância adversa, se estabelecermos uma cronologia a respeito da acolhida da dramaturgia hiltiana, o resultado do repositório é vantajoso: com excepção de *O Verdugo*, as obras de Hilda permanecem inéditas até ao ano 2000, data da publicação do primeiro volume do *Teatro Reunido* pela editora Nankin, completado em 2008, com a publicação do *Teatro Completo* pela Globo.

Aliás, algumas das peças foram encenadas, sendo mesmo em diversas ocasiões objecto de avaliação nos exames da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo e da Universidade de Campinas, como no ano de 1968, quando *O Visitante* e *O Rato no*

Muro foram encenadas no paulistano Teatro Anchieta, para exame dos alunos da Escola de Arte Dramática, sob direcção de Terezinha Aguiar.

Em paralelo, a montagem da peça *O Rato no Muro*, dirigida por Terezinha Aguiar, representa em 1969 o Brasil num festival de teatro internacional, como é o relevante Festival de Manizales¹⁵ na Colômbia.

Novamente sob a direcção de Terezinha Aguiar a peça *O Novo Sistema* será encenada em 1970 em São Paulo, no Teatro Veredas, pelo Grupo Experimental Mauá.

Em 1972 o Grupo de Teatro Núcleo, da Universidade Estadual de Londrina, sob a direcção de Nitis Jacon A. Moreira, encena a peça *O Verdugo*. Essa mesma peça é encenada também no Teatro Oficina, em São Paulo, sob a direcção de Rofran Fernandes, no ano seguinte.

A década de 80 assiste à estreia em São Paulo e no Rio de Janeiro da peça *As Aves da Noite* – em 1980, no prestigioso Teatro Ruth Escobar¹⁶, em São Paulo, com direcção de Antônio do Valle, e, em 1982, no Teatro do Senac, na cidade de Rio de Janeiro numa montagem de Carlos Murtinho – e ainda acompanhadas nesse decénio por uma nova montagem de *O Rato no Muro*, no Teatro do Sesc-Cascavel em 1984, sob a direcção de Silvano Ferreira.

¹⁵ Pequena cidade de província situada nos Andes colombianos, Manizales é a capital de uma importante zona cafeeira, onde a riqueza possibilita o surgimento desta importante iniciativa cultural: “Como luego se repetirá en otros festivales, el de Manizales nace gracias a una “entente” entre la burguesía liberal y sectores intelectuales preocupados por la integración de sus países en el espectro internacional de la cultura contemporánea” (GIMÉNEZ, 1988: 61).

O festival de Manizales surgiu em 1968, juntamente com a primeira edição do festival da Colômbia e de Havana, primeiros festivais internacionais de Teatro Latino-americano, como projecto transnacional: “Fue justamente Manizales la cita teatral y política más importante de América. Estrechamente ligado al Festival de Nancy, Manizales nace como un festival de teatro universitario, tal como lo había sido el festival europeo hasta ese año” (PIANCA, 1988: 66).

¹⁶ Este teatro paulistano, inaugurado pela atriz-empresária Ruth Escobar em 1964, teve especial relevância no panorama teatral brasileiro da altura pelas produções arrojadas e, frequentemente, de cunho contestatário. Com a actividade deste teatro a dramaturgia brasileira consolidou o seu prestígio vanguardista, pois, aproximadamente, metade dos espectáculos encenados entre finais da década de 50 e a de 70 foram de autores brasileiros. Aliás, entre as características da actividade deste teatro, Sábato Magaldi salienta o empenho artístico, “sobrepondo-se permanentemente ao comercial, ainda que, às vezes, coroado pelo êxito de bilheteira”, e o pensamento de um teatro brasileiro “em termos de vanguarda sem fronteiras” (1985: 13).

Finalmente e, em jeito de conclusão deste índice demonstrativo, devemos assinalar a potencialidade teatral da sua escrita não dramática, já que parte da ficção hilstiana foi levada ao teatro, com uma incidência paradoxalmente quase maior que a da própria escrita dramática.

Assim, em 1991 é estreada em São Paulo a peça *Maria Matamoros*, adaptação do texto «Matamoros» que se encontra no livro *Tu Não Tê Moves de Ti*, encenada por Tereza Mendes no Teatro Brasileiro de Comédia. Dois anos depois, em 1993, é estreada em Rio a adaptação teatral de *A Obscena Senhora D*.

Por sua vez, a obra *Cartas de um Sedutor* é objecto de adaptação teatral também, estreada em São Paulo em 1995 sob a direcção de Marcus Vinicius de Arruda Camargo. A adaptação teatral da obra é estreada, posteriormente, em Brasília em 2000 e no Rio de Janeiro em 2001.

Finalmente, *O Caderno Rosa de Lori Lamby* é levado ao palco com notável sucesso de público em São Paulo em 1999 pelo Núcleo Experimental de Teatro, sob direcção de Bete Coelho e tendo como actriz principal a Iara Jamra.

Existem ainda outros resultados indirectos dessa vontade de Hilda Hilst de estabelecer um contacto mais imediato com o seu público, como a estreia em 2000 na Casa de Cultura Laura Alvim, no Rio de Janeiro, do espectáculo *HH Informe-se*, reunião e adaptação teatral de textos da autora sob a direcção de Ana Kfourri, ou em Dezembro do mesmo ano a exposição *Hilda Hilst – 70 Anos*, evento criado pela arquitecta Gisela Magalhães no teatro SESC Pompéia, em São Paulo.

As fronteiras móveis da escrita hilstiana permitem que o microcosmo cénico da autora se alimente da imagem do mundo arquitectada através dos temas abissais, constantes nas mais de quatro décadas de exercício literário, que formam uma rede de questionamentos coerente com a contemporaneidade, pois, como

afirmara o escritor Caio Fernando Abreu a respeito da escrita da sua colega, “não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca” (1999: 23).

Em conclusão, estamos perante uma escrita da desilusão, da consciência e, ao mesmo tempo, de uma decadência da sociedade e também dos dramas metafísicos que assolam o ser humano.

De facto, parece ter sido esse desencanto um dos agentes que provocou, depois do vasto e exuberante percurso literário edificado pela nossa autora, o seu afastamento definitivo do trabalho literário em 1997.

Esta bartlebyana deserção é alimentada por um sentimento – entendido sempre em termos literários – de solidão suicida, um enfatiamento e uma deserção paralelos aos de uma das suas criaturas de ficção, Hillé – também chamada por EHUD A Senhora D, “D de Derrelição” (HILST, 2001: 9), “quer dizer desamparo” (2001: 17) –, que, por causa desse desencontro provocado pela mesquinhez e pela bestialidade do século, depois de sessenta anos à procura das coisas, decide romper com a sociedade e exilar-se no vão das escadas da sua casa.

Como Hillé¹⁷, Hilda opta finalmente por uma atitude paradoxalmente defensiva e ofensiva a respeito do meio do qual desiste, como provam as declarações realizadas pela autora a propósito do número especial que os *Cadernos de Literatura Brasileira* consagraram à sua obra e figura:

O que é que vocês querem? Por que vocês ficam tristes de eu não escrever mais? Depois de eu ter escrito mais de 30 livros, e ninguém ter lido, vocês ainda ficam chateados de eu não escrever mais?” (HILST, 1999: 37).

¹⁷ Assim, esta criatura hilstiana, presente noutras narrativas da autora e utilizada pela mesma como ocasional alter-ego ficcional, afirma a respeito da sua relação com a sociedade: “invento rouquidões, grunhidos coxos, uso a máscara de focinhez [...], respingo um molho de palavões, torpes, eruditos, pesados como calcários alguns, outros finos pontudos, lívidos” (HILST, 2001: 32).

AS OBRAS DRAMÁTICAS HILSTIANAS: QUANDO *EROS* ABANDONOU *THANATOS*

*O alerta para o risco de desumanização
do homem pela perda da liberdade*

[Elza Cunha Vincenzo]

Como já dissemos, Hilda Hilst estreou-se na dramaturgia em 1967, ano em que redige *A Empresa* e *O Rato no Muro*, iniciadoras da série de oito peças teatrais que escreveria até 1969.

O texto inaugural do teatro hilstiano, *A Empresa* – também com o (sub)título alternativo de *A Possessa* –, estabelece já a premissa basilar de toda a produção dramática da autora: a quebra das convenções realistas¹⁸. Neste teatro, basicamente simbólico, a estrutura orienta-se para o território do poético, no qual se configuram inúmeras possibilidades de interpretação.

Esta “estória de austeridade e exceção” (HILST, 2008: 21) transcorre num internato religioso e tem como protagonista a América, uma aluna inadaptada, cuja transformação ou evolução de carácter será o centro do enredo.

América distingue-se pela sua lucidez e pelo seu brilhantismo, perturbador para as colegas, sobre as quais tem muita influência. A inconveniência da atitude da protagonista deriva da falta de submissão diante dos superiores, Monsenhor e a Superintendente, e do seu questionamento e atitude crítica a respeito das revelações e da fé.

A estudante, com uma fé de teor espiritual e metafísico impreciso, tem as suas próprias ideias a respeito da religião que

¹⁸ De facto, nas observações que iniciam *A Empresa* é indicado explicitamente o facto de que a peça não pode ser tratada de forma realista.

transmite às postulantes e às alunas em explicações que estas consideram ininteligíveis.

Por causa do seu carácter problemático, América participa de um encontro com Monsenhor, no qual, para clarificar a sua conduta, inventa uma história à maneira convencional, sobre um homem responsável de umas máquinas pequenas.

O vigilante trabalha no controle de uma caixa brilhante, dentro da qual viviam Eta e Dzeta, duas pequenas máquinas que se alimentavam de luz e andavam dentro da caixa fazendo sempre o mesmo caminho.

Um dia aqueles seres pararam seis segundos e o vigilante ficou alarmado porque isso era impossível, pois tudo tinha sido planificado para que nada modificasse o percurso de Eta e Dzeta, porque as Cooperadoras Chefes do Instituto disseram que podia ser perigoso.

Depois desta conversa, Monsenhor considera América uma reformuladora, declarando-se coincidente com alguns dos seus alternativos pensamentos.

A respeito das possibilidades de salvação de América, Monsenhor considera que o castigo não é uma boa política, sendo preferível a aproximação dos superiores. Assim, Monsenhor e a Superintendente procuram tentá-la com o poder, com o desejo de progredir. Para isso, criam-lhe um cargo de vigilante, embora a Superintendente adivinhe que ela vai criar conflitos na alma da comunidade.

América afirma que todas as suas palavras juntas formam uma parábola, ao suspeitar que Monsenhor fez outra leitura da sua história. Eta e Dzeta são apenas símbolos da história, símbolos da repressão, mas Monsenhor encara-os de maneira diferente. América assiste com desespero ao novo rumo dado por Monsenhor à sua história, ficando visivelmente perturbada. Desta maneira, facilita-se o avanço na crítica radical às instituições repressivas, já que como

indica Alcir Pécora, esta passagem concentra a atenção sobre “a possibilidade terrível de que justamente os jovens mais criativos possam ser cooptados ou ter a sua imaginação posta a serviço do processo repressivo” (2008: 10).

Para Monsenhor, a história narrada pela aluna implica o dever de encontrar no instituto aquele que está em íntima dissonância com a própria tarefa com o auxílio desse mecanismo de repressão perfeito, muito mais eficaz do que o ideado pelo sistema. Eta e Dzeta são como um termómetro, acusam as oscilações da consciência dos outros e o vigilante deve procurar aquele que está em íntima dissonância com a comunidade.

A partir deste ponto, evidencia-se uma modificação na comunidade. É a Superintendente quem oferece a América um cargo de cooperação, um novo posto de vigilante. Em paralelo ao vigilante – cuja história prossegue num outro plano no cenário –, a protagonista pergunta se isso não seria delação e, tanto as cooperantes chefes, quanto a Superintendente, indicam que não há vontade de punição, mas de guia.

Neste momento, produz-se também a transformação de América, como alguém que, através de uma compreensão particular e única, se separou dos outros.

América é submetida a um julgamento pelo Bispo, o Inquisidor – anteriormente o Monsenhor – e a Superintendente. Eles querem conhecer os motivos pelos quais a rapariga mudou. De início o seu pensamento era novo e racional – coerente com a defesa do racionalismo que eles agora detêm –, mas agora é ela que acredita no mistério, no “imponderável” (HILST, 2008: 76).

O Inquisidor afirma que os pequenos castigos pretendiam provar a força do seu intelecto, para saber se ela era uma verdadeira reformadora consciente. Mas agora consideram heresias e delirantes sinais de fé o que ela considera objectos de fé: o Anjo, a Anunciação ou a virgindade da Grande Senhora.

O Bispo mesmo fala das trevas e solicita uma demonstração lúcida do seu mistério a América, pedem-lhe “uma idéia do “Teu” Deus” (HILST, 2008: 80).

Pretendem que desenhe no quadro negro uma demonstração da Trindade e ela desenha-a, explicando-se como uma iluminada. Os outros julgam a demonstração de América como uma ideia de Deus irreal e o Inquisidor propõe uma outra equação no quadro, a da Técnica que acolhe o “trabalhar para comer, comer para trabalhar” (HILST, 2008: 84).

Consideram América perigosa, comparando-a com os pirilampos que atraem com falsos sinais luminosos a outra espécie irmã para devorá-la. América será a nova vigilante de Eta e Dzeta, com a intenção de que ela se vá aos poucos adaptando e sobreviva. Mas as Cooperadoras vêem América como uma fanática. Fascinadas pela técnica, examinam o seu coração com um estetoscópio, sendo o diagnóstico preliminar o de um coração ardente.

Contudo, querem recuperar América por causa da dificuldade de se encontrar alguém com tanta vocação para a liderança. Para isso apoiam-se no mecanismo devorador da luz das duas máquinas, transformador do pensamento ‘exaltado’ em sábio entendimento, com a esperança de se inventar alguma coisa que “substitua sua própria cabeça” (HILST, 2008: 97).

Finalmente, extasiadas pela técnica, as Cooperadoras não são conscientes da morte de América, morte, aliás, que salva Eta e Dzeta, assim como, em lógica consequência, o mecanismo opressor que representam.

Os julgamentos de que se serve esta peça são, pois, morais e não explicitamente políticos, completando-se a apoteose social desta comunidade repressora ainda com a obra *O Rato no Muro*.

Nesta segunda peça de 1967, a crise é novamente levada à beira da quebra da ordem, repetindo-se a feliz formulação utilizada para evidenciar a pequenez do opressivo mundo à volta das personagens: a escolha dos espaços fechados.

O Rato no Muro congrega, no mesmo ritual dramático, idêntico teor poético e místico-religioso. Contudo, a peça é mais esquemática e abstracta, servindo-se da imagem do muro como representação do confinamento físico e intelectual, numa interpretação semelhante à apresentada por Eça de Queirós a respeito da sociedade chinesa na sua obra *Chineses e Japoneses*:

Com efeito tudo tem havido na China, nestes últimos dez mil anos mais chegados – excepto um pessimista. Dentro dessa civilização forte e doce vivia a China encerrada, como todos perfeitamente sabem, porque a Muralha da China tem sido uma das metáforas mais activas da retórica ocidental (1997: 42).

Essa mesma imagem do muro como metáfora do voluntário isolamento é a escolhida por Hilst para iluminar a trama fictícia da peça, dominada pela ausência de acção.

Novamente, o espaço é religioso, desta vez um convento de freiras dividido em dois planos, um interior e outro exterior, no qual é escolhida uma atmosfera ritualista para comunicar uma existência repetida e obsessiva onde não há, nem pode haver, mudança perdurável. As personagens são a Irmã Superiora e nove irmãs nomeadas pelas letras do alfabeto, do A ao I. Entre elas, a Irmã H, a heroína, é vista como indivíduo, enquanto as outras freiras são máscaras sociais e só simbolizam negativamente categorias humanas.

A Irmã H, possível *alter-ego* de Hilst, carrega involuntariamente, como América, o estigma da heroína que será sacrificada. A freira deseja sair, ir embora, mas isto é impedido pelo muro altíssimo e sem portas vigiado pela Madre Superiora.

A comunidade ocupa-se com os rituais de confissão pública e de flagelação dos seus membros, de que a Irmã H não participa. Em tom salmódico sublinham-se as culpas, a Superiora pede a confissão das culpas do dia, uma por cada uma delas, como, por exemplo, alegrar-se de que faça sol, viver pensando na comida ou entristecer-se por olhar para baixo e ver só sombra e terra.

A Irmã H, grave, afirma nesta liturgia não ter queixa de si, o que provoca o seu castigo, enquanto as outras irmãs culminam o cerimonial com uma flagelação conjunta.

A obra explora a credulidade e a alienação alheia, pois as outras irmãs, por temor da Irmã Superiora, negam o desejo de fuga e a opressão que experimentam por causa da clausura.

O leitor e/ou espectador conhece esta situação pela iluminação poética do subconsciente que se produz na conversa nocturna e clandestina entre as irmãs, que ocorre diariamente. Cada uma, observamos progressivamente, apresenta uma obsessão e só vive em função da mesma: a comida para a Irmã G ou a mania consistente em que “a Irmã E só sabe ver o gato” (HILST, 2008: 122).

Compreendemos então a origem dessas manias, provocadas pela Superiora, que vemos a aconselhar a Irmã B – para que não se aproxime do muro – que “olhe cada vez mais para baixo, mas não neste lugar” (2008: 122), sendo esta freira a que lhe confessava no ritual de penitência estar triste por olhar para baixo.

A Superiora, consciente dessa vontade de fuga, inicia novamente o rito, numa tentativa de controle das esperanças, fazendo entrar novamente na mecânica do ritual todas as irmãs, outra vez alienadas pelo automatismo da maquinaria colectiva, com excepção da Irmã H, que alerta as outras para o espírito de submissão que domina as suas existências, e, evidentemente, a acção dramática.

Destarte, se estas duas peças, aureoladas de espiritualidade e religiosidade, revelam o clima de precariedade moral próprio do autoritarismo, este retrato será ainda reforçado pelo argumento de outras peças hilstianas posteriores, como *O Novo Sistema*, *o Auto da Barca de Camiri* e *As Aves da Noite* – inspiradas estas duas últimas em factos históricos reais – ou pelas obras escritas por Hilst em 1969: *O Verdugo* e *A Morte do Patriarca*.

As personagens de América e da Irmã H, uma vez distantes do contexto em que nasceram e, em particular, da sua significação propriamente religiosa, são susceptíveis de ser adoptadas por – e adaptadas a – imaginários culturais paralelos.

O esboço poético destes retratos sociais negativos continua, com fidelidade, principalmente, na primeira das peças antes enumeradas, *O Novo Sistema*. A temática centra-se novamente na evolução do conhecimento e na sua relação com a organização da sociedade, mas, desta vez, numa ficção de inspiração futurista.

Mais uma vez, também a estrutura comunitária impõe a invalidação do homem como indivíduo, sendo agora o sujeito passivo o Menino, génio da Física potencialmente perigoso para o novo regime, que terá como antagonista no conflito a figura da Menina, símbolo da docilidade e da subalternidade a respeito do poder.

O carácter dramático da história deriva, portanto, do facto de existirem ainda cidadãos inadaptados, indecisos entre o novo sistema totalitário e o moderado e liberal sistema anterior. O paradigma desta conjuntura será, evidentemente, o Menino, vítima da educação recebida dos seus pais, que não o orientaram de maneira suficientemente conveniente ao novo modelo.

Este modelo anuncia o fim de uma sociedade e o utiliza, para proceder à liquidação da mesma, um novo espírito científico. Por meio deste, a autora denuncia o uso desumano que pode ser feito da ciência e da técnica, num modelo totalitário que, por analogia com a ciência, não conhece o amor, identificando só reacções como a atracção e a repulsa e não sentimentos, conjuntura que favorecerá a eliminação dos mais velhos e daqueles que não conseguem adaptar-se, como a família do Menino.

Esta terceira dramatização do poder despersonalizante aproximar-se-ia, assim, do ambiente de ficção científica próprio de antiutopias como *Brave New World* de Aldous Huxley com idêntica projecção de uma apocalíptica mudança copernicana na sociedade,

mas com um maior grau de consciência histórica, que aproximaria a ficção hilstiana de 1984 de George Orwell.

À luz desta concepção, o *Auto da Barca de Camiri* e *As Aves da Noite* podem ser interpretadas como fragmentos metonímicos desse todo que constitui o negativo retrato colectivo hilstiano, sendo a parte tomada pelo todo, neste caso, a crueldade.

Ao literaturizar dois episódios arquetípicos da aberração da contemporaneidade, Hilda Hilst evidenciou a ligação da sua escrita a uma postura ética profundamente engajada com a realidade. Trata-se porém, de um questionamento do concreto radicalmente diferente da quotidianidade, enigmático até ao símbolo e irreduzível ao repositório histórico ou à caracterização sociológica.

No caso do *Auto da Barca de Camiri*, a única alusão directa ao assassinato do Che Guevara é o topónimo Camiri do título, que faz referência à região da Bolívia onde o guerrilheiro argentino foi morto no ano de 1967. Nem o próprio protagonista *in absentia*, o comandante Ernesto Guevara recebe designação directa na obra. Ele é o Homem, uma outra reencarnação do herói, que nesta peça já foi sacrificado, mas que continua a ser incumbido do papel de motor da acção, como representante da revolta e da revolução que, antes dele, iniciaram as malogradas América, a Irmã H ou o Menino.

Assim, este capítulo da história da América Latina transcende-se como motivo de uma sátira universalizante – oscilante entre um lirismo de teor metafísico e místico e a irreverência da farsa e do grotesco – que, por desumano e feroz, se filia com a escatologia.

O conflito circunscreve-se, uma vez morto o possível redentor, à verificação e à ratificação da inexistência do homem assassinado numa despropositada sessão de tribunal – note-se que a denominação da peça como auto estabelece uma referência dúplice, ao kafkiano processo de julgamento, mas também à forma dramática de conteúdo sacro – que se ergue em símbolo da crítica contra o poder opressor.

Os juízes, “formalíssimos” (HILST, 2008: 196), escudando-se na autoridade e na pompa do autocratismo legal estabelecem, já de início, a premissa de que as testemunhas são sempre infectas. Como convém a uma pintura eminentemente metafórica, o enunciado recto é amplificado por um outro oblíquo e simbólico: o ruído de metralhadoras autoriza as suas palavras e também ratifica as intervenções dos juízes referidas à Lei.

Nessa dialéctica, o pensamento ascético é representado, evidentemente, pelo homem morto, possível veículo da salvação, que prometia o maná, aludido por outras personagens por meio de uma constante confusão com o cristológico Redentor.

Essas personagens-testemunhas, como o Prelado ou o Trapezista, são as únicas que desejam constatar a existência do homem, contrariando os propósitos do tribunal e as absurdas objecções colocadas por outros participantes da peça, demonstração última do *nonsense* kafkiano de uma vida e de uma sociedade comandadas até às últimas consequências pelo utilitarismo: sirva como exemplo a interrupção do Agente na sala quando o Passarinheiro relata, como demonstração da existência e da transcendência do Homem, que este ressuscitara um pássaro, negando indignado essa prova, pois a possibilidade da ressurreição diminuiria o negócio de venda de caixões mortuários.

Finalmente a escatologia teológica, espiritual fica subjugada definitivamente à escatologia corpórea e uma rajada de metralhadora mata os declarantes. A obra conclui com o zénite da escatologia no seu mau sentido, quando a matança é encerrada com uma simbólica moção dos juízes para irem comer.

Se até agora assistimos a disfunções e cismas resolvidos por meio da ferocidade, numa gradação que vai da hipocrisia à subserviência, e do exercício arbitrário do poder à violência, *As Aves da Noite* evocam uma desumanidade tão sinistra como o símbolo que dá título à peça.

Nesta obra, escrita por Hilda Hilst no ano de 1968, o programa de exame da existência trágica do homem alcança o paroxismo. As 'aves da noite' evocam os SS que rondavam as celas de Auschwitz e que corporificam um novo questionamento da justiça por transformarem o homem num ser impotente perante os desígnios da fatalidade.

Como já foi assinalado e explica no início a própria dramaturga, esta peça parte de um outro facto real acontecido no ano de 1941 no campo de concentração de Auschwitz, onde como represália por uma fuga de presos é escolhido por sorteio pelos SS um grupo de cinco prisioneiros que será encerrado no Porão da Fome.

Perante a aflição de um dos presos escolhidos, o padre franciscano Maximilian Kolbe oferece-se para ocupar o seu lugar sendo encarcerado com os outros prisioneiros até à morte.

A representação das últimas horas dos cinco homens condenados permite à autora interrogar e interrogar-se sobre a natureza do mal ou a existência de Deus através da condição humana daqueles que agonizam, principalmente da figura do padre franciscano.

Numa tragédia compassada pela tensão crescente, a angústia faz cada vez mais incompreensível para todos o heroísmo, o martírio voluntário de Maximilian Kolbe, que afirma ter sido escolhido por Deus para essa missão, representando, com a assunção total das consequências da sua opção, o contraponto paradigmático no conflito entre a virtude e a imoralidade sobre o qual se arquitecta todo o teatro hilstiano.

Se continuarmos a proceder mediante análises sobrepostas, cada uma unida estreitamente à precedente e complementada pela posterior, com a finalidade análoga de desmascarar as relações de força objectivas, deparamo-nos com o argumento da obra *O Verdugo* (1969).

A peça parte de uma nova situação antagónica na qual um Verdugo decide não matar um Homem, novamente o herói de que se exige o sacrifício, num percurso dramático, mais uma vez exuberante em acções humanas radicais no limite entre a vida e a morte. Como indicara Alcir Pécora, esta obra poderia situar-se numa linha de interpretação paralela ao *Auto da Barca de Camiri*, pois embora seja apresentado de modo ainda menos explícito poderíamos sustentar que o homem representa uma outra declinação literária inspirada na figura revolucionária de Che (2008: 17).

O Verdugo propõe uma nova perspectiva com uma desapiedada visão das obrigações e dos condicionantes de viver em sociedade, pois agora o atrito não é padecido pelo herói, mas pelo carrasco, que partilhará protagonismo com ele¹⁹ ao compreender o carácter extraordinário do condenado e a necessidade de o salvar.

No desenvolvimento dramático de *O Verdugo*, o carrasco é acompanhado pela sua família, que não o compreende. A tragédia instala-se, assim, no âmbito familiar e não só no social. Só o filho pede ao pai que não mate o réu porque também entende que o sentenciado é um ser luminoso e iluminado, pois como afirma o pai, de perto, ele parece o mar, para além de que “Você olha, olha e não sabe direito para onde olhar. Ele parece que tem vários rostos... de repente, ele olha firme, você sabe? Assim como se te atravessasse” (VINCENZO, 1992: 69).

Os juízes insistem na sentença, já que o homem é portador de uma mensagem, não definida na peça senão como pouco grata porque pode abalar o assentado. A filha apoia a decisão da justiça porque considera que o condenado é um agitador que perturba a estabilidade social, ao passo que a Mulher, diante de uma oferta que os livraria da miséria, aceita substituir o marido como verdugo.

¹⁹ Como acontecia já na peça *Auto da Barca de Camiri*, o ‘redentor’ participa no enredo *in absentia*, realizando-se a sua caracterização como Messias em potência por via de uma nova técnica ventriloquista: são outras personagens as que reproduzem e interpretam a sua excepcionalidade, assim como os seus possíveis desígnios.

Perante esta atitude, Pai e Filho planeiam salvar o Homem, fugindo com ele, coincidindo esta decisão com o sentimento inicial dos cidadãos, que também desejam salvá-Lo.

Porém, ao conhecer o suborno da mulher, agem como povo alienado, irracional, optando pela violência do sacrifício: interessados só no dinheiro, finalmente o eu é tragicamente sacrificado ao interesse colectivo.

Por sua vez, a obra *A Morte do Patriarca* não apresenta uma acção dramática, senão uma estrutura subordinada à “perspectiva final de destruição iconoclasta” (PALLOTTINI, 1999: 108). Hilst, utilizando um tom audacioso e sarcástico, recupera da peça anterior a encenação de uma multidão popular, para virar do avesso a situação dramática: se inicialmente a turbamulta é manipulada – sendo só ouvida na distância no decorrer da obra –, no fim da peça esse mesmo povo encena uma verdadeira revolução contra toda e qualquer autoridade.

Desta maneira, o nó da obra é constituído por uma dialéctica de inspiração metafísica que visa investigar o sentido da história, formular certa meta-história através da participação de personagens representantes das diferentes atribuições estabelecidas dentro da religião católica. Dentro desta hierarquia podemos encontrar o Demónio, o Papa, um Cardeal, um Monsenhor e vários Anjos. Todos eles discutem, argumentam e conferenciam a respeito das diversas verdades doutrinárias, não unicamente religiosas, submetendo a exame figuras do pensamento ocidental tão parcialmente diversas e/ou coincidentes como Jesus Cristo, Ulisses, Marx ou Lénin (Lenine).

Este conciliábulo permite revelar os caracteres éticos desses representantes do dogma – gradativamente dominados pelo pânico perante a incapacidade de controlar a situação – assim como as contradições, obscuridades e ambiguidades dos seus sistemas, até que, o Papa, por intervenção popular – o elemento popular associa-se nesta obra ao Demónio – é assassinado com uma rajada de metralhadora.

Trata-se de um desenlace draconiano idóneo perante um certo niilismo alicerçador da tese: quando o homem constata a decadência do pensamento e a inutilidade das verdades universais só resta a violência.

Observamos, portanto, como se consolida a ideia de uma causalidade rigorosa na dramaturgia hilstiana, na qual encontramos inserida a figura da personagem central²⁰, ostentando, como já vimos, uma atitude radicalmente oposta à passividade face a esse fado implacável e inextricável que se lhe inflinge em termos de ‘tese’.

Assim, é uma constante a procura da lucidez: os protagonistas são definidos como seres morais ou, mais exactamente, como o instrumento da conquista de uma verdade. Face ao real e à sua sorte, a personagem não se situa na neutralidade porque sempre procura compreender melhor, seja qual for a problemática em torno da noção de moralidade.

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

Situamo-nos agora perante a peça que – só aparentemente, como veremos ao procedermos à sua análise – menos contribui para essa unicidade: *O Visitante* desenha um drama familiar desenvolvido com lirismo em virtude de problemas conjugais.

É uma obra poética por delicada e por subtil, onde o ambiente recorda a proposta dramática lorquiana, mas também lírica pelo universo espesso, de ambiguidades poéticas que também partilha com o teatro deste autor espanhol.

²⁰ Com a excepção, evidentemente, desta última peça, *A Morte do Patriarca*, por ser a menos figurativa das obras do percurso hilstiano, que, apresentando-se sob a forma de um debate de ideias dramatizado, não precisa tanto da materialização ou da exemplificação num herói particular do risco de desumanização do ser humano e da perda de liberdades.

O leitor é situado numa zona escura na qual surgem as personagens misteriosas e ambíguas desta peça escrita em 1968. Aplicando-se o mecanismo do mal-entendido e da dubiedade, assistimos a um relacionamento feito novamente de elementos comuns negativos, onde a animosidade e a desconfiança de uma filha em relação à mãe ficarão em suspenso por causa da irresolução e da hesitação, mas também da autoridade e do domínio tácito que esta exercita sobre a filha.

Cada uma das personagens recebe uma série de especificações, subministradas pela sua situação íntima e pelo seu comportamento privado, que contribuem para explicar a índole do conflito primeiro dentro deste núcleo familiar: a dúvida sobre se a mãe está grávida do marido da sua filha ou talvez de uma outra personagem – um corcunda que, muito significativamente, diz chamar-se Meia-Verdade – inserida na trama para provocar a ambiguidade, ao ser apresentado equivocadamente como possível amante da mãe.

Torna-se evidente, como indicara Alcir Pécora – e, anteriormente, numa nota dos editores situada dentro do estudo intitulado «Do teatro» de Renata Pallottini, presente no volume do *Teatro Reunido* da editora Nankin –, esta peça contém o núcleo narrativo de «Matamoros», segunda parte da novela *Tu Não Te Moves de Ti* (2008: 11), publicada doze anos depois da peça teatral. Nessa novela, igualmente, a protagonista homónima, Maria Matamoros, presenciará a esplêndida metamorfose e a incerta gravidez da mãe, o que provocará nela a aparição da “sibilina serpente” (2004: 85) do ciúme e da dúvida, mas com um diferente desfecho, sublinhando-se a perversidade e o aspecto mais obscuro e soturno do erotismo presente nas duas obras, ao aceitar a filha com total consciência a “secreta proposição de embriaguez” (2004: 122) de felicidade para os três.

Contudo, em nenhuma das duas variantes do tema estamos perante o desenvolvimento tradicional de dois caracteres em conflito, mas da fixação de uma personalidade num instante de

crise. Na peça teatral, a filha será uma nova vítima de uma concepção da comunidade, neste caso a família, baseada na repressão da individualidade por causa do bem do grupo social.

Destarte, são reformulados de um modo original e purificador os grandes temas da liberdade, da responsabilidade, do arrependimento e do sacrifício ou da salvação num teatro que apresenta uma acção à escala do universo contemporâneo, porque, como indicara Elza Cunha Vincenzo, o interesse central de todo o seu teatro talvez seja “o alerta para o risco de desumanização do homem pela perda da liberdade do espírito” (1992: 64).

O TEATRO CONTRA A DITADURA: O MODO HILSTIANO COMO DESVIO FACE À MÍMESE

*A idéia de que a arte é sempre engajada,
por ação ou omissão*

[Décio de Almeida Prado]

O movimento político-militar deflagrado no Brasil em 1964, do qual nasceu o ditatorial regime militar²¹, afectou definitivamente a prática teatral brasileira desde a perspectiva do engajamento.

Este acontecimento histórico marcou radicalmente a percepção da realidade, alterando o imaginário social e cultural em três aspectos: em primeiro lugar, por obrigar aos discursos polarizados (oposicionistas ou situacionistas), como se depreende da afirmação do crítico Décio de Almeida Prado a respeito da vida teatral:

Os anos imediatamente anteriores e posteriores a 1964 enfatizavam a dramaturgia política, ainda mais que a social. Se não era esse todo, nem talvez o melhor teatro, foi sem dúvida aquele em que a comunidade teatral, representada por suas facções mais combativas, melhor se reconheceu. O país dividia-se e ninguém, autores ou público, críticos ou intérpretes, aceitavam ficar à margem dos acontecimentos. A idéia de que a arte é sempre engajada, por ação ou omissão, por dizer sim todas as vezes em que se esquivava a dizer não ao *status quo*, fornecia o diapasão pelo qual cada um afinava o seu instrumento (2001: 97).

²¹ Como é sabido, no ano de 1964 os militares impuseram a ditadura no Brasil ao cair o governo de João Goulart. O primeiro presidente militar foi o Marechal Castelo Branco, cujo governo decorreu entre 1964 e 1967. Posteriormente, em 1967, o Marechal Costa da Silva foi quem assumiu a presidência e, no ano de 1969, foi a Junta Militar que assumiu o poder, entregando a Presidência ao General Emílio Garrastazu Médici.

Aliás, o ano 1968 delimitará o denominado pelos historiadores Bartolomé Benassar e Richard Marin como “golpe de Estado no golpe de Estado” (2000: 409) ao ser decretado o Acto Institucional N°5 (AI-5), o estado de excepção que se prolongou desde o ano de 1968 até o ano de 1979 e que provocará o convívio dos brasileiros com as torturas, as perseguições e/ou o exílio.

Consequentemente e em segundo lugar, essa dialéctica, contribuiu directa ou indirectamente para a consagração de determinados dramaturgos por parte do discurso anti-governamental, legitimados sob a perspectiva da capacidade de denúncia.

Uma capacidade de denúncia, porém, que se via obrigada frequentemente a linguagens simbólicas ou oblíquas no palco por causa da mediatização política que ameaçava as fontes da criatividade. Durante a ditadura foi censurada a imprensa e foram silenciados os parlamentos, entre outras actividades repressivas. De todos os sectores, a imprensa foi o que sofreu a maior censura, mas também nesse período o teatro sofreu a maior repressão e coibição da sua história.

O exercício do poder sobre a cultura mediatizou a produção e a recepção dos discursos teatrais, sendo interditos mais de quatrocentos textos a partir de 1964. Por isto, devemos indicar como a terceira das alterações, a subjugação:

El discurso teatral subyugado viene a ser aquel al cual el poder prohíbe o limita su existencia privada o pública. La subyugación de un discurso teatral puede ser tanto explícita como implícita (VILLEGAS, 1997: 130).

Num país sensibilizado e encorajado por problemas essenciais como a privação da liberdade ou a justiça, o teatro vai reagir ao desenvolvimento do processo histórico totalitário apesar dos exames censores, o que provocará a aparição desse teatro subjugado, como já indicámos, forçadamente elíptico ou, directamente, vetado²².

²² Desde os primeiros momentos da ditadura, apesar da aparente normalidade, começou a ocorrer um conjunto de incidências na vida teatral brasileira que foi prenúncio da situação imediatamente posterior. Assim, por exemplo, em 1965, por causa da estreia de uma versão de *Antígona*, os média iniciaram um debate a respeito do significado último da tragédia clássica, ora interpretada como símbolo da oposição ao poder totalitário, ora como a dramatização do direito do sujeito a dizer não. Em paralelo, nesse mesmo ano, o teatro do Rio teve que mudar o nome de uma obra do comediógrafo João Bethencourt, *A Ilha de Circe*, rebaptizada por eles como a *Intervenção Federal*, para o mais asséptico título *Mr. Sexo*.

Igualmente, no estado de Minas Gerais, uma montagem de *A Invasão*, peça de Dias Gomes, não pôde ser estreada pelo veto exercido por um conjunto de personalidades que consideravam a obra pornográfica, ao passo que a cidade do Rio de Janeiro “passa pela vergonha de ser provavelmente a única cidade do mundo a efetuar cortes numa peça de Shakespeare, no ano do quarto centenário do

Para compreender melhor a pluralidade de tendências existente na década onde se desenvolveu a criação dramática hilstiana e evitar, no possível, o olhar oblíquo de que falara Michel de Certeau, isto é, a visão de si próprio sobre si próprio, imperfeita e distorcida numa perspectiva obliquamente vertical sobre um panorama próximo em excesso, procuraremos indicar os antecedentes existentes num teatro diversificado como era o da segunda metade do século XX.

Nas décadas de 40 a 60, o teatro brasileiro experimentou um desenvolvimento decisivo, por exemplo, com a divulgação da estética do teatro de equipa, comandado pelo encenador e consubstanciada pelos comediantes primeiro e depois pelo Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948 pelo empresário Franco Zampari e que importou directores e técnicos de Itália para formarem um conjunto de alto nível e com um repertório sofisticado.

Posteriormente, o teatro conheceu um esplendor resultante, em especial, do trabalho de dois grupos – o Teatro de Arena e o Teatro Oficina – que escreveram e produziram com grande sucesso, dedicando-se a criar uma dramaturgia brasileira e uma nova formação do actor. Observamos, assim, nos anos anteriores ao golpe militar os primeiros esforços de consolidação de uma dramaturgia brasileira, num momento de efervescência pré-revolucionária.

O Teatro de Arena, ainda insatisfeito com a renovação do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia –, decidiu recuperar e reivindicar a

poeta” (SANTOS, 2008: 5). Nesta ocasião o responsável, como nos indica o autor, é o Serviço de Censura do Governo Carlos Lacerda, que “eliminou algumas falas da comédia, quando da temporada carioca, da sua produção curitibana”.

É em 1965 que, por primeira vez, se proíbe totalmente um texto, *O Vigário* de Rolf Hochhuth, surgindo meses depois a primeira proibição de uma estreia, *O Berço do Herói* de Dias Gomes.

Nesse mesmo ano, um telegrama enviado à Comissão de Direitos Humanos da ONU denuncia os atentados contra a liberdade de expressão no Brasil. Contudo, o ano mais trágico para o teatro viria uns anos depois, em 1968, quando a censura assume o espaço central na cena brasileira. É atingido então o paroxismo da repressão, quando o Comando de Caça aos Comunistas agride num teatro de São Paulo vários membros do elenco da peça *Roda Viva* de Chico Buarque, que acabará por ser interdita pela censura ao se repetirem as agressões na montagem feita da obra em Rio Grande do Sul.

figura do autor, e mais concretamente do autor brasileiro, secundarizado até então no campo da produção dramática.

A par do Arena é inegável que o Teatro Oficina alicerçou, nos anos 60, um momento único para a cultura brasileira, e isto porque delineou nessa década uma iniciativa igualmente hercúlea. No seu percurso artístico, o grupo Oficina sintetizou a pluralidade das teorias sobre o teatro, desde as decimonónicas propostas de Stanislavski até à dramaturgia do Living Theatre²³, de Grotowski ou, certamente, do teatro brechtiano, que os dois grupos reclamavam como referente tutelar.

Esta esquemática tentativa taxonómica a respeito do cenário anterior a 1964 revela já o papel do teatro enquanto instituição social e a preocupação com a socialização do conhecimento crítico.

O teatro, a par das tendências sociais da literatura da altura, já pretendia polarizar a atenção dos grandes públicos, num momento propício ao engajamento. Naquele período, acreditava-se numa mudança histórica profunda que só se produziria ao fazer nascer o espírito de luta adormecido na entidade do povo. O momento era dominado pela mobilização em torno dos grandes temas como a liberdade ou a igualdade e o agravamento da crise económica nesses primeiros anos da década.

De facto, a índole dos materiais dramáticos recolhidos nessa época na América do Sul permite estabelecer um diálogo, pois se por um lado a coexistência cronológica dos diferentes países não legitima a procura de uma uniformidade – uma rápida comparação da situação política entre 1960 e 1970 confirmaria a falsidade da semelhança e, como consequência, o erro de se enfatizar o

²³ Os membros do Living Theatre, depois de uma estadia em Paris, viajaram ao Brasil onde Julian Beck, principal teórico e director do grupo, ofereceu um *workshop* na Universidade de São Paulo em 1970, ao mesmo tempo que o grupo continuava a sua missão itinerante de representação de teatro de rua, sendo presos no ano seguinte, quando estavam a representar em Belo Horizonte a peça *O Legado de Caim*, na prisão de Ouro Preto, a partir da qual Julian Beck constatou a situação crítica que suportava o país americano.

macromarco histórico —, a dramaturgia latino-americana, entendida como um conjunto de dramaturgias nacionais, permite constatar a existência de experiências de carácter eminentemente sul-americano:

En los años finales de la década de los sesenta las gentes de teatro en Latinoamérica creíamos en una expresión dramática que interpretaba una revolución utópica. Frente a ella, la realidad nos golpeó sin retórica alguna. Cayeron las más antiguas democracias del continente, Chile y Uruguay. Argentina se sumió en un genocidio que nadie ha logrado todavía explicar, atendiendo su alto desarrollo cultural y social. Algo parecido ocurre en Brasil, mientras Colombia y los países de América Central ven agudizarse las contradicciones y consolidarse la injusticia (GIMÉNEZ, 1988: 61).

É assim que, dentro desta estrutura da comunidade continental, quando o Arena e o Oficina iniciam a sua actividade, o primeiro propõe um projecto socialista para o país, ao passo que o segundo questiona, principalmente, o destino de uma classe social: “Ambos grupos viven un estado febril de intuición prerevolucionaria, el mismo que alimenta los textos de Gorki y Chéjov” (LIMA, 1988: 263).

Igualmente, o contexto do início da década de 60 favorece entre a sociedade civil brasileira a agitação de rua. Surge no Brasil o *agitprop*²⁴ através do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Os dois teóricos fundamentais da iniciativa do CPC – Centro Popular de Cultura – foram Ferreira Gullar e Carlos Estevam Martins, cujo labor se salientará, fundamentalmente, pela radicalização da produção teórica nos últimos tempos do projecto,

²⁴ Como é sabido, o agitprop ou propaganda de agitação constitui uma estratégia política, normalmente de inspiração comunista, difundida através da literatura e/ou da arte para intervir na opinião pública por via dos seus argumentos emocionais mas reflectidos.

Aliás, o termo, originário da União Soviética, tem sido utilizado em inglês com uma conotação negativa, para descrever qualquer obra (de arte ou teatral) que tivesse uma intenção proselitista em termos políticos.

próxima já do autoritarismo por causa da sua concepção populista, reduzindo-se a problemática teatral exclusivamente à pedagogia política. Do compromisso evoluiu-se, assim, para uma certa miopia própria do teatro propagandístico, que se desacredita, como teatro, derivando, simplesmente, numa forma de mais restrita actividade social.

Mas, até então, no Rio, o CPC terá dois anos e meio de existência, dividindo as suas actividades entre as produções para o palco e o teatro de rua, sendo este último pensado como retrato contestatário e imediato a respeito da conjuntura nacional.

Outra iniciativa bem sucedida foi a do denominado “teatro camponês” desenvolvido no território fluminense. Inicialmente, eram representados textos já existentes, desenvolvendo-se depois a estratégia de escrever os textos *ad hoc*, a partir dos problemas reais do lugar da representação, para aprimorar a função recta e imediata daquele teatro²⁵.

A partir desse triunfo inicial do Centro Popular de Cultura, o país assistiu à propagação da experiência por outros estados, com o aparecimento de novas sucursais da proposta matriz em aproximadamente dois anos.

Quanto ao teatro de palco, entre o repertório encenado pelo CPC, algumas das montagens mais significativas seriam a obra *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri ou *Brasil, Versão Brasileira*, retrato da intervenção do imperialismo norte-americano no Brasil, e *Filho da Besta Torta do Pajeú*, sobre a temática agrária,

²⁵ Como afirmou Juan Villegas, esta dicotomia entre o texto e o espectáculo adquiriu nas últimas décadas uma relevância que ultrapassa o plano teórico para contrair um significado político ou social. Assim, poderíamos indicar a modo de exemplo o aparecimento dentro do teatro latino-americano – e não só – destas novas tendências baseadas na renúncia ao texto como expressão individual e literária do dramaturgo, como o teatro de guerrilha ou o teatro de rua. Neles, o texto é substituído frequentemente pela experiência colectiva, por um libreto criado imediatamente antes da representação, desaparecendo a noção do texto literário finito até ao ponto de afirmar este autor o seguinte: “Pocas veces se postula en las tendencias críticas contemporáneas el problema de manera inversa: que el texto dramático tiene existencia en sí, que es sólo lenguaje, y que no es indispensable su estudio por su posibilidad de ser espectáculo” (VILLEGAS, 1991: 6).

ambas peças de Oduvaldo Viana Filho, autor para quem, como indicava Silvana Garcia:

o CPC era uma tentativa de resposta à insatisfação com os limites do Teatro de Arena e sua proposta de um teatro popular comprometido. Significava a possibilidade de radicalização de uma experiência que necessariamente teria que se dar fora da estrutura acanhada de um grupo de teatro atrelado às dificuldades do dia-a-dia e, sim, no contato com as instituições e organizações populares que pudessem amplificar-lhe a voz (1990: 105).

Torna-se evidente a equivalência entre cultura popular e consciência revolucionária, fora do processo de produção da cultura burguesa, que estabeleceram os participantes no projecto como princípio programático.

O teatro conheceu, portanto, um esplendor extremamente enjagado que foi surpreendido e reprimido, como toda a esquerda, com o golpe militar.

A propósito da fidelidade às coordenadas históricas e da continuação das tendências imediatamente anteriores, devemos atentar, em primeiro lugar, numa necessidade primordial para o teatro que se viu desatendida e que foi indicada, com clareza e rotundidade, pela dramaturga espanhola Ana Diosdado:

La consideración del hecho teatral, ampliando su aspecto de simple diversión al que debe tener de hecho cultural y educativo, genera varias consecuencias: la más significativa es la necesidad de una protección estatal. No basta que en un país existan uno o varios teatros llamados nacionales, sino que sería necesario que todo el teatro, como vehículo de cultura que es, gozara de dicha protección (1983: 60).

O discurso teatral brasileiro do período ditatorial é constituído por uma variedade de propostas teatrais, dentro dos sectores culturalmente hegemónicos e marginais, marcados pela experiência de um governo autoritário.

No Brasil do advento da ditadura, o primeiro dos presidentes militares, o Marechal Castelo Branco, promoveu, efectivamente, esse necessário patronato estatal. Foi notório o interesse do presidente pelo teatro, sendo ele próprio espectador habitual das montagens: nomeou para o Serviço Nacional de Teatro um conselho consultivo e autorizava verbas extraordinárias para os espectáculos profissionais em cartaz no Rio e em São Paulo. Mas, evidentemente, esse desvelo era orientado para as produções meramente comerciais.

A outra vertente desse panorama teatral polarizado tencionará, por oposição e desde a sua situação precariamente marginal, manter uma finalidade social para a peça dramática e uma dignidade artística para que o teatro não seja considerado como alguma coisa supérflua e lúdica.

Apesar das pressões directas ou indirectas, intensificou-se, paradoxalmente, a presença da oposição na esfera da cultura. A literatura e, em particular, o teatro são considerados, mais do que nunca, uma arte comunitária. Nesses anos prevaleceu um relativo consenso a respeito dos objectivos do teatro, pois, como afirmava o crítico Décio de Almeida Prado a propósito do círculo teatral, “sabíamos todos que participávamos de um ato político, de um desafio aos poderes constituídos, um dos poucos que se consentia em recinto aberto ao público” (1987: 14).

Assim, se estabelecemos uma ligação entre uma prática de corte sincrónico, como era o teatro brasileiro no período autoritário, e o discurso teatral imediatamente anterior, devemos atentar, em primeiro lugar, ao facto de estes dois momentos poderem ser englobados sob a epígrafe dos processos experimentais e interventivos e, mais concretamente, do espaço do social. Podemos estudar sob esta epígrafe um abundante material romanesco, poético, plástico, cinematográfico e, evidentemente, dramático. A tendência social agrupa fenómenos como o realismo de inspiração socialista que impera em sectores da arte e da literatura do país, as orientações sociais da literatura nordestina, o neo-realismo do

Novo Cinema brasileiro e outras linhas afins²⁶, assim como, também, a literatura que poderíamos denominar, por associação com as tendências europeias vigentes, de teor ‘existencialista’.

A cultura legitimada do projecto funda-se, assim, com base na cultura europeia, aquela que se considera ‘universal’, e, mais concretamente, no caso do teatro, na inspiração da Europa central.

Os discursos tendem à utilização dos códigos teatrais e estéticos legitimados na sua coincidência com as tendências culturais internacionais, passando, principalmente, por um Brecht em grande parte abramileirado:

Todos los grandes autores del siglo XX, cuando escriben en libertad, construyen sus piezas de acuerdo con el drama de corte shakespeariano. De la fusión de estos hallazgos con los adelantos de la corriente realista, y, sobre todo, la convicción de que la era aristotélica ha acabado, surge el drama épico que tipifica Bertolt Brecht y que posiblemente sea la única aportación original que se ha hecho a nivel formal a la historia del teatro en este siglo (SALVAT, 1988:144).

²⁶ O Cinema Novo era um cinema social e barato, um cinema de autor surgido no Brasil nos anos 50 e que passou a ser considerado internacionalmente como um dos mais revolucionários focos de criação do novo cinema, pela efectiva relevância da linguagem cinematográfica na perspectiva de representação da marginalidade brasileira, principalmente a grande colectividade regionalista, protagonista frequentemente deste movimento.

Apropriadamente, este movimento atingiu a sua maturidade com um filme de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* (1963), rigorosa versão do romance de Graciliano Ramos, e, recorrendo novamente à inspiração literária, desta vez à literatura de cordel, com o filme de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Na segunda etapa do Cinema Novo, de 1964 a 1968, a maior parte dos filmes analisam a nova situação política, reflectindo, por meio de símbolos ou alegorias, uma crise crescente: a actividade e os excessos da ditadura e da sua política ‘desenvolvimentista’, assim como a derrota dos intelectuais de esquerda. São filmes como *O Desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, *A Derrota* (1967) de Mario Fiorani, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl ou *Fome de Amor* (1968) de Nelson Pereira dos Santos.

Ao falar de géneros, estilos e tendências, devemos referir as relações entre teatro e cinema, dois meios comunicativos ligados por um conjunto de constantes sociológicas, comunicativas e históricas e pelas frequentes relações de intertextualidade mantidas nesta altura, pois o novo teatro brasileiro através dos dramaturgos, intérpretes e cenógrafos contribuiu para a formação do chamado Cinema Novo. Assim, é de salientar a adaptação ao ecrã na década de 60 das mesmas propostas que o teatro através de um dos seus pioneiros como Dias Gomes e a obra *O Pagador de Promessas* (cuja versão em cinema foi realizada por Anselmo Duarte) ou a intensa relação de Oduvaldo Viana Filho com o cinema por via das suas polémicas com os ‘cinemanovistas’, como Glauber Rocha, o seu trabalho como actor ou guionista, salientando-se a participação no referido filme *O Desafio*, o primeiro filme que põe em questão o impacto do golpe na intelectualidade brasileira.

É, efectivamente, o teatro brechtiano, que transformou o teatro em arma política no século XX, que governa grande parte das estéticas teatrais da segunda metade do século no Brasil.

Mas a capacidade de assimilação de outros elementos culturais, de alguns aspectos do teatro europeu, não se esgotou na ascendência brechtiana. No momento em que a revolução cultural se desenhava, os escritos de Antonin Artaud foram também reabilitados e consagrados como guia do novo teatro.

Aliás, na década de 60, foi honrado – e, em maior ou menor medida, apropriado – outro grupo de dramaturgos europeus, como Beckett, Ionesco, Genet, Sartre, Camus ou Dürrenmatt, cujas concepções também serviram como arsenal estético para os experimentadores que procuravam engendrar uma opinião pública.

Neste processo dialéctico entre teatro e opinião pública, uma vez superado o impacto inicial do golpe militar, o círculo teatral comprovou que a área que lhe restara para explorar não era tão restrita quanto se pensara e que não obrigava a mudar o foco de representação, senão a mudar unicamente a sua intensidade servindo-se da dissimulação.

A partir de 1964, parte do teatro mais artístico refugiou-se em pequenas companhias que ocupavam espaços alternativos, tentando suscitar uma dramaturgia nova. Salientaram-se, neste âmbito, o Grupo Tapa, a companhia mais premiada do país pelas suas encenações de um repertório clássico internacional e o grupo experimental de Antunes Filho, destacável por contar com uma oficina de formação de actores, assim como pelas notáveis encenações do excepcional dramaturgo Nelson Rodrigues²⁷.

²⁷ Este dramaturgo – que ao longo da sua carreira teatral teve várias vezes problemas com a censura, que, em alguns casos, chegou a interditar a representação das suas peças – empreendeu uma profunda renovação no teatro brasileiro com aquilo que ele próprio denominou “teatro desagradável”, uma proposta próxima das intenções freudianas e da formulação expressionista.

A sua obra *Vestido de Noiva* de 1943 foi considerada por muitos a entrada do teatro brasileiro na Modernidade e isto por causa do seu intuito de desmistificar os tabus sociais.

Em paralelo actuaram a mais vanguardista Ópera Seca, dirigida por Gerald Thomas e o Teatro de Cacá Rosset, de inspiração circense e que, entre as suas produções mais acertadas, criou uma memorável versão do *Ubu Rei* de Alfred Jarry.

Todos eles proclamaram uma nova fé na integridade do drama e na sua função social. Estes grupos denominavam-se independentes porque estavam decididos a estabelecer uma separação radical das convenções insubstanciais e da standardização do mau gosto e da alienação que dominava parte da cena profissional.

Quanto ao teatro profissional engajado, nos momentos imediatamente posteriores ao golpe de 1964, as produções do eixo São Paulo-Rio de Janeiro não se viram particularmente afectadas, além do temor e da incerteza que atingiam com contundência toda a sociedade.

Em São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia ousou, em 1964, um último desafio malgrado, que provocaria o fim das suas actividades como companhia produtora: trata-se da montagem realizada por Antunes Filho de *Vereda da Salvação* da autoria de Jorge Andrade.

Ao mesmo tempo, nesse mesmo ano, e também em São Paulo, o Oficina montou *Andorra* de Max Frisch, iniciativa com a qual o grupo evidenciou o seu intuito contestatário a respeito do clima político.

Os primeiros anos da ditadura paradoxalmente contribuíram bastante para a história e o *aggiornamento* renovador do teatro brasileiro. Mesmo a partir de 1965, quando a acção censória se intensifica, o teatro persiste no seu posicionamento desafiante.

Nelson Rodrigues escreveu 17 peças ao longo de 40 anos, mas depois de *Vestido de Noiva*, chegou uma penosa busca de renovação, ao tornar a sua linguagem mais crua e os motivos mais escabrosos.

Só com *Boca de Ouro*, a tragédia carioca reinterpretada no ano de 1963 no célebre filme de Nelson Pereira dos Santos, atingirá novamente o autor grande voga.

Destarte, os cenários brasileiros assistem nesse ano às montagens de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto²⁸, com música de Chico Buarque (direcção de Silney Siqueira, TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo –, São Paulo), *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes (direcção de Flávio Rangel, Teatro Opinião, Rio) ou de *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (direcção de A. Boal, Teatro de Arena, São Paulo).

Outra das produções mais significativas da altura foi o ‘show’ *Opinião*, sob a direcção de Augusto Boal, que provocaria o nascimento do Grupo Opinião no Rio, inicialmente ligado à matriz do teatro Arena de São Paulo, mas que rapidamente derivou numa entidade autónoma²⁹.

Surgia um novo exemplo do signo teatral em movimento, que se somava aos principais centros de renovação do teatro e que seria acompanhado pelo aparecimento de um novo espaço de resistência, como foi o Teatro Ruth Escobar paulistano, no trabalho de defesa do teatro comprometido no decorrer da década.

Deste modo, uma das produções mais significativas de 1966 será encenada pelo Teatro Opinião do Rio, *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, sob a direcção de Gianni Ratto.

Já o ano de 1967 pode ser assinalado como o momento de uma nova etapa do teatro no Brasil, por causa, principalmente, da mudança estética promovida pelo Oficina com a montagem de

²⁸ Este poeta da geração de 45, obteve em 1966 o Primeiro Prémio do Festival Mundial de Nancy com esta obra de 1955, que foi emergindo em palavras de Almeida Prado como “o poema dramático por excelência da literatura brasileira moderna” (1987: 100).

Nela, deparamos novamente com a realidade social nordestina, mas filtrada agora pelo folclore pernambucano que se combina com a influência da poesia popular espanhola, criando uma excelente peça colectiva de inspiração arcaica e à maneira vicentina.

²⁹ Aliás, o espectáculo *Opinião* funcionou como divisor de águas entre a Bossa Nova, considerada na altura ‘música de apartamento’, e a música de libelo político, a música de protesto. Entre as suas figuras, destacou-se o autor de origem popular Zé Ketí, criador do mítico samba *Opinião*, e também, um outro jovem oriundo da classe média e ligado ao espaço teatral, como era Oduvaldo Viana Filho.

O Rei da Vela de Oswald de Andrade (direcção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina, São Paulo, 1967).

Augusto Boal – que naquele ano assinava e produzia no Teatro de Arena com G. Guarnieri a obra *Arena Conta Tiradentes* – parodiou esta nova corrente baptizando-a como ‘tropicalismo chacriniano-dercinesco-neo-romântico’. Para o dramaturgo essa nova orientação, embora inicialmente surgida de uma ideologia de esquerda, aproximava-se gradualmente da direita, sendo aliás, para ele, um teatro carente de lucidez e provinciano na sua imitação dos modelos vigentes como o Living Theatre e o teatro de Grotowski.

A união inicial que dominava o meio teatral sofre assim uma interrupção com o seccionamento em tendências aparentemente incompatíveis.

A situação agrava-se, aliás, a partir do ano de 1968, ano que Yan Michalski considera “talvez o (...) mais trágico de toda a história do teatro brasileiro” (GARCIA, 1990:117). É o ano da proclamação do AI-5, mas, já antes da sua declaração, a censura e os grupos paramilitares transformam o teatro numa actividade temerária e perigosa.

Nesse ano, na celebração da ‘I Feira Paulista de Opinião’, Augusto Boal elabora um manifesto no qual determina a existência de “três linhas” principais no teatro comprometido derivadas da referida cisão. Embora as observações de Boal não fossem rigorosas nem objectivas, a partir do aparecimento do manifesto, a forma teatral engajada considerará implicitamente este director como o teórico que define o seu discorrer, seguido ou rejeitado nos seus preceitos pelo conjunto de autores que, segundo ele, tipificavam cada uma das três vertentes dentro da esquerda artística, pois como afirma Juan Villegas a respeito do intuito programático-analítico de Augusto Boal:

En el caso del teatro latinoamericano, posiblemente el mayor esfuerzo contemporáneo por validar la existencia de los teatros marginales en función de destinatarios de los sectores sociales marginales ha sido el de Augusto Boal. Sus planteamientos

corresponden a una variante del marxismo y a una ampliación, teatralmente, de los principios postulados por Brecht. Propone un modelo en el cual el teatro se pone al servicio de los sectores sociales que denomina “oprimidos”. Desde este punto de vista implica una transformación radical de los sistemas de valores con los cuales juzgar un texto teatral, lo que conlleva un desplazamiento de perspectivas estéticas. El modelo de Boal, sin embargo, no es un modelo teórico para la descripción de los textos sino que apunta a la producción de textos teatrales como ensayos o ejercicios para provocar la revolución (VILLEGAS, 1997: 135).

O Teatro Arena, com o Teatro Oficina e o Grupo Opinião, situava-se na vanguarda da experimentação cénica. Já conhecemos a opinião de Augusto Boal sobre a mudança estética ‘tropicalista’ experimentada pelo Teatro Oficina. A esse ‘tropicalismo’, o director opõe duas tendências mais interessantes para ele: o ‘neo-realismo’ e aquilo que denominou como a tendência ‘sempre de pé’

O ‘neo-realismo’ identifica-se principalmente com a dramaturgia de Plínio Marcos, na qual Boal reconhece uma importante tarefa, inerente aliás ao Neo-realismo, consistente em retratar a realidade brasileira. Porém, o objectivo último desse realismo presente nas suas obras não é totalmente atingido porque as peças não ultrapassam a função documental e empática, sendo secundarizado o intuito oposicionista.

Por último a tendência identificada com o repertório do Teatro Arena é, evidentemente, oferecida como panaceia. Boal defende a necessidade de um teatro maniqueísta, que usa a fábula para compor uma alegoria da realidade brasileira numa solução redutoramente dialéctica³⁰, condenando os dirigentes, louvando o povo e utilizando assim o que ele considerava ser a verdadeira “linguagem do teatro popular” (GARCIA, 1990: 117-118).

³⁰ Em consonância com este preceito, o Teatro Arena propôs uma disposição cénica inovadora, numa redução radical do espaço teatral, fornecido só do mínimo necessário para a representação, como as luzes ou as cadeiras para o público. Nela, eram dispensados os cenários elaborados, situando-se os actores no centro e os espectadores em redor, numa sala de proporções comuns e quase vazia para focar melhor a atenção sobre o representado.

Baseando-se no sistema de Stanislavski, o Teatro Arena foi-se distanciando da concepção comercial do teatro, as obras de autores canónicos ocidentais, como Steinbeck, foram substituídas pelas criações eminentemente brasileiras³¹, escritas por dramaturgos nacionais e reflexo da vida do país, com temas como o futebol, as greves ou os “cangaceiros”³².

Portanto, o alicerce do teatro nacionalista foi o Arena, que quebrou o demérito que cercava o autor brasileiro, que escolheu, frequentemente, entre as diferentes tendências através das quais se realizam os processos de renovação teatral do século XX, uma orientação dramática que responde a motivações sociológicas: a tendência para representar sectores marginais.

Trata-se de numerosos textos nos quais personagens marginais são eleitas como protagonistas³³ ou núcleo de uma acção desenvolvida num espaço marginal. Esta formulação dramática correspondia-se com a necessidade de participação – sentida pela burguesia na altura – das classes menos favorecidas na oposição à ditadura.

³¹ Com as cautelas necessárias, podia-se enfrentar indirectamente a Revolução de Março, como fez o Teatro de Arena por via de uma dupla dimensão: a utilização dos clássicos e das obras canónicas contemporâneas da cultura teatral de Ocidente e de textos engajados nacionais. Os primeiros, aliás, foram frequentemente escolhidos pelas companhias teatrais pelo seu potencial significado político. Numa proposta de leitura da especificidade da recepção da dramaturgia universal na conjuntura teatral brasileira, a crítica velada ficava oculta sob a autoridade do clássico, seja expondo em cena a falsa virtude (*Tartufo*) ou abordando o presente sob pretexto de retratar a corrupção encoberta pelo aulicismo (*O Inspetor Geral*) na Rússia de Nikolai Gogol.

³² Como afirmou Silvana García, no plano cultural, o sentimento nacionalista opositorista animava o esforço de valorização do artista nacional e exigia, nos cinemas e nos teatros, a presença do homem brasileiro. Assim, enquanto o cinema era povoado de favelados, marginais, lumpens e cangaceiros, o operário subia ao palco em *Eles Não Usam Black-Tie*, confirmando o Teatro de Arena paulistano como “posto avançado de defesa da dramaturgia nacional engajada” (1990: 100).

³³ Esta tendência encontra correspondência, e mesmo um lema programático, noutras áreas artísticas, onde deparamos com a hoje célebre frase de Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói”, que o artista apresentou no acto do ‘Domingo das Bandeiras’ – consigna da bandeira criada por si próprio – celebrado no Rio. A proposta de marginalidade de Oiticica representava a figura do marginal, do revoltado, na sua dupla vertente – nessa altura muitos jovens integravam-se na guerrilha urbana, iniciando uma vida clandestina – como símbolo do inconformismo e da opressão. Oiticica, do mesmo modo que o cineasta Glauber Rocha, manifestou um especial interesse pelo subdesenvolvimento, outorgando à prefixação um valor de elemento subterrâneo, alternativo, distante do habitual valor negativo. Destarte, Oiticica participou no filme de Glauber Rocha *Câncer* (1969) que confrontava visualmente a burguesia com a marginalidade dos mortos e das favelas.

A sua crítica orienta-se frequentemente para os factores económico-sociais, para as desfavoráveis condições do quotidiano dos sectores populares. São inexistentes, por enquanto, as referências à ditadura, aparecendo só criticada de modo indirecto pela denúncia do mau funcionamento dos factores económicos do sistema social, numa tendência não exclusiva do panorama brasileiro e que aparecia também, por exemplo, num primeiro período do teatro chileno da ditadura no qual encontramos, entre outras, a obra *Tres Marías y una Rosa* de David Benavente, retrato da difícil condição social das classes populares³⁴.

A urgência e a insurreição que marcam o intuito exortativo deste teatro tem como apogeu a estreia em 1958 no Teatro Arena da obra *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, que com esta peça se transformou num dos dramaturgos novos mais prometedores.

Eles Não Usam Black-Tie apresenta os problemas sociais provocados pela industrialização e pela luta de classes, partindo da inspiração ‘neo-realista’, mas com notas de um intimismo decadente.

O ambiente é o da favela do Rio de Janeiro, um ambiente simbólico que permite ao autor uma romantização da vida comunitária dos favelados, alicerçada pelo pensamento marxista e por uma necessária simplicidade e simplificação para evitar que se perdesse a espontaneidade.

Gimba, outra das peças de Guarnieri, recupera para a sua contundente denúncia social o ambiente do morro carioca e as suas

³⁴ De facto, através da década de 60 e até o ano de 73, a dramaturgia chilena foi-se nutrindo de abstrações, tanto esquemáticas quanto simbólicas, pois nesse primeiro período do regime a realidade, como acontecia no Brasil da ditadura, cooptava o teatro.

Num percurso paralelo, as personagens ‘tipo’ populares idealizam-se no teatro chileno na sua capacidade de luta revolucionária – como, por exemplo, na peça *Los que van quedando en el camino* de Isabel Aguirre –, ou experimentam o paroxismo das suas condições de privação e desamparo. Não é casual que na dramaturgia desse período a figura mais frequente seja a do habitante dos espaços mais degradados: *Los papeleros* de Isabel Aguirre, *El chatarra* de J. Díaz, os habitantes do lado marginal do rio em *Los invasores* de Egon Wolff, os ‘papeleros’ na peça *Una vez el rey* do Aleph, etc. A miséria total da existência destas figuras e a marginalidade a que são submetidas são o símbolo mais eloquente das injustiças do sistema e da necessidade de uma mudança revolucionária.

precárias condições de vida³⁵. A eloquência da peça, ainda que menos acertada em termos artísticos, favoreceu que, além de ser estreada em São Paulo, fosse encenada pela Companhia de Maria Della Costa no Festival do Théâtre des Nations, em Paris e também em Roma.

Era o momento dos deserdados absolutos. *A Semente*, a sua terceira obra, centra-se novamente na temática marxista do proletariado urbano e nas suas lutas, mas é só ao produzir *Botequim* e *Um Grito Parado no Ar* que o autor proclama ser consciente do seu trabalho no que denominou ‘teatro de ocasião’.

As diferentes imagens dos brasileiros criadas pelo teatro nestes anos corroboram essa definição do teatro como meio de reconstrução social. Esta corrente de protesto contra a ordem social e contra a condição humana infeliz do proletariado teve ainda outros cultores, como Oduvaldo Viana Filho, que, com Boal e Guarnieri, foi um dos mais importantes autores do Teatro Arena.

Em 1959 aparece o drama *Chapetuba F. C.* de Oduvaldo Viana Filho. A peça pretende patentear a manipulação do futebol submetido a interesses imediatos. O mecanismo do desporto é utilizado como alicerce para o exame dos membros de uma classe desfavorecida face a uma situação de injustiça social.

Por sua vez, em 1960, o baiano Dias Gomes, um autor pouco conhecido, foi descoberto como dramaturgo com *O Pagador de Promessas*³⁶ na posta em cena realizada pelo Teatro Brasileiro de

³⁵ A propósito deste protagonismo na dramaturgia brasileira do malandro, devemos indicar que a superficialidade da proposta do tipo social apresentada por Guarnieri poderia ser complementada por um estudo psicológico do malandro mais eficaz e efectivo como fora o apresentado pelo escritor Antônio Callado na sua obra *Pedro Mico* (1957), na qual o retrato social era filtrado por um bem sucedido fluxo cómico.

³⁶ Além de se servir do misticismo popular para retratar a realidade nacional, a inspiração de Dias Gomes recorreu à temática de actualidade e urbana em obras como *A Invasão* (1962), *A Revolução dos Beatos* (1962) e *Dr. Getúlio, Sua Vida e Glória* (1968), escrito em parceria com o poeta Ferreira Gullar e que representa uma diferente aliança entre o teatro e o povo, através de um método bem diverso: o musical. Esta obra apresenta os últimos momentos da vida do antigo presidente dos “queremistas”, através de uma escola de samba, inserida numa trama paralela à histórica, em relação à qual Magaldi Sábato afirmou: “pessoalmente, não consigo aceitar a análise política dos autores, que passam a limpo o triste legado de um cruel ditador brasileiro, embora na fase em que ele retornou ao governo eleito pelo voto popular” (2001: 306).

Comédia em São Paulo. O esquema é simples: é a história baiana do agricultor que deve cumprir uma promessa, carregando uma enorme cruz. Como o voto fora feito a uma figura popular, o homem não obtém do sacerdote a licença para entrar no templo e depositar a cruz. Finalmente, o devoto morre, por causa de um disparo, no meio de um tumulto popular que o impede de entrar no templo, diante de uma igreja profundamente intolerante, sectária e impiedosa.

A exploração do veio da pintura social aberto pelo naturalismo leva desta vez o autor a dramatizar o sincretismo religioso, sendo o alvo primeiro da obra o sectarismo clerical que se eleva, aliás, como símbolo do despotismo de qualquer sistema organizado de modo autocrático.

Pouco depois da estreia de *O Pagador de Promessas*, Augusto Boal lançou em São Paulo a peça intitulada *Revolução na América do Sul* que foi estreada no Teatro Arena. A obra propõe uma renovação tanto na forma quanto no conteúdo com a sua incidência no procedimento épico.

Com esta obra de tema populista, Augusto Boal conquistou o público e a crítica internacional. O percurso dramático alicerça-se na “hipérbole aristofanesca” (SÁBATO, 2001: 305) para satirizar o quotidiano do país. O título é satírico, pois como afirma Magaldi Sábato, pretende aludir e parodiar as revoluções permanentes das repúblicas sul-americanas, cujo objectivo fulcral consistia em substituir uma oligarquia por outra. A peça, sendo satírica, é quase uma comédia niilista, opondo-se a tudo excepto ao protagonista.

O protagonista, Zé da Silva, ecoante em certa medida da Mãe Coragem no seu percurso desesperançado, torna-se símbolo do homem do povo, que, carente de qualquer meio de sobrevivência, caminha sem parar procurando subsistir. Finalmente, e como acontece na poética *Ricotta* de Pasolini, como indicara Luciana Stegagno Picchio (1997: 652), depois do prolongadíssimo jejum, Zé da Silva morrerá por ter comido.

Ainda outra obra do autor, *José, do Parto à Sepultura*, retomará a personagem popular de Zé da Silva. Com esta recuperação da biografia do homem popular, Augusto Boal pretendia mostrar novamente o aniquilamento absurdo do homem como metáfora mais evidente da caducidade do sistema. Num outro espectáculo edificante, o autor apresenta o protagonista numa nova situação, dramaticamente despropositada e inspirada na figura de Dom Quixote, cego até ao paroxismo de seguir todos os ideais e princípios da sociedade capitalista.

Contudo, a necessidade de historicizar o presente para libertar o futuro gerou outras técnicas e postulados. O poder política e culturalmente marginalizado utilizou os instrumentos possíveis para explicitar ainda mais a sua vertente contestatária do poder político.

A vocação ensaística e o espírito polémico de Augusto Boal levaram-no ainda a procurar outras soluções dramáticas, que passaram pela constatação de uma necessária perspectiva histórica como espaço para uma nova linguagem instalada nas entrelinhas dos paralelismos históricos.

Assim, outro aspecto cultivado pelo discurso alternativo é o da decomposição da história brasileira e a constatação da inaptidão e da inépcia de uma classe dirigente insatisfatória³⁷. Como a ênfase da alusão e da elipse estava nas analogias, a recuperação de factos e personagens históricos tem por base a capacidade de denúncia, mas também de revolta que estes exprimiam.

Em parceria com Guarnieri, Augusto Boal também elaborou os dramas históricos *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, em 1965 e 1967, respectivamente. Neles, o tema que serve de subterfúgio é o da revolução – dos escravos no séc. XVII brasileiro ou dos

³⁷ Ainda, uma outra linha de ataque próxima da adoptada pelo Teatro Arena, foi a escolhida pelo grupo Opinião em peças como a referida *Liberdade, Liberdade*, que se serviu dos *exempla* tirados das grandes figuras de outras épocas e nações para exaltar a liberdade, com base, como indicara Almeida Prado, na autoridade do seu prestígio moral e da sua universalidade, que nenhuma censura ousaria cortar (1987: 14).

Inconfidentes Mineiros na revolta arcádica de 1789. Com a recuperação dos heróis, ou ainda dos mártires históricos presentes nos títulos, os autores pretendiam praticar o ‘teatro exortativo’ próprio do Arena, estimulando no público a resistência contra o regime.

Trata-se, como indicou Luciana Stegagno Picchio, de:

Un teatro ‘povero’ nell’accezione in cui usano il termine le arti figurative: e in cui soprattutto viene soppresso il mattatorismo, con l’espediente di affidare a vari attori, a turno, la medesima parte” (1997: 652).

Castro Alves Pedre Passagem, peça de 1971 de Gianfrancesco Guarnieri, continua a linha histórica dos textos anteriores, escolhendo desta vez como protagonista o poeta romântico brasileiro, conhecido pelo seu engajamento a respeito dos escravos e que se relaciona, assim, com o heroísmo libertário de Zumbi e Tiradentes.

A peça de 1976 *Ponto de Partida* de Guarnieri situa-se num vago período medieval focado através de uma linguagem poética e convenientemente metafórica³⁸. Numa transcendente interacção de elementos artísticos e sociais é tematizado, novamente, o sacrifício do indivíduo pelos desígnios do poder e dos poderosos, transpondo alguns dos episódios mais trágicos da história recente do país, como o homicídio do jornalista Wladimir Herzog, que as autoridades da ditadura afirmaram ter sido um suicídio.

A dramaturgia de Guarnieri deve ser considerada uma das mais representativas da década de 70, em paralelo com a de outros dois nomes: Chico Buarque – que ensaia um teatro total com a inclusão da dança e do canto em dramas políticos como *Roda Viva* (1967) – e Plínio Marcos.

³⁸ Igualmente, entre as obras de elaboração poemática da escritora Renata Pallottini, encontramos *O Escorpião de Numância*, peça que obtivera o Prémio Anchieta em 1968, e na qual, novamente partindo de uma outra inspiração cervantina, a realidade brasileira é transposta para um passado remoto e estrangeiro, como é o cerco de Roma ao povo numantino e a sua hercúlea resistência que, por extensão metafórica, retratava o vigor e a constância dos dissidentes e a angústia do ‘cerco’ criado em torno da sociedade brasileira.

Se do panorama apresentado até agora se pode deduzir que o teatro brasileiro era mais convencional no seu engajamento e menos devoto da angústia filosófica que a dramaturgia europeia, deveríamos constatar que certas tendências presentes no teatro europeu também se manifestam no Brasil.

A obra de Plínio Marcos, que se auto-denomina como autor maldito, por exemplo, é a mais censurada da cena brasileira, embora não seja uma dramaturgia política no sentido estrito em que o são os textos de Albee ou Beckett (STEGAGNO, 1997: 652). Distancia-se, aliás, dos autores anteriormente referidos, como Guarnieri ou Viana, por apresentar os marginais da sociedade, excluídos da normalidade social por causa de um sistema abusivo e despótico e exprimindo-se com uma crueldade radical, paroxística, destinada a incomodar o público burguês.

A proposta deste autor foi a mais importante revelação da segunda metade da década de 60:

1967 ficará como o ano no qual as companhias paulistas descobriram que representar Plínio Marcos é um bom negócio tanto artístico quanto econômico, tentando recuperar em alguns meses de intensa exploração da sua dramaturgia os longos anos em que se pensou justamente o contrário [...]. O rio das produções plínio-marquianas começa a avolumar-se, ameaçando transbordamento (PRADO, 1987: 230).

Depois de que na década anterior, em 1959, fosse censurada a encenação da sua obra *Barrela*, Plínio Marcos reaparece atingindo notoriedade em 1967 com *Dois Perdidos numa Noite Suja*. A peça, inspirada num conto de Alberto Moravia (“Il terrore di Roma”), propõe o antagonismo abissal e trágico de dois marginais num cruel encadeamento de gestos sádicos e de exercícios de poder.

Esta obra denunciava já um dos aspectos mais comuns da nova dramaturgia brasileira, surgida a partir de 1968 e desenvolvida nos anos 70:

No que diz respeito às personagens, começavam a encarar com grande simpatia as condutas aberrantes, consideradas anormais, nos limites ou por vezes já entrando pelo delírio adentro [...]. Também no referente à peça, em sua organização interna ou em suas relações com o mundo exterior exigiram os novos autores liberdade de atender às sugestões do inconsciente ou da imaginação poética, quebrando as regras dramáticas e a estrita verosimilhança psicológica (PRADO, 2001: 104-105).

É assim que, nesse momento histórico, o exercício coercitivo que pressupôs o já referido AI-5, a partir de 1968, favoreceu já não apenas a elipse, mas uma notória subjectividade na escolha dos temas, ampliando o repertório das possibilidades da atitude crítica no espaço teatral³⁹. Aliás, esta nova tendência servira-se frequentemente do recurso ao aparecimento de duas únicas personagens confrontadas em cena e que se transformará num outro elemento, se não privativo, pelo menos particular, da nova dramaturgia.

Como indicara Magaldi Sábato, os textos surgidos entre os anos de 1968 e de 1969 serviram-se de diversas maneiras do paroxismo que atingira o conflito entre duas personagens na referida obra, *Dois Perdidos numa Noite Suja*. O teórico, crítico teatral e professor, assinala cinco peças que se posicionam nessa tendência: *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar, *O Assalto*, de José Vicente, *Fala Baixo Senão Eu Grito*, de Leilah Assunção, *À Flor da Pele*, de Consuelo de Castro e *As Moças*, de Isabel Câmara. A respeito delas,

³⁹ Podemos assinalar também, como antecedente menos imediato desta tendência, a profunda renovação expressiva iniciada na já referida dramaturgia de Nelson Rodrigues, já que foi quem incorporou os processos do subconsciente no teatro brasileiro.

Esta modernização encontra-se principalmente no seu 'teatro desagradável', pois a partir de *Vestido de Noiva*, a procura da renovação radicalizou até ao grotesco a perversão presente nessa obra, com uma superabundância de elementos mórbidos como a morte, a repressão sexual ou o incesto nas suas peças. Neste sentido o próprio autor afirmava ironicamente: "Dizia-se que havia incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos" (CARVALHO, 2006: 12).

Outra proposta paradigmática, mais próxima do teatro de intenções freudianas e formulação expressionista, cultivado com desigual fortuna por Nelson Rodrigues, será *Toda Nudez Será Castigada* (1965) que se situa no interior da família brasileira: um moralista que, rodeado por uma família devota e um filho problemático e torturado, ao ficar viúvo começa a relacionar-se com uma prostituta. É o apogeu da coibição das pulsões perspectivado num enredo de macabra comicidade.

afirmará Sábato que “a ausência de preconceitos encontrará, nessa dramaturgia, o resultado da sufocação, a que se deu resposta rebelde, de vários tipos” (2001: 309).

A obra de José Vicente, por exemplo, foca a revolta existencial contra a iniquidade desde a perspectiva da temática da homossexualidade, já observada na produção dramática de Nelson Rodrigues na década de 60⁴⁰. Aliás, uma mais ampla visão de conjunto da vida teatral da altura permitiria estabelecer a homossexualidade como outro dos aspectos temáticos dominantes no conjunto dessa produção, entre a que se salientaria também a referida obra de Isabel Câmara, *As Moças*, estreada em 1969. Nela, seguindo a articulação do conflito em volta de duas personagens – duas mulheres ligadas através de um diálogo fragmentário –, é sugerida de modo implícito uma relação homossexual entre elas.

Situam-se todos estes autores numa linhagem autoral independente, mas com uma ligação entre eles, que implica, como vemos, um imaginário social maior a respeito da tradição engajada dominante até ao momento.

Esta necessidade de estabelecer novas bases estéticas e sociais, não submetidas unicamente aos condicionamentos da arte política e de inspiração sociológica, para a renascente dramaturgia nacional, teve ainda como um dos seus alicerces principais a eclosão da dramaturgia feminina nos anos 60, retratada na obra *Um Teatro da Mulher* de Elza Cunha Vincenzo, que afirma a respeito do papel do feminino na vida teatral:

E nesse momento temos uma postura feminina bem modificada em relação à que a mulher costumava, em geral, manifestar em outras formas de expressão literária. Ela, agora, revela nitidamente uma consciência e uma sensibilidade atentas ao momento social, à

⁴⁰ Esta temática foi também cultivada por Nelson Rodrigues na obra *O beijo no asfalto* (1961), na qual o protagonista cumpre a última vontade de um homem atropelado: beijá-lo na boca. Encontramo-nos assim, novamente, perante a presença da morte e de uma potencial repressão sexual como alicerces dramáticos. Por causa desse beijo a sociedade provinciana que rodeia o protagonista suspeita da sua tendência sexual até que, finalmente, este é acusado de homossexualidade.

deterioração das estruturas básicas da sociedade; o clima político em que se vivia no Brasil transfere-se quase sem alteração para o teatro e é aquele em que vivem as personagens (1992: 14).

Dentro do teatro social, quando não político, destas autoras é de se salientar, em primeiro lugar, o retrato, ainda eminentemente realista de Consuelo de Castro, sempre peneirado pelo exame profundo da conflituosidade do relacionamento humano, cifrado na oscilação entre a interdição e a moral permissiva e o prémio.

Nas suas obras, apresenta os atritos – quer sociais, quer existenciais – derivados da inadaptação dos cidadãos ao novo sistema autocrático, como em *À Prova de Fogo ou Invasão dos Bárbaros* (1968). Por um lado, esta última peça, que só foi levada ao palco em 1976 de modo clandestino por um grupo de teatro universitário, retrata as divergências internas dentro das lutas estudantis contra o regime em São Paulo. Por outro lado, *À Flor da Pele*, escrita por Consuelo de Castro em 1969, desenha uma nova pintura da conturbada situação do país e dos seus habitantes através das relações de dois amantes.

Igualmente, apresentam um notável interesse as particulares postulações a respeito do pensamento social de Leilah Assunção, que filtrou a repressão do momento político e social por intermédio do enfoque da situação da mulher.

A obra *Vejo um Vulto na Janela* (1963) é ainda predominantemente realista, pois começa num momento imediatamente anterior ao golpe militar e termina com a instituição da ditadura. Para apresentar esse impasse político, a autora escolhe o ambiente claustrofóbico de um casarão habitado por um grupo de mulheres isoladas da vida exterior e também de qualquer relacionamento afectivo, cuja insatisfação conduzirá uma delas ao suicídio.

O carácter político do seu discurso não é nítido em obras como *Fala Baixo Senão Eu Grito*, estreada em 1969, na qual o

interesse se desloca definitivamente para a falta de liberdade da mulher oprimida e reprimida pela superestrutura moral da burguesia.

Esta peça constitui, aliás, a particularização da subalternidade feminina num quadro de repressão mais geral. Com a cáustica caricatura da mulher solteira, a autora procura um duplo objectivo: a crítica da organização social burguesa e dos seus valores castradores e, ao mesmo tempo, a reivindicação da sexualidade feminina, cifrada no assalto do quarto da mulher por um homem com o qual manterá relações, num ambiente impreciso, entre a realidade e a invenção motivada pela pulsão sexual da ‘solteirona’.

Contudo, a autora nega a esses primeiros momentos de consciencialização social e sexual a inspiração feminista, pois segundo Leilah Assunção – como é indicado na obra *Um Teatro da Mulher* – as suas obras pretendem visar a iniquidade da superestrutura social de um modo totalizador (VINCENZO, 1992: 100) como demonstra a obra *Jorginho, o Machão* de 1970, na qual se denuncia a condição do homem submetido a pressões paralelas às experimentadas pelas suas protagonistas femininas.

Assim, a diversidade da literatura dramática brasileira permitiu, ainda, uma outra via nas fileiras da chamada literatura ‘social’, condizente com uma certa interpretação grotesca da realidade: a utilização dos diversos graus de humor possíveis no âmbito do social, da paródia à sátira, como filtro conceptual.

A sátira já fora utilizada por autores como Augusto Boal na referida peça de inspiração niílista *Revolução na América do Sul*, sendo recuperada no fim da década por dramaturgos como Renata Pallottini, cuja formulação discursiva, fortemente alusiva e lírica, admitiu também a focagem satírica do problema do relacionamento das classes sociais populares com a televisão, na obra de 1968 *Pedro Pedreiro*.

O inevitável obscurantismo de um governo totalitário não impediu o humor e a sátira em tempos de ditadura, como se constata

pelo aparecimento de outras obras de inspiração burlesca ou jocosa, como o humor sofisticado presente na já mencionada obra *A Ilha de Circe (Mister Sexo)* do comediógrafo João Bethencourt.

O cómico e o risível surgem, portanto, como mais uma manifestação da vastíssima corrente temática do teatro social e político.

A amplitude temática contemplada não impediu que se constatasse um facto comum às diferentes tendências dramáticas: o reconhecimento do teatro como veículo de ideias, sendo indiscutível que os diferentes posicionamentos – directa ou indirectamente mantidos – a respeito do governo militar constituem um mecanismo de decifração para interpretar a produção de textos teatrais no país.

Assim, ao historizar, de maneira muito geral, pretendemos postular uma variedade de ritmos no decorrer do teatro e desligar-nos de uma apresentação que, no desejo de produzir uma relação hermeticamente coerente, excluísse determinados sectores, criando histórias parciais centradas nos autores contemporâneos que trabalhavam em grupos exclusivistas na formulação de um teatro de perfil político explícito.

Nesta exigência taxonómica rigorosa, resta-nos localizar o teatro de Hilda Hilst que, situando-se no espaço tangencial entre duas particularidades distintivas do período examinado, configurou uma tendência específica e individual no interior das variações periféricas no panorama teatral da década.

O teatro hilstiano é assim o resultado de um processo particular de investigação de campo, pois se é certo que constitui um dos antecedentes de apropriação dos espaços do teatral por parte da mulher, a sua obra apela à diferença a respeito da outra dramaturgia feminina coeva que, com rotundidade, estava a eclodir.

A defesa da liberdade e a denúncia de opressão e a tirania são o mote das suas obras, mas nelas não observamos a característica básica do período e, mais concretamente, da maioria dessa produção

feminina: o realismo ou a “adesão” à matéria histórica (VINCENZO, 1992: 294).

Por isso das duas tendências mais significativas da América Latina na altura, assinaladas por Juan Villegas, a mensagem em função do ser humano como habitante numa determinada condição histórica e a mensagem em função do ser humano como ente fora do tempo (1997: 96), o teatro hilstiano elege, com clareza, a segunda formulação.

A crise social que dá força às obras de Consuelo Castro ou de Leilah Assunção escurece-se e divorcia-se da realidade na obra hilstiana. É transmutada a humanidade dos seus protagonistas em verdade metafísica e ontológica, de modo que estes só podem comunicar-se através de comentários filosóficos.

É um teatro mais intelectual, e também, talvez, mais virulento, o que provocará a segunda cisão da dramaturgia de Hilst a respeito do conteúdo, porque ainda dentro dessa tendência mais abstractivizante e, portanto, mais abrangente, o seu subjectivismo não encontrará paralelo directo com a temática cultivada nesta vertente.

Como sabemos, a literatura de Hilda Hilst era marginalizada no corpo social, sendo por vezes tão elevada e imperscrutável quanto a pintura abstracta ou a estética musical de Strawinski. Face a isto, a autora pareceu escolher uma arte social e integradora, com a qual pretendia repercutir no público, mas ao procurar provocar estados de consciência pré-políticos – situados num sistema social – a matéria que seleccionou foi investigada e elaborada, como veremos, segundo o ímpeto fabulador que particulariza a sua restante obra.

Assim, as peças hilstianas parecem filiar-se mais num certo teatro contemporâneo que remete para o romance na sua admissão de um mundo de “experiência pura” (LAWSON, 1995: 135), em que os medos e os estados anímicos extremos substituem a luta coerente para atingir fins racionais.

Este teatro nasce e é desenvolvido pelo impulso da situação política e objectivando a superação dessa conjuntura, mas a causa final da arte hilstiana, a sua determinação teleológica, isto é, a subversão ontológica, acaba por se sobrepor.

Neste sentido, podemos assinalar a dramaturgia desta nossa autora como o desvio face à norma, sendo, portanto, resultado da adequação do instrumento comunicativo às suas finalidades estéticas e programáticas pessoais e caracterizando-se, fundamentalmente, pela complexidade do universo apresentado – o universo literário da autora – tão abissal, aliás, que lhe permitiu mesmo contornar o controlo da omnipotente e omnipresente censura da altura.

UMA PERTURBADORA METÁFORA DO MUNDO: POETICIDADE E EXPERIMENTALIDADE

*Acho importante essa posição
de aguçar algo no outro*

[Hilda Hilst]

Esta complexidade do universo literário apresentado que provocou, por vezes, a identificação da dramaturgia hilstiana com a contribuição de um outro autor subsidiariamente atraído pelo palco, concretiza-se nas três constantes que a norteiam.

A primeira dessas particularidades consiste no facto de que o teatro de Hilda Hilst é sempre poético, por se constituir num híbrido ‘teatro-poesia’, mas sem serem as suas obras cultistas nem se dotarem de qualquer artificialidade aparentada com o pastiche.

Hilst assumiu o duplo papel de dramaturga e poeta, próximo de Keats ou Eliot e também da contribuição de autores brasileiros provenientes de outras áreas literárias que escolheram o palco, como Renata Pallottini ou João Cabral de Melo Neto, e que realizaram notáveis contribuições para a dramaturgia nacional, como indicou Sábado Magaldi:

Por causa da falta de preparo de tantos dramaturgos, registramos com satisfação as experiências teatrais de escritores já consagrados em outros gêneros literários. Temos pelo menos confiança num maior apuro estilístico, ausente quase sempre da obra daqueles que só escrevem para o palco (2001: 262).

Esta qualidade lírica da construção dramática materializa-se na obra da escritora paulista, sem dissociar o estético do panorama social, como já indicámos, pelo afastamento do realismo, enquanto

processo artístico, para uma análise mais profunda e formalmente aprimorada da realidade⁴¹, seguindo a celebrada ideia de Mallarmé de “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”.

Neste sentido, como indicou o filósofo alemão Karl Jaspers, nenhuma das grandes criações poéticas permite uma interpretação até ao fundo, sendo só possível traçar linhas interpretativas (s/d.: 57). Por isso, o desvio da arte mimética provocou uma frequente consideração da dramaturgia hilstiana à luz dos diferentes graus de hermetismo e espessura apresentados pelas obras, sendo consensualmente aceite a bifurcação existente entre as quatro primeiras peças – nomeadamente *A Empresa*, *O Rato no Muro*, *O Auto da Barca de Camiri* e *O Visitante* –, mais complexas, e as três restantes – *As Aves da Noite*, *O Novo Sistema* e *O Verdugo* –, dirigidas a um público mais vasto.

Esta obscuridade deriva, principalmente, da intensidade da figuração ou da tropologia presente nos textos, isto é, do discurso oblíquo que se manifesta através de metonímias ou metáforas, criando um amalgamado universo de ambiguidades poéticas.

Nas peças, imagem, metáfora e símbolo remetem para uma só realidade, pois apontam manifestamente para uma mesma área de interesses, consistente em usar a linguagem como mecanismo de apreensão e de consciência para as personagens, o que supõe, aliás, uma interpretação psicológica dos mesmos, sendo a palavra um poderoso elemento caracterológico, pois como afirmara Karl Jaspers:

Debemos expresar mediante la metáfora el misterio de la conformidad –mas aún, del parentesco– entre el lenguaje y el ser, el sentido de que sea más que un medio técnico. El lenguaje guarda relación con el ser. Pero nada de eso autoriza, en una precipitada

⁴¹ A ‘crise’ de representação que abalou e abala todas as artes no período contemporâneo atingiu também a dramaturgia hilstiana, tanto mais quanto que por tradição o teatro é uma arte especialmente figurativa e narrativa. Além disso, é de supor que a repressão, hegemónica no panorama do Brasil daquelas décadas, afectou também de alguma maneira a produção hilstiana, pois como indicara o crítico teatral Almeida Prado: “O preço pago por essas horas de liberdade vigiada era o uso de um código suficientemente obscuro para escapar à censura e suficientemente claro para ser decifrado sem dificuldades pelos interessados” (1987: 14).

racionalización de los límites de nuestra capacidad intelectual, a convertir el lenguaje en origen del ser en lugar de entenderlo como origen de nuestra capacidad de comprenderlo. Lo existente, interpretado, concebido, entendido, reproducido en el lenguaje y eficaz por mediación suya, es anterior al lenguaje y es para el lenguaje (s/d.: 133).

A personagem hilstiana é sujeito de discursos que lhe permitem entender e entender-se, descobrindo pensamentos e emoções íntimas, ligadas pelo seu discernimento e pelas subsequentes revelações por eles experimentadas, impossíveis de transmitir em situações de colóquio quotidiano.

Importam mais as confissões das *personae* dramáticas do que os conflitos, pois estes derivam das primeiras. Para isso é criada uma nova linguagem – subjectiva, lírica, abstracta, mística – e um diálogo abrupto dominado pela exortação.

A linguagem no texto teatral é, por parte dos protagonistas, fundamentalmente apelativa e a participação de determinadas personagens secundárias no diálogo reduz-se debaixo do nível de consciência ao papel de personagens tipo, representando diferentes declinações da repressão e da arbitrariedade.

Hilda Hilst foi consciente de que, nos momentos dramáticos de alta significação trágica – principalmente nas manifestações elucidativas e persuasivas a respeito dos ideais defendidos por cada um dos protagonistas –, a linguagem tem de ter um nível expressivo mais alto do que em momentos de transição.

Contudo, essa transcendente subjectividade não dispensa o valor ‘ecuménico’, universal, do colóquio, pois a fala dos protagonistas hilstianos foi elaborada conforme uma tendência indicada por Jiri Veltrusky para o género teatral:

La existencia del sujeto central se acentúa por el hecho de que los personajes en situaciones concretas y singulares se sirven en su habla de oraciones de carácter general; de este modo toda la acción

se proyecta hacia un nivel más universal, se introduce en relación con diferentes “verdades” de vigencia general y en todos los discursos se transparenta una profunda sabiduría, que no podría expresar la persona vinculada directamente a la acción presente y sí alguien que observase a cierta distancia (1997: 36).

A palavra, à diferença do que acontece com a ficção em prosa da autora, não aparece superabundante, mas leve⁴², ocupada por vazios, alusões, e por uma descontinuidade que permite transmitir, através de uma linguagem teatral comunicável, os conteúdos, princípios e propostas metafísico-religiosas e ontológicas devotamente defendidos pelos heróis⁴³.

Embora as peças sejam arquitetadas em volta de rimas internas, assonâncias, aliterações e outros recurso poéticos, a relação entre dramaticidade e poeticidade é harmoniosa e pertinente, pois a linguagem, como recomendava Alfonso Sastre, em nenhuma situação exerce a sua tirania sobre a situação dramática, deficiência, segundo o autor, frequente nos autores procedentes da “*poesía* que intentan la aventura del teatro” (1993: 57).

Outra constante consistiria no facto de ser o seu também um teatro experimental. A este respeito, um dos fenómenos mais insólitos é tratar-se de um teatro isolado, único, pois não tem precursores nem deixou nenhuma esteira de seguidores. Há, evidentemente, influências, mas não definitórias em termos taxonómicos ou de escola para os tratadistas de estética.

⁴² Aliás, essa ligeireza estilística, atingida apesar da firme e obscura ambiguidade temática, fica manifesta de modo patente na peça *O Visitante*, obra explicitamente poética, em que já no início nos é indicado: “Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão” (2008: 145). Igualmente, a respeito dessa contenção estilística na obra *A Empresa* é indicado, em primeiro lugar, o facto de que a peça não pode ser tratada de forma realista, por ser uma “estória de austeridade e exceção” (2008: 21).

⁴³ Pois, como indicara José Luis García Barrientos, o destino teatral do drama implica a orientação oral do diálogo dramático, cuja condição mínima consistirá no facto de, embora tenha sido escrito previamente, poder ser dito (2001: 53). Esta ‘representabilidade’ dispensa determinados diálogos narrativos e filosóficos que, ainda sendo legíveis, resultam indizíveis, como acontece, por exemplo com o *Oppiano Licario* de Lezama Lima. Contudo, esta dispensa foi ignorada pela autora paulista que conseguiu conjugar a lucidez dos heróis-pensadores com a interlocução através dessa mensagem oblíqua e descarregada em termos de economia comunicativa.

O panorama teatral analisado, enquanto proposta para a época que nos ocupa, atestava a hegemonia de uma dramaturgia brasileira criada de maneira sólida na linha do teatro de Beckett ou de Bertolt Brecht, dominada pelo carácter de imediatismo e primordialmente ocupada pelos temas políticos referidos de modo cristalino.

Como já indicámos, além da qualidade lírica da construção, a poeticidade permite que a ficção dramática se transforme numa metáfora do mundo, postulando a ausência de qualquer tipo de mensagem directa.

Livrando-se da estreiteza estética e do significado do realismo, aquilo que surpreende pela novidade é o estilo hilstiano: um estilo fragmentário – consagrado desde Nietzsche –, exacerbado nos conteúdos, mas ponderado na expressão; isto é, um estilo que oprime e que aflige.

Rejeitando o teatro moderno de disciplina intelectualista e teorizante, Hilda Hilst criou um teatro de grande solidez arquitectónica, alicerçado sobre os princípios de uma construção aberta de tipo lírico.

Com a presença esquematizada deste padrão original e de um modelo fundamentador, Hilst despede-se de Aristóteles para acabar com a forma dramática do teatro de imitação, o que contribui positivamente para perpetuar o divórcio entre o palco e o mundo.

A autora paulista reúne os predicados que podem servir de base a um teatro revolucionário em termos existenciais e sociais, desarticulando a trama cénica para que fique subordinada aos propósitos essenciais de teor filosófico-reflexivo a respeito da natureza humana e das suas formas de organização como grupo, sendo a última obra, *A Morte do Patriarca*, o resultado lógico desse desenvolvimento teatral da autora, resultado de um processo de racionalização dos postulados subjectiva e exacerbadamente defendidos por cada um dos heróis das peças anteriores.

Este proselitismo universalizante é apreendido graças à acentuada natureza anti-realista das peças: pela tendência estrutural para a deformação e para a esquematização transcendente da realidade. A escritora subverte a estrutura clássica, dividindo-se as suas peças em três grandes blocos (o da proposta, o do nó e o de um desfecho mais ou menos aberto), mas norteados sempre, superestruturalmente pela crise existencial e social⁴⁴, por cuja experiência o herói solitário passa a representar, metonimicamente, a decadência e a ferocidade da sociedade pós-iluminista, já que como indicara Alonso de Santos:

Entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relaciones escénicas entre diferentes elementos que nos permite contar una ficción representada por actores. La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje visual y sonoro) (2007: 44).

Hilda evitou a preparação, iniciou as suas obras numa crise, esclarecendo de modo descontínuo e fragmentário o passado no decorrer da acção, pois unicamente interessava a dialéctica, a argumentação especiosa e subtil entre os representantes de uma realidade movente e não histórica – inclemente dissecação e decomposição em elementos simples do real – e os heróis opositoristas⁴⁵.

⁴⁴ De facto, a respeito da subordinação formal à vivência subjectiva da crise por parte dos protagonistas, a poeta e dramaturga brasileira Renata Pallottini põe em destaque em relação à peça *O Verdugo*: “é, sem dúvida, dentro do panorama de realização cênica de Hilda Hilst, a que melhor estrutura dramaticamente o seu material, contando uma história organizada de maneira lógica e até cronológica, explicitando com bastante nitidez os seus caracteres, colocando e desenvolvendo conflitos até à sua eclosão e solução final. E tudo isso é feito sem que se altere a qualidade lírica da proposta, os valores metafóricos e, sempre, o transcendental que informa [...] o teatro da poeta” (1999: 109).

⁴⁵ A dramaturga negou na sua proposta dramática o princípio geral aristotélico que rege a acção como mudança de fortuna, postulando como motor do conflito a consciencialização definitiva dos heróis a respeito dos escrúpulos que experimentam em relação ao sistema social imperante e a conseguinte revolta existencial.

Neste processo, o pensamento – que se confunde com as personagens – progride segundo um ritmo ternário que domina a acção dramática: tese, antítese e síntese, normalmente consistente na inabilitação do elemento opositor.

O desenlace contém o clímax que avança para o final, mas esta crise principal que norteia o conflito dramático até um ponto culminante pode não ser a única na obra – como acontece principalmente na peça *A Empresa* – na qual o movimento dramático prossegue com uma série de mudanças menores e maiores no equilíbrio (LAWSON, 1995: 227).

As alterações secundárias estão presentes em todas as obras, mas são enredos “monosituacionais” (SASTRE, 1993: 37), porque não ocorre nenhuma bifurcação temática significativa no interior das peças, existindo simplesmente uma mudança dentro da mesma situação. Mesmo *A Empresa* contém também um enredo “monosituacional”, pois, apesar de existir uma nova situação – a história do vigiante –, esta é paralela e complementar à trama central, retornando-se mesmo à representação simultânea tal como a utilizou o teatro medieval.

A forma poética implica outras particularidades na produção hilstiana, mais concretamente, no que diz respeito à temporalidade e à espacialidade das ficções, assim como aos universos simbolizados, pois Hilda Hilst, entre as autoras da produção dramática feminina das décadas de 60 e 70, estudadas por Elza Cunha Vincenzo no estudo *Um Teatro da Mulher*, é, como esclarece a autora:

A única que claramente *não* faz um “teatro de costumes”, situando fora de qualquer tempo – ou lugar – determinado a ação de suas peças, dificilmente se poderiam identificar às da classe média, ou de qualquer outra, as personagens que as povoam (1992: 202).

O teor altamente poético do registo, anunciando uma temporalidade, não permite um marco temporal preciso. É um

tempo dominado pela urgência dramática da crise e que, como tempo natural experimenta uma quebra, criando-se um tempo irreal, onírico e subjectivo comandado pelas personagens.

Contudo, embora o quadro seja ucrónico, de acordo com o impreciso mundo fictício, a ordem dos acontecimentos é linear e, de forma muito esquemática, situa-se numa intersecção de incerta extensão entre dois momentos privilegiados: a crise e um final aberto, não absoluto, da mesma.

Desta maneira, conservando-se uma relativa evolução lógica, Hilst rompeu com o teatro que pretende mostrar uma ilusão da realidade exterior. Na produção hilstiana interessa, em paralelo à perspetivação temporal, a focagem abstracta do tempo, a concepção imprecisa do espaço, as formas despojadas, a linha e a luz como factores indicados para emoldurar e sublinhar pontos essenciais do processo de desenvolvimento espiritual.

Os conceitos estéticos contidos nas indicações cénicas, cuidando de uma unidade de conjunto compatível com uma concepção interpretativa colectiva do total das obras, a respeito do espectacular, parecem defender a concepção de que o teatro é mais para ouvir do que para ver, postulado inverso ao defendido por E. Gordon Craig na sua *Arte do Teatro* (s/d: 21), mas que, contudo, não nega a importância radical do espaço como elemento constitutivo da construção dramática.

A dramaturga brasileira defende a necessidade de evitar os cenários que distraiam a nossa atenção da peça, criando um lugar que se harmonize com o pensamento defendido nas obras, na esteira do manifestado por Strindberg – que atribui a profusão decorativa a outras modalidades genéricas, como a ópera e a opereta, a *féerie* e a peça de grande espectáculo, que visam o efeito material e em que a acção é sustida pela pintura:

Des décors simples font ressortir l'essentiel : les personages, les rôles, la diction, l'expression, la mimique [...]. “ Au commencement était le Verbe! ” Oui, c'est le verbe, la parole qui importe [...]. Dans le

drama psychologique, où l'intérêt se concentre sur l'analyse des états d'âme et les combats intérieurs, les décors risquent d'être gênants, cars il détournent l'attention de l'essentiel, et qu'en outre le bruit que font les transformations derrière le rideau trouble le calme et le recueillement nécessaires (1964: 150).

Assim, no cenário predomina a austeridade e o linear. Dentro do teatro da autora brasileira há um procedimento introspectivo que oferece uma interpretação subjectiva do ambiente⁴⁶: a realidade deforma-se sistematicamente, despiando-se conforme a severidade e a opressão dos conflitos. Nesse cenário de luta, resistência e dor, os padecimentos, penalidades e tormentos propagam uma lóbrega atmosfera de angústia.

Contudo, e apesar dessa restrição da materialidade a uma absoluta economia de meios, sobre este insubstancial espaço lógico são explorados outros mecanismos de expressão cénica, integrando recursos procedentes de outros campos artísticos: intercalam-se projecções cinematográficas e *slides*, como estratégia para evidenciar a simbologia – principalmente de teor religioso – abraçada em cada um dos conflitos, ou insere-se música com finalidades de estímulo e simbolização.

A arquitectura das peças teatrais segue, portanto, uma lógica simbólica, origem do que José Luis García Barrientos denominou 'espaço convencional':

En el polo de máxima distancia representativa se situarán las distintas formas de representación arbitraria, por pura convención, del lugar ficticio, que llamaré espacio *convencional*, rehuyendo por

⁴⁶ Interpretação subjectiva que, aliás, na obra *A Empresa* parece aproximar-se do desmembramento do espaço dramático da peça nelsoniana *Vestido de Noiva*, onde o cenário era dividido em três planos: o plano da alucinação; um segundo plano da memória e o terceiro plano correspondente à realidade. A dramaturga divide também o palco em três planos paralelos e simultâneos, diferenciando-se, assim, a esfera real, na qual se move sempre a protagonista, América, e uma outra alucinada e de valor simbólico. Contudo, o jogo dos espaços simultâneos é mais limitado na peça hilstiana, na qual é reduzido a alguns momentos da representação, considerando-se de menor importância do que na peça de Nelson Rodrigues, mas conservando-se ainda como possibilidade estrutural de idêntico interesse ao das outras.

equivoca en este caso la denominación peirceana correspondiente, que sería la del espacio “simbólico”. La más universal de las convenciones en que se pueda asentar este tipo de representación es sin duda el lenguaje y el ejemplo más característico, el “decorado verbal” (2001: 122).

Esta decoração verbal está presente na obra *O Novo Sistema*, na qual interessa a forma escrita como factor apto para emoldurar pontos essenciais do brutal processo coercitivo, iniciado pela vigente organização social contra a qual incubará o protagonista um gradativo desenvolvimento espiritual baseado na revolta⁴⁷.

Porém, as três obras em que melhor se espelham esses princípios essenciais da decoração dramática seriam a já referida obra *A Empresa*, *O Rato no Muro* e *O Visitante*.

A forma e a dimensão do espaço nestas peças são mais metafóricos do que objectivos, criando uma estrutura dramática do universo do teatro hilstiano: o espaço é cerrado, denso e opressivo e a atmosfera envolvente, nalguns casos, quase expressionista⁴⁸.

⁴⁷ Numa cultura textual como a contemporânea, dominada pelas mensagens divulgadas por intermédio dos jornais, das revistas e da publicidade, muitas vezes ao serviço de obscuras intenções proselitistas, Hilda Hilst escolhe como elemento central no palco um enorme triângulo equilátero em que cada um dos lados terá impressa a máxima doutrinadora “ESTUDE FÍSICA” (2008: 303) para dar à despótica instrução um valor visual, complementado pela esclarecedora companhia, no que respeita à sua função de disposição definitiva, em dois postes laterais de dois homens discordantes (bonecos) amarrados. Igualmente, esse valor da escrita como imperativa propaganda surge ao se referirem as personagens à presença das legendas do regime em grandes faixas por toda a cidade, numa explicitação da aproximação estética aos imaginários propagandísticos dos estados totalitários do século XX.

⁴⁸ Dentro deste universo, a exterioridade identifica-se com a quase absoluta imobilidade e as pequenas dinâmicas ganham um protagonismo simbólico. São explorados teatralmente acontecimentos banais – um gato que morre, um pássaro que pousa numa janela ou um rato que tenta desesperado escalar o muro que rodeia as freiras confinadas – que experimentam um alargamento poético do seu significado.

Esta formulação elíptica da opressão atinge o paroxismo – pela sua persistência como motivo que se condiciona através da obra poética, dramática e narrativa de Hilda Hilst – com o tema multiforme dos ratos na narrativa «O Unicórnio» e na poesia, onde na primeira composição de «Roteiro do silêncio», recolhido no volume intitulado *Exercícios*, deparamos com os versos: “Os amantes no quarto / Os ratos no muro / A menina / Nos longos corredores do colégio” (2002: 201), retratando novamente essa opressiva paisagem de clausura.

Em paralelo a esta imagética surge a referência à história do gato em *As Aves da Noite*, relatada pelo estudante, que estabelece o paralelismo, pela crueldade e pelo absurdo, entre a sua situação e o despropósito de criar um gato num quarto escuro desde pequeno, para, depois, um dia soltar o animal numa manhã de sol.

Assim, na obra *O Rato no Muro*, que partilha com *A Empresa* a localização espacial de constrangido recolhimento claustal, indica-se que o cenário deve ter dois planos: o interior da capela e, por momentos, também, uma cerca próxima de um muro que não se vê⁴⁹.

Este espaço aludido amplia a área vivencial das personagens enclausuradas e aprisionadas dentro do recinto religioso, aliciando a quimera de emancipação e de liberdade impedida pela bem eficaz metáfora espacial do muro como parede que fecha o espaço, como símbolo do sentimento da ‘caverna’ do mundo, do imanentismo e da impossibilidade de passagem para o exterior. Um exterior que, paradoxalmente, serve também à autora pelo seu valor metonímico em relação à extensão indefinida de realidade e de liberdade que se estende a partir desse elemento radicalmente divisório, como acontece também na cela de *As Aves da Noite*, na qual o Estudante afirma, a respeito do espaço além dos muros: “Quando eu digo lá fora... é outro tempo, muito longe... tudo muito longe daqui” (HILST, 2008: 244).

Quanto ao espaço interior, assinala-se que representa o interior de uma capela, cujas paredes brancas apresentam manchas como as de um incêndio, enquanto no chão se pode ver a sombra de uma cruz luminosa e de um vitral e uma escultura de um anjo, talvez semelhante ao “Anjo velho” de Odilon Redon ou a um anjo que evoque aquele de que falava Marcel Brion: “[...] un ange qui a perdu jeunesse et beauté [...] envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité” (HILST, 2008: 103).

Novamente este espaço de “clima neogótico” (PÉCORA, 2008: 11) tem duas funções na acção dramática: contextualizar a

⁴⁹ Como precedente, pode-se referir a obra *Vejo um Vulto na Janela* (1963) de Leilah Assunção que, embora seja ainda predominantemente realista, já que se desenvolve no impasse político imediatamente anterior à ditadura, serve-se igualmente do valor simbólico da clausura como expressão da constrangedora situação nacional. Assim, o espaço é um casarão da Avenida Paulista, onde umas janelas com vidraças embaçadas e sujas impedem as mulheres que habitam a casa de terem um conhecimento pleno do que acontece fora, num ambiente tão opressivo e alienante que uma das jovens protagonistas acaba por suicidar-se.

acção e exercer uma função narrativo-poética. A estrutura arquitectónica descrita contém significados simbólicos gerais, que os do próprio templo concretizam e determinam. Em geral, prevalece o sentido da opressão e do obscurantismo, a capela, mais do que com o macrocosmo espiritual, relaciona-se com o microcosmo ao concretizar a imagem de uma humanidade atribulada e asfixiada.

A sabedoria imagística da autora parece concordar nesta peça com o postulado, de Gordon Craig, de que o simbolismo é, na verdade, muito convencional; é saudável, é metódico e está universalmente espalhado (s/d.: 299). Segundo este princípio, a presença da cruz ratificaria o ‘sentido histórico’ da peça que parece situar-se numa potencial realidade paralela à do cristianismo, sendo provável que o madeiro sagrado se ofereça aqui no seu valor de derivação dramática, como “una inversión del árbol de la vida paradisíaco” (CIRLOT, 1985: 154), mais adequado à pouco edénica reclusão das freiras⁵⁰.

Igualmente, a dramaturga recupera da iconografia artística o anjo, símbolo convencional da sublimação e da ascensão de um princípio volátil, espiritual, para negar esse carácter protector e elevado do querubim, assim como o seu teor sobrenatural, ao indicar-nos que ele está “envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité” (HILST, 2008: 103). Para este apagamento das qualidades espirituais capitais da religião contribuirá também, finalmente, a tenebrosidade derivada da evocação da calcinação dos muros, resolvendo o dualismo entre luz e trevas no conceito puro dessa obscuridade identificada com o tenebroso como formulação de um simbolismo moral.

⁵⁰ Nesse mundo-cenário da dramaturgia hilstiana, no qual a metáfora cénica e a sugestão ganham preponderância, há outras peças nas quais os símbolos se desviam da imagem poética, intuitiva, para realizarem uma operação de substituição, em termos convencionais, do real. Destarte, no *Auto da Barca de Camiri* são recuperados outros símbolos, visuais, formais e carentes de qualquer mistério ou subjectividade. São os “símbolos enormes de justiça” (HILST, 2008: 185) que dominam o espaço severo no qual decorre o julgamento e cuja grandiosidade – do mesmo modo que acontece com a porta dos juízes “rebuscada, grotesca” (2008: 185) por oposição à pequena porta das testemunhas –, além de sublinhar a arbitrária onnipotência da lei, gera todo um mecanismo psíquico de perturbação e de subjugação que estimula o temor face à inclemência e ao abuso.

A obra *O Visitante* segue esses mesmos princípios essenciais da encenação dramática: aquilo que pode inferir-se das descrições do lugar fictício é novamente a absoluta congruência com a estética global da obra. As indicações a respeito do cenário ficcional sublinham novamente o seu teor, desta vez, “quase monacal”, materializado no interior de uma casa modesta, dentro da qual, a autora indica, referindo-se principalmente à vestimenta: “Vejo tudo entre o nazareno e o medievo – branco, vermelho e marrom” (HILST, 2008: 147).

A atmosfera parece evocar o ambiente dos espaços fechados do teatro lorquiano, semelhante, aliás, ao laconismo do espaço doméstico onde se desenvolve parcialmente a peça *O Verdugo*: uma casa modesta, esquemática, na qual não deve haver “nada que identifique essa família particularmente” (HILST, 2008: 367).

A tematização espacial, a sobrecarga do mesmo até ao ponto de nortear como metáfora a significação da obra fazem com que o espaço fechado signifique, mais uma vez, na dramaturgia hilstiana, a opressão, o ódio, o medo e, neste caso, também a infertilidade – como substrato da morte presente de modo explícito nas outras peças – face ao amor, a liberdade e a vida que só seria possível encontrar no lado de fora.

Num universo diminuído como o da autora, a variedade de metáforas espaciais empregues demonstra a *variatio* de uma experimentação constante sobre os mesmos temas.

Assim, a terceira constante é a unidade da matéria temática. Essa matéria é tão reduzida que pode afirmar-se que geralmente só há um tema, no sentido mais amplo da palavra. Podemos falar de temas ou antes de situações dramáticas básicas como núcleo da dramaturgia hilstiana, pois esta apresenta a singularidade de ser uma ficção de substituição, na qual o universo dramático é resultado do confronto conflituoso entre duas séries de forças que para a autora governariam o real: o princípio de autoridade e o princípio de liberdade.

O HERÓI REDENTOR E O DESCONFORTO DA VONTADE MESSIÂNICA

*Não tenho respostas finais para todas
as situações do homem dividido de hoje*

[Hilda Hilst]

A temática visada na dramaturgia hilstiana adopta um ponto de vista universalizante, em que os traços essenciais da acção trágica são a liberdade e a responsabilidade perante a adversidade. Encontramos na base de todos os temas, repetidos de forma obsessiva, um decidido propósito de utilização total e coerente de diversos elementos que podemos englobar como manifestações de um único sintoma, o caos, que se retrata de forma particular e absoluta na sua obra teatral (e não só).

Exprimindo uma cosmovisão que tem por base a indagação sobre o relacionamento entre esse mundo conturbado e obscuro e o homem, a escritora de Jaú distancia-se de Aristóteles, cuja teoria sobre a tragédia tem sido matriz inesgotável de sugestões para a filosofia do trágico, situando-se numa atitude próxima da indicada por José Luis del Barco para os pensadores contemporâneos:

Al filósofo griego le interesaba sobre todo la tragedia como género artístico, las obras dramáticas de acción grande y extraordinaria capaces de infundir terror, lástima, congoja, compasión o espanto, que ponen en escena la vida de personajes heroicos o desgraciados y que tienen por lo general un desenlace funesto. A los filósofos modernos les atraía por el contrario el acontecer infausto, la existencia desgraciada, la desdicha humana, la fatalidad y el infortunio que acechan sin tregua la frágil vida de los hombres: la esencia de lo trágico como tal. Aquél quería definir un género artístico y éstos deseaban aclarar un fenómeno vital (BARCO, s/d.: 13).

A relação entre a filosofia, a história das ideias e o teatro tem sido recíproca em diferentes momentos da história, pois o teatro tem formado parte do pensamento humano, deixando mesmo a sua marca em diferentes momentos nos postulados filosóficos e, mesmo como indicou Alonso de Santos, na denominação de determinados fenómenos psíquicos como a catarse ou o complexo de Édipo (2007: 34).

É nesta orientação dramática de inspiração metafísica que se situam, com contundência, as peças teatrais hilstianas:

Não tenho respostas finais para todas as situações do homem dividido de hoje [afirma Hilda Hilst]. Não tenho solução eficaz para seus problemas, mas acho importante essa posição de aguçar algo no outro. Já me perguntaram se estou me dirigindo a um ser religioso: para mim o ser religioso é todo aquele que se pergunta em profundidade (VINCENZO, 1992: 76).

Se as linhas temáticas mais constantes fazem referência à denúncia de aspectos ecoantes da realidade vigente, sobretudo dos derivados da sociedade que aniquila o indivíduo sublevado perante os basilares convencionalismos sociais – isto é, o poder, o dinheiro, a força ou a hipocrisia –, Hilst conseguiu dar à sua dialéctica um valor universal e metafísico ao filtrá-los através do sentimento de inadaptação, da incomodidade dos heróis no mundo.

O perfil misterioso do trágico acomoda-se assim ao motivo de inspiração romântica do estranho no mundo, que o exercício hermenêutico e comparativo que exige a leitura da produção hilstiana revela como elemento pré-dramático, pois já aparecia na poesia, sendo posteriormente recuperado e exacerbado na prosa.

Este motivo orienta-se, na lírica, para a exteriorização dos sentimentos experimentados pelo sujeito ao adquirir consciência do seu modo diferente de ser. Na narrativa, porém, adquire predominantemente a forma do confronto do estranho com a sociedade, enquanto no drama, como indicara Juan Villegas, essa mesma dialéctica se reformula através do acoso das outras

personagens ao protagonista (1991: 112), substituindo o olhar bidimensional da prosa por uma perspectiva tridimensional.

Na sua obra, Hilda Hilst ultrapassa a realidade, traduzindo-a em símbolos e metáforas vertebrados em volta desse princípio temático: a vida é trespassada pelo pensamento do desconforto vital. Assim, do homem individualista e egotista presente na poesia e, posteriormente, na prosa, Hilst evoluiu para a criação do herói redentor. A sua incomodidade deriva agora do facto de ser dominado por uma vontade messiânica: mais preocupado pelas relações sociais, com maior sensibilidade e mais aberto aos outros, o herói dramático, sendo solidário com os problemas do resto da humanidade, não pode evitar procurar a intervenção providencial no seio da comunidade para assegurar uma melhoria da situação, o que provocará o repúdio da mesma num fenómeno próximo do retratado por Robert Musil:

Muchísimos hombres se sienten hoy en día en lamentable contradicción con otra infinidad de semejantes. Es un rasgo característico de la cultura la arraigada desconfianza que siente el hombre frente a todos los que no entran en su propia esfera, o sea, que no solamente un germano considera a un judío como un ser inferior o inconcebible, sino que lo mismo piensa un futbolista de un pianista. En definitiva, el objeto existe sólo merced a sus límites y gracias a una actitud en cierto modo hostil contra el ambiente que lo circunda [...] es innegable que la más profunda analogía del hombre con relación a sus semejantes radica en su desestimación (MUSIL, 1969: 32).

O conflito medular deriva, portanto, da inadequação das suas condutas em relação à rigidez do meio. Sobre um fundo de realidade insignificante, baseado no cesarismo, a comum aceitação deste princípio é a que transforma os heróis em excluídos no seu próprio ambiente.

Um dos vocábulos que com mais frequência subjaz na articulação dessa lei social é o da uniformização. Os protagonistas têm desaprendido o seu significado e o sistema vai puni-los,

enquanto que o resto da comunidade passa a considerá-los como elementos estranhos.

Porém, como já indicámos, essa marginalização não estimula a reclusão dos heróis na estabilidade do esquema abstracto dos seus ideais, que selaria o isolamento das personagens num universo de ideias. Os heróis hilstianos são inadaptados, mas não introvertidos, já que tentam aconselhar e persuadir os outros enquanto estes negam essa possibilidade de comunicação.

Também não são ignorados, senão que são identificados como elementos especialmente incómodos, importunos e nocivos para o sistema e, se como afirmava Berkeley no seu famoso paradoxo “Esse est percipi” – isto é, existir é ser percebido –, a atenção que os protagonistas recebem daqueles sistemas que os pretendem anular faz deles focos privilegiados.

Num processo de elaboração por meio de discursos alheios, as mais diversas doutrinas absolutistas – do sectarismo ao matriarcado – transformam aquilo que querem anular no centro dos seus interesses, o que permite a Hilda Hilst, com enorme lucidez expositiva, aprofundar o debate de ideias a respeito da luta de opostos, servindo-se do mecanismo básico do género dramático:

El rasgo específico del drama es su *discurso dialogado* por el que se diferencia de la lírica y de la épica como formas literarias monológicas. Claro que también la lírica y la épica pueden utilizar el diálogo, y, viceversa, el drama tiene a su disposición el monólogo. Sin embargo, la diferencia estriba en que para la lírica y la épica el diálogo (igual que para el drama el monólogo) es uno de los medios expresivos, mientras que para el drama es la expresión *básica* que determina todas las propiedades de este género poético (VELTRUSKY, 1997: 34).

Esse carácter dialogal é o que permite materializar um ponto de vista das personagens e, apresentando o problema ético ou emocional, louvar indirectamente os heróis e censurar os antagonistas, procurando revelar aos outros a preocupação da

escritora pela posição ontológica dentro do universo do ser humano.

Deste modo, enquanto que na tragédia clássica a estrutura circular é fechada, no teatro hilstiano a necessidade de uma solução trágica não depende do tipo particular de conflito, mas do desenvolvimento do processo que opõe o eu da personagem a todas as forças alheias: a maldade, a arbitrariedade ou o despotismo social. Neste desenvolvimento dramático, o paradigma de figura trágica hilstiana é a do herói que redime os outros – a humanidade – com a própria morte⁵¹. De facto, o tema da luta do indivíduo que procura a sua essência na defesa da liberdade e encontra impedimento ou morte está presente em todas as obras a não ser na última, *A Morte do Patriarca*, que se apresenta como síntese, na composição de um todo complexo a partir dos princípios e dos factos expostos nas anteriores peças.

O amor para Hilst está em contacto inseparável com a morte: são verso e reverso de uma mesma realidade e, portanto, embora o fencimento ou a frustração dos protagonistas sejam a imagem mais perfeita e acabada desse caos ontológico e existencial de que falámos, não implica o fracasso dos heróis, mas uma experiência de fracasso universal.

A palavra fracasso deriva do termo latino *quassare*, que significa ‘cascar’, isto é, romper uma coisa quebradiça. Por isso, para fracassar, é necessário ser débil e quebrantável e estes defeitos são inerentes à superestrutura social retratada e não aos heróis.

Estes representam um ânimo contumaz, disciplinado e vital perante a experiência trágica que, no seu sentido genuíno e helénico, é a experiência de um sofrimento. São personagens que, como heróis, opõem resistência à repressão psíquica, pois como indicara Jonh Howard Lawson: “Hay *pathos* en la situación de

⁵¹ Se o herói não aceita as condições de existência comum, impedindo a “absorción del individuo por la masa”, primeira condição da dicotomia social estabelecida por Witkiewicz, só lhe resta o termo oposto, transformar-se no “individuo sacrificado en el altar de la sociedad” (1973: 32).

gentes movidas por el destino. Pero no existe el esplendor de la tragedia ni vitalidad cómica en gente que ha perdido su voluntad” (1995: 43).

Na tragédia, o herói manifesta-se no fracasso, mas nesse insucesso não perde a existência, senão que esta se torna completamente perceptível, pois a tragédia não pode existir sem transcendência. Na obstinação da autoafirmação, ou no malogro face ao destino, existe também uma transcendência individual para o ser do próprio homem, que como indicara Karl Jaspers, se manifesta como tal no ocaso (s/d.: 55).

Desta forma, o labor artístico da autora de *Ficções* não teve mais do que um sentido: dar prioridade às visões do seu génio poético sobre a realidade prosaica para iluminar a sua negatividade a partir desse símbolo do malogro dos protagonistas. Como assinalara Carlyle, consciente ou inconscientemente, é por intermédio do auxílio dos símbolos que a humanidade age e tem a sua própria fisionomia, apostilando, além disso, que as épocas que temos como as mais nobres são aquelas que melhor compreenderam o valor do simbolismo e mais atenção lhe deram (CRAIG, s/d.: 299).

A claridade é o principal traço da filosofia possuída pelas figuras hilstianas, banhadas de luz e desejosas de levar luz à realidade obscura. Para estas, a travessia pela existência é um percurso ascendente da opacidade à claridade: desde um ininteligível fundo opaco – símbolo da precária condição existencial dos indivíduos em comunidade – à luz.

As peças arquitectam-se, portanto, em volta de dois planos identificados com a presença ou a ausência de luminescência nessas duas entidades: a individual e a colectiva⁵².

⁵² Assim, por exemplo, quando na peça *A Empresa* os superiores eclesiásticos da comunidade a que pertence América reconhecem nela um evidente brilhantismo que consideram perturbador para as colegas servem-se da imagem dos pirilampos (HILST, 2008: 86). Através desta associação sublinham o seu perigo, pois como estes, América atrairia, segundo eles, com falsos sinais luminosos a outra espécie irmã para a devorar; falsos sinais luminosos, aliás, como a sua visionária ideia de Deus que, continuando com a imagética dicotómica, denominam com frieza como “fosforescências do pensamento inapreensível” (HILST, 2008: 86).

No interior desses dicotômicos mundos configurados, entre todos os membros das comunidades, há alguns que parecem ter sido objecto de uma ‘maldição’, especialmente privilegiada dentro da tipologia da inadaptação, como é o misticismo.

O seu desajuste social deriva da proposta feita por estas figuras de uma verdade essencialmente dissonante e inadequada. Num tempo em que o social foi eleito como categoria suprema da preocupação humana, defendendo-se por esta causa a opressão do sujeito como ser particular e diferenciado, a mística das figuras hilstianas representará o mais apurado desafio do pensamento criador sobre a matéria dentro da produção dramática da autora.

Esta proposta parece aproximar a concepção da escritora brasileira de uma série de artistas contemporâneos, como Lorca, convencidos de que o racionalismo implica uma relação parcial e mutilada com o mundo.

De facto, o misticismo e o irracionalismo com que são perspectivadas a verdade do mundo, da existência e da transcendência, aproximam a proposta da dramaturga de alguns dos modelos de escrita mais subversivos da contemporaneidade. De modo superficialmente diferente, mas no íntimo semelhante à escrita de autores como Ferlinghetti, Kerouak, Ginsberg e outros membros da geração *beat*, o misticismo hilstiano é, além de individualista e lírico, libertário e anárquico, aparentemente distanciado da literatura engajada convencional, por não explicitar qualquer consciência social ou política concreta. No fundo, estes escritores foram iniciadores de uma luta muito mais hermética e perturbadora, de discordância com aquilo que nos circunda, com a falsidade do mundo que nos rodeia.

Para Hilda Hilst, como para estes novos autores egotistamente (neo)românticos, a espiritualidade já não é a religião, como resposta remota ao desespero da decadente alta burguesia. Esta, como os autores norte-americanos pretenderam por uma outra via, quer transmitir o sentimento extraordinário de estar a conhecer um

raciocínio cuja pureza não está alterada por nenhum interesse pessoal a respeito do mundo objectivo e, portanto, preservada do filtro dos convencionalismos.

No interior do seu mundo literário, há diversos tipos de espiritualidade impossíveis de hierarquizar, entre os quais detectamos uma modalidade particular: a mística. Nela, os motivos que impulsionam a escritora Hilda Hilst são as molas últimas do homem: a morte, o erotismo – só presente na prosa e na poesia – e a ideia de transcendência. Estes três elementos combinam-se para demonstrarem a impossibilidade do pensamento e, paradoxalmente, a sua imperiosa necessidade.

Distante agora do delírio individualista da introspecção de muita da sua prosa, os místicos radicais presentes no teatro espelham um novo compromisso da autora com a realidade: a passagem para a apreensão das relações humanas no seu atrito consciente.

Estamos perante uma postura de revolta explosiva e complexa que, sem partidarismo nem proselitismo, procura incomodar a dócil e paciente idiosincrasia burguesa na linha do interesse pelos temas místicos que denota a postura do autor dramático, que se intitulou maldito, Plínio Marcos, o qual afirmava que a religiosidade é altamente subversiva porque leva o homem ao autoconhecimento e o autoconhecimento leva o homem à subversão (MARCOS, 2009: 1)⁵³.

A história do teatro tem evoluído de forma paralela à transformação e à evolução de alguns dos postulados em que se apoia o pensamento humano. O *logos* tem roubado progressivamente o espaço à religião e ao mito, a ciência à magia, mas, paradoxalmente, na América Latina, onde a presença da herança clássica não tem o

⁵³ Esta espiritualidade está especialmente presente nas peças deste autor explicitamente dominadas pela religiosidade, como *Dia Virá*, obra centrada na figura de Jesus, *Balbina de Iansã*, perspectivando o misticismo do candomblé, ou *Jesus-Homem* – segunda versão de *Dia Virá* –, que retoma a solidariedade evangélica da primitiva figura de Cristo. Igualmente, em finais da década de 70, quando o autor passou a interessar-se pelo esoterismo, este é utilizado como instrumento subversivo de ajuda para o autoconhecimento na sua produção dramática, na peça *Madame Blavatsky*.

“peso apabullante” que tem no Ocidente (GARCÍA, 1988: 55), o saber trágico, como noutros períodos teatrais – grego, medieval, Século de Ouro, etc. –, opera, frequentemente, segundo a escala de valores ligada à relação do homem com Deus⁵⁴.

O saber trágico apresenta-se como um saber interrogativo disposto a penetrar na ontologia humana através da divindade. O pensamento central e profundo que move os acontecimentos e o desenvolvimento da tensão dramática é a mística, entendida como:

La doble designación o referencia a la experiencia religiosa o fenómeno espiritual y a su expresión escrita, oral e incluso plástico-visual, pues todas ellas, incluso la primera, buscan una forma de aproximación al lector hablando directamente al alma, adoctrinándole y conmoviéndole sensorialmente (OROZCO, 1977: 15).

Nesta primeira vertente da aproximação dramática à inadaptação do indivíduo perante as estruturas gregárias, foi escolhido o ascetismo como método de perscrutação, pois a filosofia, como indicara Unamuno, pode ter, e de facto tem, uma origem individual, enquanto a teologia, a religião, é necessariamente colectiva (UNAMUNO, 1939: 132), podendo nela participar os diversos membros da comunidade, quer acompanhando-a solidariamente, quer negando-a. Aliás, é escolhida a teologia, principalmente, por expressar-se de uma maneira fria, o que permite o contraste com a recusa dos místicos, que nos oferecem palavras próximas das sensações e dos afectos humanos.

A mística hiltiana, como a teologia, parte de biografias ricas em ressurgimentos, em obscuridade e em raios de luz que são propostas para imitação. Se o misticismo é “l’ensemble des croyances et des practiques se donnant pour objet une union intime de l’homme et du principe de l’être divinité” (ALEXANDRE,

⁵⁴ Além das referidas peças de Plínio Marcos, encontramos, por exemplo, a presença dos temas religiosos noutras obras da América Latina como *O Pagador de Promessas* ou a obra da autora chilena Isadora Aguirre *Retablo de Yumbel* de 1986.

1994: 21), as maneiras de Deus são discretas, pois o fervor místico que animava a fé dos protagónicos ascetas, não atenta no ornato que, como as cruzeiras e as caveiras, move a devoção.

A dramaturga brasileira, a respeito da verdadeira vida de santidade, elabora a sua poética pessoal, estabelecendo como guia principal da sua doutrina o amor ao próximo. As visões, ou antes as revelações, engendram uma espiritualidade activa e reformadora em termos comunitários, mesmo para aqueles que, como o padre franciscano protagonista de *As Aves da Noite*, afirmam não terem participado do estado ascético:

Mas depois senti que era preciso que eu não tivesse nenhum conforto, que Deus queria que a minha oração fosse lúcida, clara, que era preciso rezar com os olhos bem abertos, que dentro de mim tudo ficasse nítido, limpo (HILST, 2008: 254).

Contudo, a expressão de uma religiosidade conforme ao referido programa e intenção apresenta-nos numerosas passagens de inspiração mística que, descrevendo sentimentos agudizados e estados perturbados, estão centradas não na experiência individual, mas numa transcendência engajada.

Alguns dos protagonistas estão voluntariamente aprisionados em conflitos insolúveis, paralelos ao do frade alemão Thomas Münzer⁵⁵, na sua exegese revolucionária da palavra de Deus. A rebelião contra o poder estabelecido destes heróis trágicos arquitecta um misticismo às avessas, um testemunho de auto-aniquilação, pois a sua espiritualidade interpelante alicerça-se num excesso que, de fala em fala, se anula a si próprio ao provocar, conscientemente, a incompreensão do poder que despoticamente governa o destino da comunidade e do qual os protagonistas são opositores e antagonistas.

⁵⁵ Pois, numa pertinente analogia, poderíamos considerar que o percurso vital destes heróis hilstianos é paralelo ao desta figura que a cultura alemã considera incontestavelmente como místico, o frade Thomas Münzer (1489-1525), que dirigiu a guerra dos Camponeses contra os príncipes e Lutero e tomou da Bíblia os discursos revolucionários que inflamaram as tropas, sendo posteriormente executado.

Citando a paráfrase que a autora faz dos *Cadernos* de Simone Weil, na obra *A Empresa*, amar Deus é uma certa maneira de pensar o mundo (2008: 31), cuja concepção é esclarecida e completada pelas convicções e o entendimento de cada um dos predicadores hilstianos.

A Empresa e *O Rato no Muro* são as duas primeiras peças do repertório hilstiano aureoladas de espiritualidade e de religiosidade, em que as duas protagonistas apresentam uma atitude cujo poder edificante é igualmente incompreendido pelos pares e desprezado pelos superiores, dentro, respectivamente, do metafórico microcosmo dramático do internato religioso e do convento.

Deste modo, na primeira cena de *A Empresa*, América discursa perante as denominadas postulantes sobre “Ele” (2008: 34), a respeito da sua luta, da mudança que provocou. Embora na peça seja sublinhada a vocação de liderança de América –a qual tem muita influência sobre as outras colegas de aulas e sobre as postulantes –, para as noviças a elucidação da protagonista é obscura e hermética: atente-se que esta mesma exemplifica, através de uma história, a ideia de sacrifício e reformismo protagonizada por Deus e que deseja recuperar para a sua sociedade.

América anuncia a revelação de que, reabilitando a sua idiossincrasia, “Deus espera que os homens o mantenham vivo” (HILST, 2008: 55) – ideia explicitada, aliás, na obra poética *Exercícios*, onde o eu lírico hilstiano afirmava “O que esperais de um Deus / Ele espera dos homens que O mantenham vivo” (HILST, 2002: 54). A respeito da mesma, torna-se interessante o antagónico entendimento possuído pela protagonista e pelos legítimos representantes da religião. Para América a retórica do sacrifício despropositado, abraçado pela Igreja e consubstanciado na história da santa – contada repetidas vezes pela irmã Superintendente⁵⁶ –

⁵⁶ Novamente estamos perante mais um caso da construção literária de elementos da biográfica memória própria, pois na entrevista realizada pelos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Hilda Hilst afirmava: “Quando eu tinha oito anos, minha maior vontade era ser santa. Eu estudava em colégio de freiras, rezava demais, vivia na capela. Sabia de cor a vida das santas. Eu ouvia a história daquela Santa Margarida, que bebia a água dos leprosos, e ficava impressionadíssima. Vomitava todas as vezes que as freiras falavam disso” (1999: 30).

que beijava a ferida dos leprosos, é demencial, por nojenta e macabra (HILST, 2008: 38)

A protagonista reforça a ideia de que Deus era um homem honesto, todo amor e não morbidez, num conceito revolucionário em termos sociais alicerçado na cordialidade: “Ele era um homem que tinha mais alegria do que os outros, porque tinha uma idéia” (HILST, 2008: 35).

A Irmã H apresenta idêntica potência intelectual e dinamismo moral. Os mesmos ideais são denotados na mais pragmática atitude adoptada pela Irmã – situada, novamente, num âmbito estritamente religioso – perante a reformulação do sectarismo. Confrontando a autoritária subjugação e contenção dentro dos estreitos limites vivenciais do fanatismo intransigente, simbolizado pelos muros do convento, a Irmã H denuncia perante o coro de freiras, enclausuradas no ritualismo da perpétua penitência, a sua já referida situação:

Parem! Parem! Vocês não vêem que ela está tentando nos deixar sem resposta? Que quando ela fala na culpa nós pensamos no tempo?⁵⁷ E que diante dela nós nos comportamos como um brinquedo de corda? Que estamos fartas de ficar diante da morte e da renúncia? (HILST, 2008: 139).

O trágico aflige o ser humano como ser que ansia pela luz. O conhecimento humano é insaciável e tem vocação de totalidade mas, enquanto que o filósofo Fausto, símbolo de uma humanidade que errou buscando desesperadamente um caminho que a levasse a um ideal mais elevado, medita sobre a sua vida em vez de a viver, o desempenho dramático das personagens hilstianas evidencia,

⁵⁷ Essa mesma visão constrangedora do tempo infindo, imutável e excessivo para uma vida de reclusão e isolamento aparece simbolizada nas obras *As Aves da Noite* e *O Novo Sistema* por via, novamente, da imagem plástica da circularidade. Na primeira peça, no apogeu agónico dos prisioneiros, o SS que os vigia decide colocá-los num círculo advertindo-os: “Daqui por diante, senhores, (*lentamente*) uma santa madrugada, um santo dia, uma santa madrugada, um santo dia, como uma roda, senhores, uma roda perfeita” (HILST, 2008: 247). Do mesmo modo, nas indicações cénicas de *O Novo Sistema*, o triângulo que recolhe o dogma do novo regime – ‘estude física’ – deve ter um movimento lento, giratório (2008: 303), para espelhar a estagnação desse novo sistema totalitário e opressor.

paradoxalmente, que a sua focagem idealista da experiência vivencial as guia para uma actividade de natureza interventiva.

Ganhar uma vida intelectual implica uma despedida das origens terrestres, mundanas, mas não das sociais. Neste sentido, a Irmã H testemunha: “Ah, fui sempre a das visões tardias! Desde sempre caminho entre dois mundos, mas a tua face é aquela onde me via” (HILST, 2008: 70).

A acção transformadora do espírito humano animado pela fé e pela luz fulgurante do conhecimento não impede a dualidade. De facto, a imagem da crisálida, do estado intermediário latente que se transforma em transcendência é central para toda a produção literária hilstiana, do eu lírico aos místicos radicais da sua prosa, e, em especial, aparece corporizada na figura de América.

A figura de América vai-se fazendo, ganhando atributos no decorrer da obra, já que é caracterizada por um dinamismo cifrado na mudança de opinião, de atitude. América sofre uma transformação tão significativa que constitui uma autêntica conversão. Embora desde a primeira cena as suas “lucidez acentuada e singular firmeza” sejam já “características de maturidade” (HILST, 2008: 25), a sua personalidade intensa transcende-se ao atingir o “estado de graça” a respeito da ideia de Deus (2008: 25), transformando-se a protagonista em alguém que, através de uma compreensão particular e única, se separou dos outros, como ela própria confirma grave e comovida:

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

A preocupação pela perda de identidade, tão frequente no teatro, consubstancia-se agora na apreensão e na desconfiança

experimentadas pelos superiores perante a conversão ou, antes, evolução espiritual da protagonista.

A mudança de América posiciona-se na antítese da literatura hagiográfica, com as suas metamorfoses do pecador em santo. América é uma reformuladora para Monsenhor porque tem ideias que, de início, não impedem a sua salvação. De facto, como indica a Superintendente, as ideias, a ideologia ou os ideais são inerentes à juventude. A condenação decreta-se com essa ascensão espiritual, ao atingir aquilo que a superiora denomina “a grande idéia, aquela que nos consome, que arde, e que não nos dá descanso enquanto não se faz verdade... tangível” (HILST, 2008: 50). Uma ideia que devém herética no contexto de um sistema utilitário como o da hierarquizada colectividade religiosa.

Pouco sabemos do processo ascético, da sua evolução, mas esta informação não é necessária, o seu misticismo é suficientemente sólido por si próprio: São Francisco de Assis foi um grande místico, mas nós pouco sabemos da sua evolução interior. Do mesmo modo, Hilda Hilst prescinde dos esclarecimentos circunstanciados, pois o que realmente interessa é o conflito dialéctico provocado por essa espiritualidade reformadora possuída pelos protagonistas.

O mesmo acontece com outras duas peças hilstianas, *O Auto da Barca de Camiri* e *As Aves da Noite*, onde a elevação espiritual e a ideologia comprometida derivada da mesma se apresentam como um produto perfeito e acabado, sem que seja esclarecida qualquer circunstância ou antecedente desse estado contemplativo de perfeição moral.

Assim, o protagonista *in absentia* do *Auto da Barca de Camiri*, *alter ego* do Che Guevara, surge por intermédio de uma técnica ventriloquar, apresentado-se num estágio superior de espiritualidade, numa constante correspondência e paridade com Cristo e com a sua função revolucionária na terra, pois, como indica o Juiz Jovem – uma das personagens da obra –, ele era “um homem que tinha nas mãos um possível maná” (HILST, 2008: 188). Do mesmo modo, o herói de *O Verdugo* – possível *alter ego* também do

comandante – é apresentado pelo Verdugo e pelo seu Filho como um potencial redentor, desta vez sublinhando o elemento revolucionário ao indicar a Filha que “ele pôs fogo em todo o mundo” (2008: 369).

Hilda Hilst tinha uma ideia religiosa da revolução, cria que era um advento excepcionalmente puro da humanidade e que era necessário erradicar o ódio, a violência e proclamar a irmandade entre os homens.

A peça em que o herói defende uma proposta mais explícita do seu ideal revolucionário é *O Verdugo*. Nela, através do testemunho do Filho, sabemos que ele defendia perante o povo a necessidade de se conhecer “o que mais nos oprime” (2008: 416) e de reagirem apresentando-se como coiotes:

Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar vôo (HILST, 2008: 395).

Contudo, de modo geral, existe uma profunda indefinição na sua ideia revolucionária, já que não responde a um ideário preciso e se dilui em palavras abstractas como amor, humanidade, irmandade ou compreensão que, segundo a sua presença ou ausência, representam o impulso utópico ou distópico.

Assim, o padre Maximilian, protagonista de *As Aves da Noite*, explica que o motivo do seu sacrifício é a concessão de uma força, “Deus... Amor” (HILST, 2008: 246), do mesmo modo que o Homem de *O Verdugo* dissera ao povo que era preciso amor, um amor inflamado, subversivo, enquanto o Juiz Jovem e o Juiz Velho negavam essa possibilidade afirmando que o amor é “comedimento” e “mansidão” (HILST, 2008: 394).

Num estágio mais avançado de alienação, a Menina de *O Novo Sistema*, paradigma da aclimatação dócil, afirmava: “Eu não sei o que é amor. Eu sei o que é atração e repulsão” (2008: 345). Finalmente, na cerimónia total de expiação apresentada na obra

A Morte do Patriarca, quando as autoridades religiosas procuram uma palavra chave, alguma coisa que emocione o povo novamente, depois de pôr em evidência a falácia de todas as doutrinas, o Papa propõe que se invoque o Amor, e o Demónio, no apogeu da distopia hilstiana, ri “como se o Papa tivesse falado uma tolice” (HILST, 2008: 461).

O canto do homem, o maná de que se fala no *Auto da Barca de Camiri*, estaria, portanto, igualmente alicerçado numa reforma baseada nessa solidariedade, nesse amor, mas, como diz o Trapezista, “seria necessário muito tempo / Para que os ouvidos entendessem! / Muito espaço / Para que o coração de todos / Se alargasse” (HILST, 2008: 224).

Como sabemos, no caso de personagens ‘preexistentes’ (mitológicas, literárias ou históricas) à obra em que aparecem – como acontece com a dramatização poética da morte de Che –, o seu nome, embora nesta peça não seja explicitado, antecipa um retrato completo, que se verá confirmado, contrariado e corrigido na obra (GARCÍA BARRIENTOS, 2001: 160).

Relativamente à caracterização desta figura factual, o sujeito é apresentado como um ser poliédrico transcendido na sua significação humana. A afinidade com o labor de alguém “de tanta eminência” (HILST, 2008: 212) aparece semeada na imagética da obra, atingindo a transparência absoluta numa afirmação do próprio comandante, que numa técnica ventriloquar é transmitida pelo Trapezista – uma das testemunhas do julgamento –: “O homem falou: Eu sou irmão d’Aquele” (HILST, 2008: 211)⁵⁸.

⁵⁸ Esta aproximação pertinazmente estável é complementada e fortalecida pelo recurso ao visual na concepção da peça dramática como espectáculo, pois são feitas indicações a respeito da presença em cena de “Slides com o corpo de Cristo morto. Uma das posições parecida com a descida da cruz de Ticiano. Slides da descida da cruz. Rápidos. Simultaneamente” (HILST, 2008: 223). Aliás, a imagem de Cristo escolhida, ligada ao simbolismo da cruz, procura ratificar o sentido histórico da peça, identificada com o paralelo da realidade do cristianismo com a crucifixão – e com a derivada contraposição simbólica no aspecto moral entre as duas atitudes possíveis do homem: penitência e salvação ou desvio e condenação –, pois como afirma o Trapezista, depois de ser crivado pelas balas, o morto tem o rosto “à semelhança d’Aquele” (2008: 222).

Aproveitando a valor imagético do martirólogo cristão, na peça *As Aves da Noite*, o SS que vigia os prisioneiros, oferece como presente ao padre franciscano, quase no fim da sua agonia, uma coroa de

Do mesmo modo, em *O Verdugo*, o Homem portador da mensagem revolucionariamente messiânica é retratado de modo poeticamente transcendente, menos explícito do que na peça *O Auto da Barca de Camiri*, através da indicação do Verdugo de que, de perto, “ele parece o mar. Você olha e olha e não sabe direito para onde olhar. Ele parece que tem vários rostos” (HILST, 2008: 305), mas também pelo paralelismo entre a representação na rua da condenação por parte do povo – que não hesita em optar pela promessa de benefícios imediatos e por sacrificar o Homem – e o martirologio cristão, já que esta cena, como indica Alcir Pécora, “retoma claramente a do julgamento do Cristo por Pilatos” (2008: 17).

É abraçada a visão amena da religiosidade, da espiritualidade, encabeçada pelo grande redentor – cuja crucifixão tem sido a imagem máxima do sacrifício –, sendo que o facto de que os problemas terrenos, como a guerra, afectarem também os deuses e os redentores é próprio de religiões menos cruéis e de povos mais sábios. Unicamente determinados homens, dotados de uma requintada capacidade para a crueldade e de uma também

arame farpado escarnecendo o seu sacrifício. Igualmente, na obra *O Novo Sistema*, os condenados são obrigados a percorrerem um “percurso-procissão” (HILST, 2008: 339) – com os ecos cristãos que isto já implica – até ao lugar da morte. O mesmo aproveitamento irreverente da imagética sacrificial que aparece em *As Aves da Noite* surge nesta obra, pois ao considerar engraçado o representante do Novo Sistema a ideia de umas velhas, mães de autoridades do Velho Sistema, de se colocarem asas aos condenados por serem “anjos caminhando para a morte” (2008: 339) o Escudeiro-Mor permite-lhes inicialmente este acto de respeito.

A proposta dramática hilstiana situa-se, assim, numa tendência do teatro contemporâneo iniciada por Arthur Miller, que descobriu e explorou dramaticamente na obra *The Crucible (As Bruxas de Salem)* as relações entre religião e expiação. A obra parte de uma analogia entre as perseguições religiosas do passado e as perseguições políticas do presente: montada nos tempos de trevas do *macartismo*, em 1953, descreve um homem que, como os heróis hilstianos, prefere morrer a ir contra a sua própria consciência.

Esta correlação entre o martirologio religioso e o revolucionário foi igualmente aproveitada noutras espaços da América Latina, como aconteceu, por exemplo com a proposta dramática da autora chilena Isadora Aguirre na peça *Retablo de Yumbel*, estreada em 1986 pelo Teatro El Rostro de Concepción. Uma obra que se insere no teatro da militância escrito durante a ditadura e que se postula explicitamente como homenagem aos desaparecidos, pois era habitual que a autora escrevesse as suas obras por petição expressa de grupos sociais de base. Nesta peça um grupo de jovens prepara uma obra sacramental para a festa do mártir de Yumbel: S. Sebastião. À medida que esse grupo, formado por familiares de desaparecidos, investiga a vida do santo, começam a surgir os vínculos. Como S. Sebastião, os seus familiares são mártires de uma causa, morreram igualmente por defenderem a sua fé e a sua ideia de justiça e de confraternidade contra um poder absoluto. E, do mesmo modo que o santo, morto por Dioclesiano, do qual era amigo e capitão da sua Guarda, estes desaparecidos foram assassinados por pessoas próximas e sepultados e exumados várias vezes.

requintada tendência para a submissão, como as autoridades espirituais das obras hilstianas, foram capazes de conceber deuses completamente alheios às vicissitudes humanas. De facto, imaginar deuses que não lutam, ferem ou sofrem, deuses que não podem ser aniquilados pelas tormentas azaradas do tempo, é um dos principais pecados da mente humana (ARGULLOL, 2007: 23).

Por último, esse papel no seio da comunidade ganha maior solenidade na última das obras de inspiração religiosa da dramaturgia hilstiana. Na peça *As Aves da Noite*, o sacrifício do protagonista não visa nenhuma revolução, senão, simplesmente a salvação de uma única alma atormentada perante a condenação à morte⁵⁹. Isto faz com que o processo indagador da procura de Deus e do seu sentido último seja realizado pelas personagens que com ele partilham a cela, ao não compreenderem o seu altruísmo radical nem a sua consequente imolação voluntária.

Como sabemos, o motivo básico portador de sentido é o do sacrificado, a vítima expiatória, mas, nesta peça, a caracterização do protagonista surpreende especialmente pela sua indiferença às regras comuns da acção dramática: não há debate interno, não há luta, nem dúvidas.

A personagem é elaborada com o fim explícito de ser um herói incompreendido e gerador de perplexidade. Daí a necessidade de estruturá-la de modo magnificado e esquemático, ‘universal’, sem conflito psicológico, para que todos se interroguem sobre o mistério do protagonista. O homem religioso acochado pelo trágico não se vê derrotado nem punido, mas chamado e eleito, por isso perante as inquirições dos companheiros, Maximilian afirma unicamente ter sido escolhido por Deus (2008: 60).

⁵⁹ Só no caso da obra *O Verdugo* é apresentada uma situação semelhante. O protagonista oferece-se como substituto do condenado para evitar que morra o possível redentor, mas, afinal, o propósito é o mesmo que nas outras obras: a defesa, ainda que interposta, do princípio reformador da sociedade. Aliás, o dramatismo da oferta do Verdugo extingue-se ao ser rejeitada pelo povo que afirma, desde um ponto de vista pragmático, cercar totalmente qualquer evocação elevada e heróica: “O teu negócio é matar, não é morrer” (HILST, 2008: 419), embora finalmente seja esse mesmo povo que mata não só o Homem, mas também o Verdugo.

Embora o Carcereiro se refira ao sacrifício voluntário do padre como o de um soberbo, os outros compreendem que ele é um ser diferente, até ao ponto de o Joalheiro lhe perguntar se ele é “feito de carne” (2008: 247) pelo contraste entre o seu desespero e a tranquilidade do padre no questionamento dos desígnios divinos a respeito da sua cruel sorte.

No tocante a este exercício indagativo, que diz respeito ao conhecimento e ao auto-conhecimento, é interessante a reflexão da autora:

Com *As Aves da Noite* pretendi ouvir o que foi dito na Cella de Fome, em Auschwitz. Foi muito difícil. 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: 233).

É o desejo de comunicar a meditação aos outros que lhe provoca o conflito heróico, pois na base de todas as doutrinas destes protagonistas hilstianos está o intuito de mover à verdadeira devoção, à solidariedade cristã totalmente incompatível com os princípios sectários e facciosos.

Nesse mundo da literatura ascética e mística, que experimenta um notório *aggiornamento* por parte da autora brasileira, um dos fundamentos basilares é a negação do isolamento do ‘eu’ que só conhece o êxtase excedendo-se, transcendendo-se no acto religioso, no qual perde a solidão do ser, e que, como acontecia com os grandes ascetas clássicos, compele à intercomunicação e à transmissão da mensagem.

Assim, Teresa de Ávila fizera uma distinção notoriamente esclarecedora entre aqueles que, como disse Christian Alexandre, “font des expériences mystiques”, isto é, a maior parte dos crentes, aqueles que compreendem aquilo que vivem, que são já menos

numerosos, e aqueles, por último, que são capazes de explicar e de servir de guias, teólogos e homens da Igreja, os “savants” (1994: 30).

Os protagonistas hilstianos pertencem, evidentemente, a essa restrita ordem dos sábios, pois a visão beatífica não os anima unicamente à defesa dos seus ideais, senão que também os encoraja, na sua vontade reformadora, a procurar que os outros, para facilitar o proselitismo, compreendam a sua revelação.

Destarte, o discurso enunciado por um presente – ventriloquar no caso de *Auto da Barca de Camiri* e de *O Verdugo* – de cunho aforístico, discurso interpretado como portador de uma verdade universal, serve-se da retórica, mas não na base. As convenções retóricas que facilitam a compreensão da sua vivência não são a motivação essencial, senão circunstancial, são consequência da realização da exigência e da necessidade expressiva.

A sua forma de expressarem a intuição de Deus é uma consequência, um meio necessário, mas não uma fraseologia totalmente feita. À semelhança do mundo relativamente conhecido que os grandes místicos têm descrito, os protagonistas hilstianos procuram transmitir o seu pressentimento:

Cuando la arriesgada marcha del hombre se dé de bruces con lo impenetrable, la razón agotada y exhausta, podrá todavía aclarar, iluminar y esclarecer, es decir, clarificar sin explicar, pensar sin definir con precisión lo pensado, asegurarse de algo sin conocerlo por completo (BARCO, s/d.: 12).

Com efeito, os protagonistas, na sua atribuição mística, privilegiam “l’obscurité et la chaleur de l’instant vécu par rapport à la précision de les discours codifiés” (ALEXANDRE, 1994: 48). Na experimentação de um estado transcendente da vida, dilui-se toda a fixação realista da cena para dar passo a símbolos e alusões.

A tendência geral dos escritores místicos para uma visão plástica, para a representação viva e concreta, como a dos grandes

místicos espanhóis, como San Ignacio, San Juan de la Cruz e Santa Teresa, é partilhada, como já dissemos, pela autora paulista, porém sem participar da imagética convencional.

Enquanto os escritos dos grandes ascetas se sobrecarregam frequentemente, num verdadeiro sentido barroco, de detalhes perturbadoramente vivos e impressionantes⁶⁰, a interrelação entre o literário e o plástico nas peças – especialmente nas prédicas de América – devem numa visão luminosa e diáfana, transbordante de emoção aliviada.

As imagens de maior força plástica da mística hilstiana são com efeito as propagadas por América, que procurando comunicar uma doutrina mística, realiza um poderoso esforço imaginativo para atingir a exigida representação mental madura da imagem, da sua visão beatífica.

Na quinta cena da obra, ocorre o julgamento a América, por parte do Bispo, do Inquisidor e da Superintendente, para conhecerem os motivos da conversão da jovem. Sabemos que, de início, o seu pensamento era novo e racional, coerente com as “atualíssimas proposições” (HILST, 2008: 76) dos superiores que faziam agora a defesa do racionalismo – um racionalismo mal entendido – numa espécie de mudança de atribuições.

América agora mudou, sabe que existe o mistério, “o imponderável” (HILST, 2008: 76), mas os outros não conhecem a natureza da sua alteração espiritual e desejam saber se ela é uma verdadeira reformadora consciente.

⁶⁰ Sabemos que as visões são torturadas quando o espírito elevado destes seres religiosos não consegue comunicar com Deus, como acontece com o eu lírico torturado perante o silêncio de Deus, característico da poesia hilstiana, onde se lamenta do “Teu silêncio de facas” (HILST, 2005: 25) ou acusa: “A quem te procura, calas” (HILST, 2005: 37) e “Estou sozinha, meu Deus, se te penso” (HILST, 2005: 41). Esta aflição está presente também na prosa, como na novela *Com os Meus Olhos de Cão*, onde este pensamento é sintetizado na imagem de “DEUS? Uma superfície de gelo ancorada no riso” (HILST, 2006: 15). Assim, frequentemente, a ideia de Deus transforma-se na da sua ausência, o misticismo prende-se à matéria e o conceito de liberdade identifica-se com o de transgressão.

Totalmente diferente será, como veremos, a atitude de Maximilian, o herói de *As Aves da Noite*, que admite, com resignação e obediência, o designio divino de não lhe permitir a transcendência, a experiência ascética do convívio directo com Deus.

De facto, o Inquisidor esclarece que os pequenos castigos a que a submeteram pretendiam provar a força do seu intelecto, da sua capacidade de renovar e de consertar a realidade que tinha à sua volta.

Assim, no ambiente ascético, nu, de *A Empresa*, o interrogatório permitirá aflorar “na forma de poemas autênticos, as mais belas visões da poeta que é Hilda Hilst” (VINCENZO, 1992: 41).

Esta inquirição exige um esforço imaginativo grande por parte de América, já que é necessária certa maturidade intelectual para atingir essa representação mental da imagem. Assim, nas suas meditações, a mística cria um verdadeiro imaginário próprio.

É demandada a representação plástica, a imagem que directamente tem de obrar sobre os sentidos até atingir uma autêntica presença perante os juízes, perdendo-se a ideia de interpretação ou de visão abstracta.

Pedem a América, como noviços devotos do culto do progresso e do empirismo – de um empirismo correspondente a um tempo onde, aliás, como diz o Bispo “tudo é claro, demonstrável” (HILST, 2008: 80) –, uma demonstração lúcida do seu mistério, “uma idéia de Deus” (2008: 80), do ‘seu’ Deus, como seria, por exemplo, uma equação⁶¹.

Porém, ao tencionar definir Deus, como se indica na obra, América, inicialmente estupefacta perante a magnitude da exigência, procede progressiva mas rigorosamente “como uma iluminada” (HILST, 2008: 81), pois a procura da perfeição desvia-se para o que poderíamos denominar como uma fidelidade inteligível à sua lucidez.

⁶¹ Esta mesma ligação confusa entre espiritualidade e ciência surge na obra *El último instante* do dominicano Franklin Rodríguez, onde a protagonista, Noemí, a respeito da sua consciência moral e espiritual, pergunta-se perante a acusação de ser imoral, num monólogo que radica num sentimento de invalidez da personagem, de angústia metafísica perante os factos que deformaram a sua existência: “¿Qué sé yo lo que es bueno o lo que es malo? ¿Por que tenían que buscarme un profesor de álgebra? Yo nunca entendí el álgebra. Yo nunca entendí nada. ¿Cómo entonces pretender que entienda de moral? [...]” (1964: 132).

É assim que, América, procurando mais fazer compreender do que transmitir a visualização com perfeição, procura comunicar a sua experiência psicológica de aquisição da consciência de um centro esclarecedor, de uma força espiritual. E, para isto, escolhe os domínios, como já indicámos, do simbolismo da luz, como manifestação da emanção da moralidade, intelectualidade e virtude atingidas através da transcendência.

Neste sentido, e a respeito da demonstração de Deus, América indica em primeiro lugar:

Seria clara como coisa... se sobrepondo a tudo que não ousa. Seria clara como coisa... sob um feixe de luz num lúcido anteparo. Seria... ouro e aro na superfície clara de um solário (HILST, 2008: 81).

Mas se isto não é suficiente para apresentar visivelmente, perante os olhos corporais dos cépticos – veículos da visão interior –, o testemunho daquele Deus por ela intuído, será por esta razão que, perante a impertinente pretensão de que desenhe no quadro negro uma demonstração da Trindade, ela procede a representar, como iluminada, um círculo e dentro deste um triângulo equilátero.

Estas duas figuras constituem os signos monumentais da representação, pois com elas, como numa linguagem de formas gigantescas, simboliza-se a compreensão por parte dos ascetas e dos místicos⁶² dos mistérios de Deus.

⁶² A ambição do místico é falar sobre o inefável, comunicar com palavras aquilo para o que as palavras não estão destinadas. A linguagem comum não se adequa a este fim. Portanto, todos os místicos devem inventar ou servir-se de certa espécie de linguagem inusitada que seja capaz de expressar, pelo menos parcialmente, aquelas experiências que o vocabulário e a sintaxe do discurso ordinário não podem transmitir de modo tão evidente. Neste sentido, o valor da ligação entre o verbal e o visual para a vida do religioso foi compreendido e especialmente aproveitado pela dramaturga nesta peça, na qual, como fizera San Juan de la Cruz ao tentar sintetizar graficamente toda a sua doutrina mística num pequeno desenho representando o Monte da Perfeição, a protagonista ensaia uma tradução do abstracto e do metafísico numa forma, desta vez, geométrica.

A ciência oferece, como sabemos, ao homem de letras da nossa época, um importante acervo de descobertas e hipóteses de investigação e Hilda Hilst aproveitou e transformou estes materiais em

O círculo tem correspondência com o número dez – o retorno à unidade após a multiplicidade –, razão pela qual simboliza convencionalmente o céu, a perfeição e a eternidade (CIRLOT, 1985: 131), como demonstra também a tentativa do Juiz Jovem da peça *Auto da Barca de Camiri* de compreender a natureza do homem morto – que experimenta, como já indicámos, uma constante aproximação à imagética ligada à figura de Cristo durante toda a peça –: “Mas há alguma coisa que o circunscreve! É um homem afinal! / É leve assim? Como um círculo / Desenhado no espaço?” (HILST, 2008: 214).

Por sua vez, o triângulo é a imagem geométrica do ternário, aqui na sua mais alta significação, como emblema da Trindade e, na sua posição normal, com o vértice acima, simbolizando também o impulso ascendente de tudo para a unidade superior (CIRLOT, 1985: 448).

Vemos, portanto, como a tentativa de desenhar algo material e empírico por parte de América é frustrada, pois estas invisibilidades e intangibilidades não podem traduzir-se de modo exacto e inequívoco para um *mot juste*, pois não são objecto da experiência imediata. O mesmo acontece com o esforço do Juiz Jovem para compreender a realidade que aspirava captar, isto é, a essência do homem morto, pois ao escolher o símbolo para as suas explicações, este apresenta-se esquivo, já que, como sabemos, foge ao que está determinado, de toda a redução constrictiva.

elementos literários através dos quais trata o sempre pertinente tema do destino humano e da transcendência com uma maior profundidade de compreensão.

Por via de uma amplitude de referências de teor matemático, Hilst procurou avançar no problema do conhecimento de Deus. Assim, em «Qadós» deparamos com a afirmação do protagonista: “Uma vez consegui explicar a existência daquele do trono vazio pela geometria. Eu fazia o círculo, bem, já está feito, dentro do círculo um triângulo equilátero. Aí eu olhava para cima, nesse tempo ainda olhava para cima quando pensava nele” (HILST, 1977: 149). Também na novela *Com os Meus Olhos de Cão*, deparamos com a figura de Amós Kerés, o matemático, que pode ser considerado uma outra possível materialização da já referida Hillé, protagonista de *A Obscena Senhora D*, pela intuição de uma via mística de compreensão de Deus no amor.

Igualmente, na poesia, podemos encontrar outros casos de “Pensar o Todo” (HILST, 2002: 34) com ajuda da geometria, por exemplo, com o auxílio da imagética do prisma – “Dentro do prisma / O Universo” (HILST, 2002: 32); “E teu nome é matéria. / Única. De estrutura / Infinitamente múltipla” (HILST, 2002: 33) – ou, novamente, do círculo: “Vereis em cada círculo / Três dimensões de um todo / Aparentemente bipartido” (HILST, 2002: 36).

Em vez do símbolo, o Juiz poderia ter escolhido a alegoria, como derivação mecanizada e redutora do mesmo, e não a realidade dinâmica e multifacetada deste, mais adequada ao estado vital de América, por estar encorpado por valores emocionais e ideais – além de estar intimamente ligado à fé, pois o símbolo, como sabemos, é historicamente sinónimo de credo –, como demonstra o acabamento completo da demonstração de América perante a ironia dos seus pirrónicos juízes:

E se a mão não puder, hei de pensar o Todo sem o traço. (*aqui a figura perfeita deve ser projetada no quadro, por medio de um slide*)
E se o olhar a um tempo se fizer sol e compasso... Esfera (*contorna o círculo*) e asa... (*América aponta os lados laterais do triângulo*) Una (*América contorna novamente a esfera*) Tríplice... (*América contorna os três lados do triângulo*) e infinita (HILST, 2008: 83).

O tribunal considera a demonstração de América uma ideia de Deus irreal, pois só a manifestação daquilo que for possível comprovar através do conhecimento experimental é válido para estes novos empiristas conversos. Por isso, o Inquisidor propõe uma outra equação no quadro, a da Técnica que acolhe o “trabalhar para comer, comer para trabalhar” (HILST, 2008: 84), paralela à afirmação feita no espaço do *Auto da Barca de Camiri* – onde a revoltada lucidez espiritual do finado protagonista era já considerada anátema à lei e à sociedade, o que provocara a necessidade de truncá-la através do assassinato do revolucionário –, pelo pirrónico Juiz Velho: “Disse que ficava à espera do milagre / Mas o milagre para mim / Era crescer em razão / E em ciência” (HILST, 2008: 199).

Estas duas declarações revelam incontestavelmente o cisma definitivo instaurado entre a profundidade da mística e a literalidade do novo discurso científico supérfluo, em primeiro lugar, no nível mais visível, o retórico. Esta nova retórica só visa um sistema de monossignos dominados pela lógica da abdicação e da submissão, os termos principais numa linguagem contratual, impedindo a organização, como a retórica de América, numa

estrutura de palavras única, sendo cada palavra um signo utilizado de maneira tal que nenhum sistema externo à visão poética poderia predizê-lo (WELLEK & WARREN, s/d.: 230), por ser um discurso individual e livre, baseado na autonomia e na sinceridade.

Esta ideia é claramente apresentada na peça *O Novo Sistema*, num diálogo entre a Mãe e o filho, o Menino afligido perante a visão de dois inadaptados no novo regime alicerçado sobre propostas científicas. Ao referir-se aos princípios da física, a Mãe pergunta se os dirigentes continuam a falar de um modo tão complicado: “Razão direta das massas... inversa dos quadrados...”, ao que o Menino replica que cada um fala a sua própria linguagem para depois perguntar: “Foi o que eles foram? Mais claros? Falaram abertamente? Foi isso? Foram mais claros” (HILST, 2008: 311).

Assim, face a uma fé pessoal que se julga inconstante e daninha, a convicção da Igreja, ou do poder, é sólida e inquestionável. Na dura vida da ‘regra’ dessas comunidades produz-se um equívoco entre Deus e a Razão. Isto nota-se gradualmente à medida que nos elevamos na escala do espiritual. É a inversão total da luta pelo conhecimento, pelo desenvolvimento utilitarista da razão, que guia e inspira o progresso dessa nova civilização representada pela congregação. O homem maquiavélico do engano e da força é agora o homem religioso, o representante de uma organização – a Igreja – terrenamente autocrática e opressora⁶³, que tem que lutar contra as convicções da discipula que se transformou numa iluminada, numa verdadeira crente, por um misticismo emocional.

O mais estranho da mente humana é o facto de não poder aceitar a falta de lógica (LAWSON, 1995:154). Por isso a hierarquia eclesiástica considera heresias e delirantes sinais de fé o que a protagonista considera objectos de fé: o Anjo, a Anunciação ou a

⁶³ Esta crítica do formalismo despótico do clero foi dramatizada igualmente, em 1960, pelo autor baiano Dias Gomes na já referida peça *O Pagador de Promessas*, onde a intolerância se tornava símbolo da tirania de qualquer sistema organizado.

virgindade da Grande Senhora. O Bispo mesmo fala das “trevas”, para se referir à espiritualidade de América, imagem tradicionalmente associada na história da cultura aos períodos dominados pela superstição e pelo obscurantismo favorecidos pela Igreja, como podia ser o medieval ou o ‘excessivo’ período barroco.

A relação estabelecida entre a comunidade e a divindade é, portanto, convencional, no seu sentido mais cerimonial e artificioso, pois como afirmara Georges Bataille, ordinariamente, um carácter formal e estável, subordinado às comodidades de um grupo – e deste modo às necessidades utilitárias ou profanas da moral – distancia o rosto da religião da sua verdade poética (1987: 69).

O homem tem uma ânsia teórica insaciável, quer saber tudo: o sentido e o fim da vida, mas o seu raquítico conhecimento nem sempre atinge este objectivo porque, seguindo a ideia expressa por Dante no Canto III do «Paradiso» da *Divina Commedia*, a beatitude, “non gustata non s’intende mai” (1996: 18). O homem vulgar, representado pelos dirigentes, é incapaz de acreditar e de apoiar facilmente as grandes verdades, pois como diz a personagem do Joalheiro em *Aves da Noite*, “o pecador tem um intelecto leve como a palha mas o justo é pesado como o ouro” (HILST, 2008: 268). Por isso, aquele que não vê nem compreende, dependeria inteiramente daqueles que crêem e compreendem, dependência fatal para um sistema que se pretende manter despótico.

O conhecimento é poder e os superiores temem que essa nova lógica alargue perigosamente a sua ignorância. E sabem, além disso, que não aliviarão a sua ignorância, pois desde há tempo compreendem que é unicamente ignorância. Este é o singular aspecto da vida que lhes tem sido permitido compreender. Além dele, nada. Por isso nega essa superioridade espiritual em nome da virtude do saber rigoroso das ciências face ao saber imperfeito do espiritual, isto é, em nome do ‘sentido comum’:

S’il n’y a pas des verités absolues, il existe cependant, pour chaque époque, une verité courante, un bon sens considéré comme

normal, une façon de voir communément acceptée – ce qu'on appelle l'opinion publique. Celui qui est au-dessus ou au-dessous de la moyenne pas pour n'être pas tout à fait normal. Galilée, par exemple, en prétendant, contrairement à l'opinion de son temps, que la terre tourne autour du soleil, passait pour n'avoir pas son bon sens.

Tout homme moyen qui entendra exprimer une idée nouvelle restera un moment perplexe, puis se demandera si c'est lui ou l'autre qui est fou. Il pensera généralement que c'est le autre, car celui qui ne sait pas penser par lui-même doute rarement de soi. On est donc facilement taxé de fou (STRINDBERG, 1964: 132).

O naufrágio dos heróis inclui, desta maneira, a desgraça fortuita, a culpa infundada, a miséria do sofrimento estéril, provocadas por realidades da existência como a mesquinhez, a maldade, a injustiça que são nestas peças os meios de manifestação do trágico, de um conflito derivado desse cisma definitivo entre matéria e espírito, sintetizado no seguinte excerto do *Auto da Barca de Camiri*, onde a impossibilidade do espiritual atinge o paroxismo⁶⁴:

Porque 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 (HILST, 2008: 191).

O mais notável, neste impulso espiritualmente reformulador, nessa outra possibilidade escatológica, é que a pregação não se dirige, como a do cristianismo, a uma colectividade organizada, que tinha por base precisamente essa doutrina. Dirige-se, por oposição, ao indivíduo, isolado e perdido, porque visa a revolução mais definitiva e radical, que parte do mesmo princípio que o enunciado

⁶⁴ Nesta obra, como sabemos, o espiritual torna-se impossível, fazendo do protagonista um mártir castigado pelo poder, como acontece também nas peças *O Verdugo* e *As Aves da Noite*, ao contrário do que ocorria com a principal figura ascética da dramaturgia hilstiana, América, cujo sacrifício ainda não era explícito, pois a sua morte era provocada só de modo indirecto pela opressão experimentada por causa do sistema autoritário que a constringia.

por Aldous Huxley no prólogo do retrato distópico do seu *Brave New World*: “This really revolutionary revolution is to be achieved, not in the external world, but in the souls and flesh of human beings” (1975: 10).

Ainda neste processo de dramatização das conturbadas relações entre o meio e o homem, uma outra manifestação de poder despótico, como é a instituição familiar⁶⁵, servirá para aprofundar o debate de ideias a respeito da luta de opostos entre liberdade e sociedade, cifrando-se novamente nesse sentimento de inadaptação, de incomodidade experimentado por outra das heroínas hilstianas.

O ambiente da obra *O Visitante* é afectivo, tenso e obscuro. Nele desenha-se um drama familiar com base num jogo dialéctico de relações feito de elementos negativos como a desconfiança, a aversão e o antagonismo⁶⁶, derivados de morais caducas como a repressão da mulher, desta vez, por parte da matriarca, ou do autoritarismo.

O conflito centra-se na relação materno-filial, existindo da filha em relação à mãe uma animosidade evidente, pois Hilst fugiu do mito freudiano para criar um outro: invertendo o conceito de culpabilidade da mãe, faz desta, como veremos, ‘perversamente pura’, num enredo que se distingue do resto da sua produção

⁶⁵ A entidade da família fora escolhida também por outra dramaturga da altura, Leilah Assunção, como paradigma de força repressora da liberdade individual, em obras como *Amanhã*, *Amélia de Manhã* ou a continuação desta, *Cor-de-Roda*, numa cáustica denúncia da condição doméstica da mulher.

Aliás, para evidenciar que a sua sátira denuncia da desmedida injustiça e opressão das estruturas sociais não se limitava a uma reivindicação feminina, Leilah Assunção apresentara também uma visão do homem submetido às pressões de natureza familiar na peça *Jorginho, o Machão*, na linha da tematização da frustração familiar lorquiana, que não se limitava a retratar a tragédia feminina em obras como *Yerma* ou *La casa de Bernarda Alba*, senão também a masculina, materializada na figura do Jovem infértil de *Así que pasen cinco años*, para demonstrar a validade universal do tema.

⁶⁶ De facto o antagonismo é de natureza radicalmente maniqueísta, como demonstra que, perante a proposta do Corcunda de falar como se vida e morte estivessem presentes para resolver o conflito, Maria, a filha, fale da “morte”, enquanto a mãe escolhe “a vida” (HILST, 2008: 173).

Este antagonismo, aliás, estrutura-se por volta de pares *grosso modo* equivalentes aos escolhidos por Nelson Rodrigues para arquitectar a sua peça *Álbum de Família*. Neste sentido, Mário Guidarini indicava um conjunto de opostos perfeitamente aplicável à peça hilstiana: “Ódio-amor, realidade-ilusão, vida-morte” e, por último, “incesto-proibição do incesto” (1996: 96) que, na peça *O Visitante* mudaria para a relação entre o Marido e a mãe e a proibição da mesma.

dramática pelo “seu viés erótico, hedonista e individualizado” (PÉCORA, 2008: 11)⁶⁷.

A esterilidade é o motor desta peça: a esterilidade que, como uma maldição, cai sobre a filha, enquanto à volta dela tudo é fecundo, como demonstra a gravidez da mãe. Não se trata, portanto, do desenvolvimento tradicional da psicologia de uma personagem, mas da fixação de um carácter no apogeu de uma crise. A inesgotável mobilidade do eu é fixada em volta de dois traços dominantes: a frustração e a desconfiança. A infecundidade, o tema clássico da tragédia da mulher estéril, provoca o endurecimento, a vivência de uma tensão extrema para a filha, semelhante, como já de maneira repetida referimos, à dramatizada por Lorca na sua tragédia *Yerma*, na qual o afã de maternidade conduz a protagonista ao desespero, de modo que, segundo vai ultrapassando a ambição, o carácter de Yerma se torna progressivamente mais difícil e conflituoso, o que a faz confrontar-se consigo própria, com o marido e, mesmo, com a sociedade.

Igualmente, na peça *O Visitante*, a infecundidade deriva na decepção. O tema da frustração é poderoso e, através dele, também o da morte, uma morte simbólica, uma morte em vida, em virtude dos problemas conjugais não resolvidos por causa da sujeição às leis que governam de modo latente a pequena comunidade.

Na peça não existe uma resolução trágica, enquanto Yerma mata o marido, Maria vive morrendo, sujeita ao inflexível código de conduta, derivado dos laços de sangue, mas também do matrimónio como ligação moral.

⁶⁷ Esta perspectiva negativa a respeito das relações perversas entre a instituição doméstica e familiar e as pulsões eróticas é característica da escrita hilstiana, pois, com frequência, na obra literária da autora paulista, a família é alvo de investigação como possibilidade temática da anormalidade comportamental da sociedade burguesa. Assim, na sua prosa, uma das derivações, mais perversas e frequentes, desses possíveis monstros da cultura burguesa são os incestuosos, presentes ou referidos em obras como *Cartas de um Sedutor* ou *Estar Sendo. Ter Sido*, acompanhada por outros indícios da degeneração desta entidade afectiva, como por exemplo, o já referido protagonismo infantil no romance *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, onde é ambigüamente sugerido, nessa confusão entre as máscaras do narrador, que a escrita do caderno pornográfico por parte da menina e a conseguinte corrupção da sua inocência, foram animadas pela necessidade do pai de criar algum produto literário suficientemente controverso e escandaloso como para ter sucesso comercial.

De todas as figuras trágicas, só Maria resta por emancipar-se, por escapar à subalternidade a que o poder, neste caso patriarcal, a tem submetida e, por isso, será a única das protagonistas que não conquista um desfecho heróico para a sua história trágica.

O subtema do amor frustrado surge na obra, matizando o da fecundidade, mas é a frustração vital, existencial, a que merece o protagonismo na peça, situando-se no espaço central que a revolta ocupava noutras tragédias hilstianas.

O mundo é descrito como um caos de aparências, funcionando em volta do mecanismo da ambiguidade e do equívoco. No retrato da família, o Marido e Ana, a mãe, são desenhados de modo obscuro como se a dramaturga pretendesse rodear o contorno da protagonista com uma linha de sombra.

Como já indicámos, no seio dessa despótica comunidade, a protagonista desconfia de um possível enredo amoroso entre a mãe e o marido, pelo que se explicaria a gravidez de Ana. Porém, o aparecimento da personagem do Corcunda, não por acaso chamado Meia-Verdade, introduz a incerteza e o equívoco. Dispensa-se na obra o desfecho concludente, pois, no desenvolvimento dramático de *O Visitante*, só a progressão da acção propõe um princípio de claridade e pode esboçar um sentido: afinal, não importa tanto a crise familiar, a potencial traição, quanto a tragédia derivada da incapacidade de revolta da protagonista.

É evidente que a figura de Maria está caracterizada como uma personagem fraca, embora, paradoxalmente, apareça sempre ostentando uma força que não tem através de uma fraca rispidez.

É portanto a história de Maria uma história de antagonismo, sobrevivência e integração, sem uma acção heróica, cuja tragédia é agora comandada unicamente pelo fado: *O Visitante* difere dos conflitos dramáticos anteriores, uma vez que agora a tragédia deriva da inacção, do acatamento da arbitrariedade da organização social, demonstrando que o indivíduo como tal está sempre condenado pelo despotismo dos sistemas de convivência gregários.

A tragédia, é assim, uma representação lúcida da existência humana, revelada, como indicara Alfonso Sastre, através de situações típicas levadas ao extremo (1993: 37). Aquilo que a tragédia conserva dessa vivência imediata são as pressuposições existenciais últimas, a existência humana tal como a divisamos através das superestruturas que o devir histórico vai assumindo e legitimando. E, dentro delas, aparece o homem, recuperado por Hilda Hilst segundo a ideia renascentista como unidade de poder e, paradoxalmente de impotência, de conhecimento e de subjectividade. Unidade que nega, na obra hilstiana, quer o transcendentalismo anti-humanista, quer o *Imperium hominis* defendido por Bacon como estímulo para o Empirismo e a Ilustração.

Aquilo que se postula no teatro da autora brasileira é uma visão transcendental da experiência humana, acorde com as tendências preponderantes no teatro moderno, pois consciente ou inconscientemente, o que o público de hoje em dia procura, fundamentalmente através da dramatização de realidades como o amor, o crime, as drogas, a guerra ou a insurreição, é o estado poético, uma experiência transcendente da vida (JÚNIOR, s/d.: 86).

O fundamento da intuição trágica é sempre um acontecimento real, que evidencia a perversidade, o contra-senso e a loucura da vida humana, colocando a existência perante o nada e ultrapassando a dimensão histórica contingente e transitória.

Essa apreensão é atingida por via do comportamento heróico – mesmo quando é falido, como acontece no caso da protagonista de *O Visitante*, que acaba, como vimos, por vacilar e enganar-se –, pela afirmação de si próprio, pela inflexibilidade e pela inalterável rebelião face aos deuses e ao destino que permitem ao homem colocar-se perante os limites da acção. Esta disposição permite compreender o alcance e o sentido das dificuldades, pois o herói, acossado pela hostilidade, refugia-se na inexpugnável liberdade, âmbito acolhedor no qual se sente protegido perante os ataques da fatalidade, que, esforçando-se por atingir o herói, permite avaliar essa força oposta e a natureza da sua maldade.

Como a poesia de Hilda Hilst, o seu teatro nutre-se de opostos, só totalmente discerníveis quando defrontados, num jogo de forças de natureza social próximo da interpretação através da incongruência realizada por Robert Musil a respeito do mundo que habitava o homem sem qualidades:

Al borde de las calles, donde cada trescientos pasos se encuentra un guardia municipal sancionando hasta la más mínima transgresión del orden, están otros que necesitan tanta fuerza y astucia como si estuvieran en la selva. La humanidad produce biblias y armas, tuberculosos y tuberculina. Es democrática con reyes y nobleza; construye iglesias y contra ellas nuevas universidades; transforma los conventos en cuarteles, pero los dota de capellanes castrenses. Naturalmente provee también a los malhechores con porras de goma rellenas de plomo para golpear el cuerpo de un semejante y quebrantar su salud, y después pone a disposición de este cuerpo ultrajado y desamparado lechos de pluma, como el que acogía en aquel momento a Ulrich y que parecía envuelto de respeto y delicadeza (1969: 33).

Hilda Hilst, na sua intensificação da aproximação à realidade social através do teatro, apresenta-nos um espectáculo fictício da desumanidade encarnada, seguindo Paul Klee, que nos ensinou que a arte não tem por missão representar o visível, senão que torna visível.

Assim, como já foi indicado, durante a evolução da sua avaliação dramática da realidade, domina a ausência de referências à contingência nacional, pois a inspiração não é de teor sociológico, nem sequer convencionalmente engajado. Por isso, é conveniente questionarmo-nos, como já fez o romanista, hispanista e crítico literário austríaco Leo Spitzer, se é realmente importante possuir dados numéricos relativos a elementos padronizados como a alta frequência da palavra *amor* em poesia, ocorrência não mais esperável do que *carro* numa reportagem de uma corrida automobilística ou de *penicilina* numa revista médica.

Uma interpretação de natureza estatística seria radicalmente improdutiva no caso deste diferente teatro social, pois no século “en

que más personas han muerto a manos de sus congéneres que en cualquier otro periodo de la historia” (MILLER, 2002: 93), Hilda Hilst decidiu que o cenário não seria ocupado pelo holocausto, pelas revoluções, nem por nenhum outro fenómeno de massas, substituídos pela expiação individual e trágica, ao ser a autora consciente de que, de *Guilgamesh* ou dos poemas homéricos até à *Chanson de Roland* ou a *Os Lusíadas*, o universo heróico é um sucedâneo de lutas pelo poder, de rapinas, violências, traições e crueldade (JUSTO, 1990: 12).

Como Lorca, a autora brasileira tem um conceito do teatro pessoal e persistente. Deste modo, na linha do princípio lorquiano de que “el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana” (JOSEPHS & CABALLERO, 1981: 14), a autora afirmava numa entrevista no *Estado de São Paulo*, do ano 1977, parcialmente recolhida na obra *Um Teatro da Mulher*:

Eu lido com situações limites do homem, o que implica explorar todas as grandezas e debilidades, seguranças e dúvidas. É como se o que sempre se trata como ‘espírito’ no abstrato – reverenciado a distância ou menosprezado no imaterial – ganhasse um corpo com vísceras. É aí que eu quero perscrutar e é, para mim, uma busca apaixonante que se traduz numa linguagem” (VINCENZO, 1992: 44).

Esse fantasma que ganha visceralidade é, no caso da posição antagónica, o da crueldade⁶⁸ como causa profunda da intuição trágica a respeito da realidade que Hilda Hilst quis traduzir para os moldes literários.

Com um rigor violento, a crueldade é encarada por toda uma genealogia da experiência contemporânea da exclusão, sabendo que

⁶⁸ Essa dramatização da crueldade como motor da História encontra outra das suas interpretações mais pungentes na peça *Ponto de Partida* (1976) de Guarnieri, que situando-se num vago período medieval, retratado de modo poético e convenientemente metafórico, tematiza também o sacrifício despótico do indivíduo pelo poder. Esta peça é especialmente lacinante por se inspirar em episódios reais da história contemporânea, como acontecia no *Auto da Barca de Camiri* ou em *As Aves da Noite*, mas desta vez da história mais recente do Brasil, centrando-se em episódios particularmente aflitivos como o assassinato do jornalista Wladimir Herzog, torturado pelas forças repressoras da ditadura e que as autoridades quiseram disfarçar como suicídio.

interrogar uma cultura sob as suas experiências-limite remete para a transgressão, já que como indicara Michel Foucault “au moment où il marquent le limite, ils ouvrent l’espace d’une transgression toujours possible” (1994: 624).

Na linha desta ideia, a perversidade reside no facto de que, ligada à crise, a exclusão é apresentada pelo poder como um fenómeno transitório, que poderá acabar, como uma questão de vontade, ainda que sabendo que o afã de justiça dos protagonistas os conduzirá ao heroísmo e, finalmente, à imolação, ou que sendo cientes de que a integração não constitui nenhuma redenção para o *outsider*, que irá desfalecendo subjugado pelas leoninas condições do seu novo compromisso.

A estrutura de exclusão que alicerça os conflitos dramáticos por parte dos antagonistas é, portanto, particularmente impiedosa e desumana, porque não só condena os protagonistas a um estilo de existência solitária, a alguma sorte de ostracismo político ou social, mas compele-os a formarem parte, como única solução para o seu conflito, do matiológico do sistema, de um universo em que cada um dos elementos insurgentes é sacrificado para concorrer à grandeza e à estabilidade do conjunto.

Esta exclusão institucionalizada é realizada através de organismos, regulamentos, saberes, técnicas e dispositivos como as doutrinas, os rituais, a organização do saber em disciplinas ou a procura e o desejo da verdade; isto é, através de um poder de normalização com base na subalternidade intelectual.

Trata-se de um itinerário de inserção e de disciplina despótica que revela um imperativo cívico de participação e de submissão alicerçados numa filosofia de contrato social. Estamos perante um princípio de compromisso recíproco do indivíduo e da colectividade fundamentado sobre uma relação de dependência desequilibrada, como observamos na peça *O Visitante*, única obra em que é sugerida a vontade ambígua do *outsider*, que inconscientemente se aceita como tal e se resigna às torturas da sua situação.

Para referir um evidente paralelo de carácter analógico, essa ambiguidade, porém, não atinge a obscuridade, o deleite mórbido no suplício de um dos representantes paradigmáticos da exclusão, Basini, a criatura atormentada pelos outros membros da comunidade no romance *O Jovem Törless* de Robert Musil, cuja perturbadora natureza fora ainda aproveitada e amplificada na adaptação cinematográfica de 1966, de Volker Schlöndorff.

Na idiosincrasia dos protagonistas hiltianos não há nunca espaço para a decadência ou para a depravação, unicamente uma caracterização positiva possibilitaria o simbolismo irrefutável e acabado do suplício.

É sempre a morte – ou pelo menos a ruína do sistema do indivíduo – que introduz a ruptura da exclusão, numa profunda experiência da brutalidade. A natureza dessa brutalidade será a que revele os diferentes graus de radicalidade da precariedade moral dos antagonistas:

No podemos considerar como representativas del Mal esas acciones cuyo fin es un beneficio, un bien material. Ese beneficio, es, sin duda, egoísta, pero poco importa si lo que de él esperamos no es el Mal en sí mismo, sino un provecho. En el sadismo, en cambio, se trata de gozar con la destrucción contemplada, siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano. El sadismo es verdaderamente el Mal: si se mata por obtener una ventaja material, sólo nos hallaremos ante el verdadero Mal, el Mal puro, si el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado (BATAILLE, 1987: 23).

Se admitirmos o agora exposto, seremos cientes de que, nas obras da nossa autora, é negado sempre o dramático, no sentido burguês do termo, já que o proveito que motiva o sacrifício é sempre dessa última natureza: perverso e emanado directamente do Mal.

As peças apresentam uma admirável apropriação dessa perversidade e desumanidade, pois estas entrariam no campo da patologia se a autora e os seus leitores não se tivessem apropriado

delas para o campo da estética, isto é para provocar e experimentar a emoção e a comoção através delas.

Os poderosos, movidos por uma vontade demoníaca, desfrutam da aniquilação dos opositoristas, como demonstra a (auto)comprazida ironia com que os superiores julgam o misticismo de América em *A Empresa* ou a jocosidade manifestada pelos guardiães da cela da morte na peça *As Aves da Noite*, quando, por exemplo, perante o sacrifício voluntário do padre franciscano para ocupar o lugar do outro na cela, o SS afirma: “Comovente. (ri). Muito comovente. (ri discretamente)” (HILST, 2008: 242), para no final lhe oferecer a coroa de arame farpado⁶⁹.

O paroxismo desta malevolência é atingido também na obra *O Novo Sistema* quando, como já foi indicado, o Escudeiro-Mor aceita – por achar a ideia muito engraçada – que umas velhas, mães de dirigentes do Velho Sistema justicados pelo novo regime, façam asas para cada um dos executados como reconhecimento do seu sofrimento, no seu caminho de mártires para a morte. Afinal, a concessão acaba por se revelar como uma atroz penalidade, pois até à morte são condenadas a matar pássaros para fazer as asas e a trabalhar incessantemente, perante a inclemência do extermínio massivo de opositoristas, de modo que “quase não há mais pássaros e as velhas estão meio cegas” (HILST, 2008: 341).

Na dramaturgia hilstiana, aliás, reencontra-se a atmosfera obsessiva característica dos melhores momentos da forma trágica. Forma motivada pela vivência de uma desumanidade plenamente consciente que transforma em mais perturbadora a ordem moral vigente, embora poupe, antes do símbolo conclusivo do declínio dos heróis, a repressão mais dura: a esperança. América, por exemplo, comovida como alguém que sofre de piedade e extrema lucidez, indica a respeito da tensão entre os seres humanos:

⁶⁹ Esta peça apresenta uma inspiração próxima de outras obras como *As Aves: Pastor Hall* de Ernst Toller, escrita em 1937 e publicada postumamente em 1939. Esta peça de teatro é dedicada à figura de um religioso que, como o padre Maximilian, lutou activamente contra o nazismo, o que nos permite deparar, através da mesma radical polarização das posturas entre as forças antagonistas, com a mais feroz e incontestável denúncia dos campos de concentração nazis.

“Não tenho irmãos / A fúria do meu tempo separou-nos” (HILST, 2008: 69). Uma ideia que é complementada, pouco depois, quando América rememora aquilo que dissera ao seu pai: “pai, este é um tempo de cegueira” (HILST, 2008: 73). Esta visão estrutura-se, aliás, num dos pensamentos alicerçadores da obra literária da escritora de Jaú, a decadência da civilização contida em muitos dos seus textos, como por exemplo a composição VIII de «Via vazia», na recompilação poética *Do Desejo*, onde o eu lírico, perante um Deus indiferente, bufo, explicita um desassossego idêntico ao de América: “Descansa” porque o homem já é “O escuro cego raivoso animal / Que pretendias” (HILST, 2004: 92).

Essa mesma sensibilidade trágica, como meio de apreensão da realidade social, será manifestada pelo Trapezista na obra *Auto da Barca de Camiri*, ao comparecer como testemunha, numa primeira intervenção em que fala do “nosso tempo de desamor e lamento” (HILST, 2008: 187).

Devido ao facto de a emoção no teatro hilstiano ser absoluta, esta inclui o bem e o mal, o amor e a violência, o sentimento e a crueldade, o sacrifício e o sadismo com um sentido histórico. E isto é assim – filtro das conturbadas realidades políticas e sociais enquanto mecanismo para melhor retratar um antagonismo entre estruturas totalitárias literariamente esquematizadas e os seus opositores – porque, em sentido último, constitui uma luta entre dominação e liberdade: afinal o teatro é a comunicação artística dos conflitos entre os seres humanos e não entre os fenómenos e as leis gerais que regem a evolução das sociedades humanas.

A produção da dramaturgia simplifica a realidade para retratá-la melhor e adaptá-la ao esquema básico teatral: “un personaje tiene un deseo, y se enfrenta a algo o alguien que le impide realizarlo.” (ALONSO DE SANTOS, 2007: 28).

Nessa dialéctica permanente de protagonistas e antagonistas entre utopia e dominação, entre valores humanitários e o império do abuso e da violência, as peças de Hilst não se situam no ‘aqui’ e

‘agora’ e também não questionam atitudes e valores sociais preponderantes – como a sociedade de consumo, o arrivismo, o individualismo, etc. –, mas trasladam o tempo da acção para momentos universais, atemporais, projectando neles as estruturas que sustentam a acção dos sujeitos. Não postulando necessariamente um estruturalismo determinista, a escritora tem uma fina capacidade para, em determinadas obras, explorar as zonas escuras e iluminadas das personagens, sem se limitar a antagonizar os conflitos em categorias éticas dos bons contra os maus.

O TRÁGICO TRÂNSITO DAS *PERSONAE* DRAMÁTICAS

*O herói mítico é a personificação
de desejos coletivos*

[Anatol Rosenfeld]

Na produção que Hilda Hilst criou para levar à cena, os acontecimentos, assim como os homens não ‘são’, mas ‘significam’, como demonstram os nomes genéricos da maior parte das personagens, que são indicadores da sua função e que contribuem para defender a tese fundamental da sua proposta: a concepção de um sujeito ahistórico para dramatizar o trágico trânsito do homem sem qualidades para o homem sem qualidade moral nem ideologia, numa mudança subtil mas incomensurável.

A construção e a interpretação da personagem literária podem observar-se a partir de um conjunto de princípios, dos quais salientamos o nome próprio, ou neste caso, frequentemente, comum que funcione como próprio. Este forma parte dos signos de ser ou descritivos, e garante a unidade de referências linguísticas, semânticas e literárias que são ditas a respeito da personagem durante o discurso (MAESTRO, 1998: 35), permitindo a sua constância sublinhar a dupla e ambígua função do indivíduo e do modelo.

Assim, por exemplo, os nomes de alguns dos protagonistas ajudam a introduzir o elemento universalizante em personagens caracterizadas pela sua radical individualidade: a função alegórica da escolha do nome de América ou a preferência pela denominação do Homem, cuja designação genérica evoca uma simbologia complexa, como vimos, de teor religioso e espiritual.

Os símbolos facilitam, portanto, a efectividade da exposição dramática, sendo, possivelmente, outra das escolhas mais evidentes a da freira, a Irmã H. A religiosa encarna o mito de uma sociedade espiritual e, por isso, dentro do sistema de relações mecanizadas, a irmã simboliza aquilo que se perdeu fatalmente no interior da comunidade. Igualmente, posiciona-se como símbolo importante o Menino, que ao valor do elo perdido acrescenta a evocação da inocência – inocência perdida no caso do sistema maquiavélico onde se situa –, ou, também, a escolha dos nomes de Maria e de Ana, dotados de um poder evocador de inspiração bíblica extraordinária e tragicamente irónico para a protagonista infértil de *O Visitante* e para a sua mãe.

No caso dos antagonistas, a utilização de nomes comuns corresponde a uma escolha menos simbólica e mais alegórica, estável e convencional, como demonstra a profusão de antagonistas representantes dos diversos mecanismos de controle da autoridade, quer sejam juízes, carcereiros, superiores religiosos – da Superiora de *A Empresa* ao Papa de *A Morte do Patriarca* – ou, segundo certos sistemas sociológicos, familiares detentores do comando dentro da organização afectiva, como a mãe de *O Visitante*.

Nesta especulação fictícia, as personagens configuram uma rede de relações entre elas, de modo que cada uma se define e age em função das outras. O elenco é formado por um conjunto de personagens estritamente submetidas a relações hierárquicas, concretizando-se numa tipologia bastante restrita: os antagonistas representam a autoridade; o herói e os seus colaboradores são, como os heróis wagnerianos, personagens trágicas que, como já vimos, nunca se exprimem numa perspectiva do poder e, portanto, ocupam uma posição de subalternidade, enquanto o povo, geralmente dotado de uma função coral, é condenado à subjugação.

As duas primeiras classes de personagens tipificam aspectos e características mais extensas do que o tipo, ultrapassando o âmbito do puramente individual. Para exprimir toda a complexidade emocional, existencial e poética do homem do nosso tempo, estas

personagens idealizadas, humanizadas ou degradadas, apresentam as quatro dimensões próprias do homem – psicológica, física, moral e social –, embora só as figuras pertencentes ao segundo grupo sejam personagens autenticamente vivas nesse universo espectral.

Todavia, nos tempos prosaicos retratados nas peças, o herói tem espaço, pois é absolutamente necessário pelas virtudes extraordinárias que o heroísmo implica e que serviram para sublinhar, com a sua extinção, a radical negatividade dessas novas sociedades onde se tem decretado a morte do indivíduo.

Se admitirmos que o problemático nesses espaços são os heróis – dotados de uma sobrenatural capacidade para a bondade, o sacrifício e o perdão –, quando são apresentadas em cena as grandes figuras de penitentes sempre condenados a extinguirem-se, isto deve levar-nos a pensar que o próprio heroísmo é problemático, impossível, neste mundo.

Estamos, portanto, perante um teatro social, de suporte essencialmente literário e subjectivo, alicerçado na identificação e na empatia entre o espectador e o protagonista que pretende provocar uma profunda perturbação perante o niilismo do ser humano.

Por isso, ao remeter para a desconfortável situação geral do homem no mundo, a personagem não se apresenta como realidade absoluta, racionalista e convencional. Os heróis hiltianos não são os heróis positivos do socialismo realista, pois, como indica Anatol Rosenfeld (1982: 25), enquanto o realismo procura dar a máxima realidade empírica à personagem, a nossa dramaturga procurou outorgar-lhe a menor realidade possível, dado que o mito, neste caso o do herói, é ahistórico, visa a imobilidade, o arquetípico, e não reconhece mudanças históricas fundamentais. Portanto, numa visão temporal circular, a autora decidiu centrar o seu interesse na vertente eterna das personagens, cifrada no aspecto subjectivo da sua conduta, na moralidade atemporal do herói.

O interesse no carácter é mais da ordem do metafísico do que do psicológico. Os heróis defrontam-se com o universo com

coragem e a sua vontade faz-se impessoal e universal. Dado que a psicanálise não é interessante para a produção teatral hiltiana, esta retrocede a modos de pensamento anteriores, como o misticismo ou uma subjectividade eminentemente lírica. Perante o domínio do cientismo escolhe aquilo que não pode ser absolutamente alcançado pela razão uma vez que:

A imaginação mítica é, ademais, profundamente irracional; não há mito racional. O substrato do mito não são, como vimos, pensamentos e sim emoções. É a unidade do sentimento que substitui a coerência lógica. O mito é um modo de organizar as emoções mais veementes, é projeção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamente arraigadas. O herói mítico é a personificação de desejos coletivos (ROSENFELD, 1982: 26).

Aliás, a emergência do herói nesta dramaturgia contemporânea participa de algumas das tendências dramáticas renovadoras do século XX, sendo questionadas a segurança, a unidade e a estabilidade que o teatro tradicional concedia à personagem como entidade simples situada num esquema causal estável.

Recordemos só, como exemplos da presença da dissolução e da fragmentação do eu própria da literatura do século XX, a mudança de América, ou a desconfiança solucionada pela passividade frustrante e submissa da protagonista de *O Visitante* ou a revolta de teor sentimental e não intelectual do Menino de *O Novo Sistema*, perante um mecanismo injusto do qual só consegue compreender as manifestações externas, mas não os princípios internos. Estes representam o fim da estabilidade de pensamento do eu, uma caracterização sem pontilhismo psicológico nem, necessariamente, uma absoluta coerência interna.

Os seus dados psicológicos são mínimos, pois a personagem é um ser de palavras que se diz a si própria através de perguntas e respostas, mas que ultrapassa, evidentemente, o princípio redutor de se transformar numa espécie de ideograma em movimento pela

atitude genérica: uma atitude trágica, como já dissemos, alicerçada na espiritualidade e numa subjectividade frequentemente tendente ao irracional por emotiva⁷⁰.

O cenário hilstiano é ocupado pela figura sociológica do revolucionário ou, pelo menos, do *outsider*, mas submetido a um profundo processo de particularização e de subjectivação. Como indicara Renata Pallottini no seu estudo «Do teatro»:

Mantém presente, em várias oportunidades, a figura desse HOMEM/MÁRTIR/REVOLUCIONÁRIO, que pode ser um desconhecido, ou Che Guevara, ou Cristo, sempre aquele, nas suas palavras, que prometia “o maná”, a Solução, a Verdade, a Felicidade, a Justiça. Ela mantém esse personagem porque defere ele a possibilidade, terrena ou transcendental, da salvação” (1999: 112).

Estes protagonistas são absolutamente morais, sobretudo porque a sua espiritualidade se alicerça numa estritíssima fidelidade ao Bem, que fundamenta a sua razão. Na acção destes mártires, o sentido profundo é o acordo íntimo entre a transgressão da lei social e a hipermoral. Assim, amparados por uma solidez moral intangível, os heróis hilstianos defendem que devemos atender a essa hipermoral por cima dos dogmas circunstancialmente impostos.

Se centramos a nossa atenção no narrativo, no biográfico da maior parte destas personagens hilstianas, poderíamos ultrapassar a impressão isolada a respeito de cenas particulares, não só no âmbito dramático, mas no conjunto da produção literária de Hilda Hilst.

A essência do diferente, do invulgar ou, mesmo, do excêntrico em sentido lato deriva em figuras transgenéricas e

⁷⁰ Contudo, Magaldi Sábato na crítica «A Peça é Original, mas Irrita em vez de Emocionar», publicada no *Jornal da Tarde*, a 4 de Maio de 1973, a respeito da encenação da obra *O Verdugo*, afirma que Hilda Hilst parte de um procedimento pouco afortunado – consistente em partir de uma ideia e procurar dar-lhe vida cénica –, pois “A personagem nascida de um sopro artificial não chega a sustentar-se de pé no palco – está presa o tempo inteiro, sem humanidade própria, aos desígnios da autora” (VINCENZO, 1992: 72). Porém, embora seja necessário notar que a crítica é realizada a partir de um espectáculo concreto, concordamos com Elza Cunha Vincenzo ao considerar errónea esta crítica desfavorável, já que como indica a autora, a caracterização das personagens é totalmente adequada ao lirismo desta proposta dramática.

transmodais presentes por igual na narrativa, no drama e na poesia. O protagonista pode ser exemplar, mas não típico, pois a colectividade das personagens analisada como sujeito grupal é formada por místicos, visionários, radicais e mesmo protagonistas dementes e delirantes.

A drástica divergência destas figuras em relação ao sistema no qual se inserem, serve para sublinhar a consideração do sujeito como uma categoria essencial que constitui o marco de referência através do qual é possível compreender a cosmovisão hilstiana, a filtração da realidade, na qual o individualismo é extremado até transformar o ser humano no único juiz dos seus valores e dos da sua comunidade.

Este perspectivismo atinge o zénite na prosa, povoada por personagens sem tecto nem lar, saídos de parte nenhuma ou dotados de um nome improvável⁷¹. Neste sentido, por exemplo, é paradigmática a protagonista homónima de *A Obscena Senhora D* que horroriza os seus vizinhos ao ocupar o vão da escada da sua casa para, a partir dali, ofendê-los, consciente da vulgaridade e da alienação da sociedade, no seu caso, graças à compreensão transcendente da existência, numa revelação e conseqüente revolta que todos confundiram com loucura⁷².

O fascínio moral pelos abismos amplifica-se em narrativas como «O oco», onde o protagonista é reduzido aos seus constitutivos mínimos. É assim que surge deslocado, despojado de toda estrutura social ou cultural e entregue a pulsões primitivas,

⁷¹ Personagens que estão próximas, muitas vezes, dos protagonistas da peça *Los invasores* do autor chileno Egon Wolff: “nosotros, los frustrados... los que por exceso de humanidad o muchos escrúpulos terminamos filosofando ante una lata vacía de sardinas” (1964: 144). Esta peça – pertencente ao teatro dos anos 60 – corresponde ao momento em que o autor apresentava retratos de uma burguesia que temia perder a sua posição na sociedade santiaguina, confrontados com a revolta existencial dos marginais. Nela, para desvendar a inconsciência da burguesia face à injustiça social, escolheu como motor da acção uma onírica luta de classes, na qual uns invasivos e excêntricos pobres tomam a casa de um rico, assustando a sua família.

⁷² Como indica o diálogo presente na obra narrativa *Estar Sendo. Ter Sido*: “Estás me dizendo que tua amiga Hillé ficou louca. não, era lúcida demais para pirar. mas não são os lúcidos demais que enlouquecem? tu chamas loucura isso de se saber mil outros?” (HILST, 2006: 45). Afinal, quando Hillé já está morta, surge a figura do Porco-Menino (Deus) para dizer aos outros que Hillé era “um susto que adquiriu compreensão” (HILST, 2001: 89).

quase incapaz de comunicar-se com o próximo e afligido pelas lembranças de um vago passado bélico – novo índice da humanidade incivilizada. Destarte, incoerente com a existência de uma espiritualidade experimentada por ele noutra tempo, o protagonista afirma: “Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranqüilidade” (HILST, 1977: 129).

A interioridade destas figuras é incapaz de declinar-se numa palavra clara mas, contudo, poderíamos pensar que a narrativa hilstiana recolhe e adapta a tradição antiga do louco que ri proveniente de Demócrito, fazendo deste o louco visionário, para edificar com ele um pensamento antiautoritário.

A exemplaridade e a superioridade anímica do protagonista teatral é mais nítida, menos ambígua e transgressora em termos de recepção, na medida em que a personagem estava ameaçada de atascar-se no seu próprio *pathos*, anulando qualquer possibilidade de acção dramática. Estamos portanto perante uma irracionalidade mais amena, menos transgressora, como corresponde ao género trágico:

Nos introduce en el conocimiento y “en la percepción inmediata de la esencia del mundo” como quería Nietzsche, la tragedia siempre se ha concebido en función de una finalidad liberadora: en cuanto ilustra a los hombres sobre su destino por la facultad que se le concede de asumir hasta el fin contradicciones de éstos y vivir hasta la muerte la imposibilidad de resolverlas, el personaje trágico se transfigura; excede lo real, cuyas fronteras ensancha al mismo tiempo; en lugar de introducir en el mundo un principio de racionalidad, ilumina la irracionalidad que se mueve en sus profundidades, lo cual es una manera de exorcizarla, de comprenderla, de hacer que su influjo sirva a la vida o de gastar metafóricamente su energía (ABIRACHED, 1994: 30).

Contudo, também na tragédia, Hilst permite-se introduzir algum eco da perturbadora demência presente nos outros géneros literários. Assim, por exemplo, quando em *A Empresa*, perante o discurso da protagonista a respeito da demonstração de Deus, o

Bispo afirma que nem as crianças nem os loucos falam assim, o Inquisidor sugere que América provavelmente padece de um autismo que aparece “quando alguém se desliga da realidade, do mundo exterior” (HILST, 2008: 83) e identifica-o com o ‘estado de graça’, com a lucidez visionária da protagonista que interpreta como nociva alienação.

Outra das vertentes constringedoras para o sistema social, inspirada no *stock* literário hilstiano, corresponde ao das personagens que apresentam uma maior multiplicidade de intérpretes no seu discurso literário, como é a figura do *alter ego* literário da própria Hilda Hilst, que recebe na prosa os nomes de Hillé ou a já referida denominação de Senhora D, que aparece em obras como *A Obscena Senhora D* e *Estar Sendo. Ter Sido* e, na dramaturgia, como Irmã H.

Estas três *personae* revoltaram-se de diferente modo contra o convívio social por causa da sua excessiva lucidez: se Hillé abdica da vulgaridade do mundo pelo seu misticismo desvaído, a Irmã H negará, como sabemos, a regra da sua comunidade, por uma compreensão profunda do verdadeiro sentido dessa convivência constringedora e radicalmente oposta ao verdadeiro sentido espiritual da vida religiosa.

A autora atinge com este mecanismo um dos mais elevados graus de auto-referencialidade, por deixar-se insinuar na sua própria obra literária por detrás da *persona* de diversas personagens, numa prática presente em grande parte da dramaturgia moderna⁷³.

A forma ampla da produção dramática hilstiana também serve admiravelmente a outras confissões individuais complementares, como a da figura do poeta, presente também, por exemplo, numa

⁷³ É o caso, por exemplo, de Jakob M. R. Lenz, que se tornara personagem da sua própria obra na peça *Pandaemonium Germanicum*, na qual se apresentava junto a Goethe. Igual processo elege Ionesco na obra intitulada *L'improptu de l'Alma ou le caméléon du berger*. Chega a haver variações mais ambíguas e obscuras deste fenómeno, como a assinalada por um psicologista que afirma que Fausto, Mefistófeles, Wherter e Wilhelm Meister são todos “projeções, na ficção, de vários aspectos da maneira de ser do próprio Goethe” (WELLEK & WARREN, s/d.: 106).

peça de Maiakovski⁷⁴: trata-se de um outro esboço de projecção hilstiana, assíduo na sua obra e de teor mais universalizante e com características mais vagas que o *alter-ego*.

Assim, em *As Aves da Noite*, dos prisioneiros encarcerados com Maximilian, um é um poeta adolescente que reforçará o ponto de vista do protagonista a respeito do mundo e do seu entendimento do espiritual, apoiando o conjunto das suas visões, opiniões, sistema de valores, etc. Contudo, o estudo de pontos de vista sobre o qual se alicerça a obra descansa no pressuposto de que cada personagem representa uma consciência autónoma, e, portanto, além desta convergência de perspectivas, o poeta cumpre uma função própria, positiva, ao professarem os outros, face à imagem ligada a *Thanatos* que domina o espaço, uma cega esperança no conforto pela beleza que o fará repetir os seus poemas perante os outros.

O lirismo do protesto da proposta dramática hilstiana permite-nos ver que é no teatro que o indivíduo revoltado foi mais tragicamente sacrificado ao interesse colectivo. Se compararmos o 'eu' hilstiano das personagens romanescas e dramáticas, vemos que essa ficção gramatical, apesar do seu radical antagonismo em relação à sociedade – quer pela revolta existencial, quer pelo culto à beleza perante uma realidade vulgar –, só é aniquilada, no teatro, pelo feroz antagonista colectivo.

É fundamental observar que as criaturas dramáticas de Hilda Hilst não têm unicamente um carácter, mas uma sina, pois, se no conflito romanesco em que estão imersos este revela o seu interior, o modifica ou reafirma a sua personalidade, num estádio anterior, mais puramente trágico, como é o do teatro, não existe esperança de solução para o conflito que só pode acabar na expiação do herói.

Como nas grandes tragédias, “hay una cierta suspensión del ánimo [...] más allá del horror y de la piedad. Es la angustia”

⁷⁴ Na sequência, ainda, dos 'eus' potenciais do dramaturgo, Maiakovski escreveu na juventude uma breve tragédia intitulada *Vladimir Maiakovski*, cuja personagem principal é o homónimo Maiakovski, jovem poeta.

(SASTRE, 1993: 34). Este tormento deriva de diferentes motivações: a sobrevivência, a estima e o respeito próprio ou a necessidade de conhecer e de compreender – necessidades, aliás, que cada personagem ordena de modo diferente em cada momento.

Sabemos que cada um dos protagonistas adopta um modo de pensar perante as acções que executa, que evita ou que demora, mas respeitador sempre da lei do conflito trágico, que, segundo a formulação de Hegel, sublinha principalmente o exercício da vontade. Os protagonistas ignoram sempre as vozes agónicas de chamada, de aviso ou de admoção, mesmo no caso de Maria, a protagonista de *O Visitante*, que escolhe, num percurso inverso, afastar finalmente as suas dúvidas, perpetuando o *status quo* doméstico.

Na sua escolha, como nas dos outros protagonistas hilstianos, confunde-se o conceito de tragédia com o instinto auto-destrutivo, porque nelas necessariamente a situação trágica conduz a um processo aniquilador de diverso teor, englobante de todas as possibilidades de reacção perante a opressão: se na maioria das peças os protagonistas são mártires por vontade própria, por causa da defesa última da sua vontade revolucionária e dos seus ideais, a revolta do Menino de *O Novo Sistema* responderá a motivos mais imediatos, como a perturbação perante a violência do sistema representando ou, por sua vez, na renúncia de Maria, à incapacidade da insubordinação no interior de um sistema despótico, não social, mas afectivo.

Por outra parte, para representar esta saga de herói e para estudar esse espírito indomável, é necessária a compreensão das forças sociais que afligem e provam a sua vontade, pois um ser que vive graças aos seus idealismos devém interessante e trágico unicamente quando é confrontado com a realidade que procura negar.

E essa realidade é materializada com a presença de um colectivismo negativo, uma vasta família de personagens

desapiedadas com a qual se procura decifrar o reverso das coisas ou, pelo menos, reduzir a sua ilegibilidade. Para isto, a caracterização dos adversários apropria-se de perspectivas filosóficas, religiosas e morais a criticar, dominadas sempre pela ebriedade do poder.

Na relação conflituosa entre os opostos agonistas, o ponto de partida é a existência de alguém que domina uma situação estabelecida, que exerce o princípio de autoridade, e outra personagem que tenta modificar essa situação: são, respectivamente, antagonista e protagonista.

Segundo este esquema, face ao protagonista, poderia surgir uma força antagonica, que não precisaria da existência de uma personagem, podendo ser o factor opositor à personagem, entre outros possíveis, a própria dimensão psicológica da mesma ou a pressão social ou afectiva.

Mas, ainda que, ao iluminar a interioridade e as motivações dos antagonistas, seja mais exaltado o comum e o genérico, em relação ao anímico e ao individual, do que no perfil do herói, as personagens não são de natureza estereotipada, não são caracterizadas de forma maniqueísta, pois a estrutura dramática pretendia evitar a cegueira deliberada perante as razões actuais e psicológicas do inimigo frequente no teatro de tese:

El autor dramático, definido por su simpatía hacia el protagonista y su antipatía hacia el antagonista –simpatía y antipatía de orden político– no deja hablar al antagonista o le hace expresarse de un modo torpe, cruel o inhumano. Con lo que el drama pierde siempre grados de fuerza, la trama queda forzada y los caracteres debilitados. Es el peligro general del teatro de tesis. El dramaturgo, fiel a la tesis, ciega las salidas de la antítesis, y se queda, naturalmente, a cien leguas de la síntesis dramática (SASTRE, 1993: 121).

Assim, as autoridades constituídas são sempre figuras negativas, mas não concepções estáticas e banais. O retrato dos antagonistas não é mecânico, nem artificial, já que eles sofrem,

odeiam e/ou hesitam, como indivíduos agoniados pelas contradições num universo mental complexo, mesmo naqueles casos que só são obscuros pela sua perversidade.

Os antagonistas abominam a irreprimível inclinação para a utopia dos heróis, a sua suprema renúncia ascética, mas o confronto oratório entre ambos ultrapassa esse laconismo, alicerçando-se no desacordo entre os princípios de duas morais. Neste sentido, parafraseando o que já indicara Anatol Rosenfeld, o herói, para ser grande, precisa de companheiros e de adversários que não lhe sejam muito inferiores. É uma questão de equilíbrio e de economia dramática. A pureza ingénuo do herói, num mundo de crápulas, transforma-o num ser quase quixotesco (1982: 26).

Hilst aplica aos antagonistas um exame semelhante ao do protagonista no que se refere às técnicas de caracterização e aos procedimentos técnicos para a sua revelação, individualização e função. Assim, os antagonistas são atingidos por uma mobilidade paralela, embora de signo negativo, à que operara a conversão em América.

Estes, e especialmente Monsenhor, procuram atrair a protagonista com subtileza, ao se debaterem entre um confuso sentimento de fascínio perante o brilhantismo de América, o cálculo perante a sua capacidade como líder e o seu carisma desaproveitado e o temor perante a obscuridade e potencial periculosidade do seu pensamento, oscilando assim o seu comportamento entre a irritação e a hostilidade, a ironia ou o paternalismo.

Neste sentido, Ana, a mãe da protagonista de *O Visitante*, recebe uma caracterização maquiavelicamente ambígua, como demonstra, já de início, a indicação a respeito desta personagem presente na abertura da obra – “Ana: Mãe. É encantadora, mas possui qualquer coisa de posição e indevassável” (2008: 145) –. Juntamente com o Marido, a outra personagem equívoca da família, a mãe é uma figura imediatamente atraente, como nos é indicado nesse esboço inicial apresentado pela autora.

Uma vez principiada a peça, predomina o elemento negativo, pois Maria afirma que a sua mãe tem uma “imunda maneira de agradar” (2008: 154), o que aumenta ainda mais a opacidade de uma personagem que exerce uma desmedida perturbação sobre a sua filha, como ela mesma revela: “Já não me basta ouvir a tua voz / Ainda é preciso ouvir teus ruídos / Tuas vísceras” (HILST, 2008: 154).

Esta configuração inicial como duo presta-se a manifestações de intimidade como a confiança, por exemplo, sobre a perturbadora gravidez da mãe, mas também ao confronto. Contudo, será necessário o trio, como estrutura possibilitadora da função de mediação ou de arbitragem do conflito – o Corcunda representa a única alternativa de julgamento com uma certa imparcialidade –, além de permitir um agrupamento interno de dois contra um para manter a protagonista na irresolução que ainda tenderá, com a presença do Marido, a uma desequilibrada configuração de quatro personagens (GARCÍA BARRIENTOS, 2001: 160).

Afinal, o que permanece é o equívoco na caracterização da personagem. Não sabemos se a perversidade da mãe é factual ou fantasiada pela paixão emocional da filha frustrada. A única certeza é o temor reverencial e, paradoxalmente, exasperado que a protagonista professa a respeito da mãe e que determina que a sua figura ocupe um espaço fundamental e singular na tipologia feminina da dramaturgia hilstiana: possessiva, dominante e implacável com a filha, Ana apresenta-se como mais um dos horríveis monstros da cultura burguesa filtrados pelo lirismo da proposta dramática da autora.

Esta perversidade e ruindade é uma particularidade partilhada com a outra figura matriarcal deste teatro, presente na peça *O Verdugo*.

A família já não é, como na peça anterior, um microcosmos íntimo de inspiração totalitária senão que o retrato e, conseqüentemente, a crítica se alarga, inserindo o elemento afectivo

em contradição com o objectivo: a instituição familiar depende e é condicionada por uma superestrutura social como é o estado.

Como sabemos, entre as personagens principais desta obra existem relações sociais – a necessidade de justificar o homem revolucionário –, que condicionam o comportamento, e relações emocionais que manifestam os sentimentos mais profundos: a impossibilidade de o verdugo matar aquele homem extraordinário e a incompreensão da sua mulher.

Numa sociedade dividida em classes antagónicas, a oposição atingirá o seio familiar, permitindo revelar as dificuldades de comunicação entre consciências próximas quando entre elas se interpõe uma perspectiva de poder.

Esta situação dramática permite assim, através da oposição Verdugo-Mulher, revelar todo o maquiavelismo da antagonista real da peça, a Mulher que “se assemelha a Lady Macbeth diante da hesitação do seu Lord” (PALLOTTINI, 1999: 111), ao aceitar trair o marido e assumir o papel do Verdugo diante de uma oferta que os livraria da miséria.

Os juízes incumbidos do dever de convencerem o Verdugo para matar o preso e acabar com as possíveis revoltas, no seio de um sistema que pretende manter-se alienante, revelam-se como tipos simples, convencionais representantes da opressão quando comparados com a rudeza e a desumanidade da calculista Mulher. Esta, perante a constrangedora conjuntura em que se situam o seu marido e o seu filho, só manifesta menosprezo por causa do hercúleo exercício de vontade e resistência praticado contra o poder.

Contudo, como o alvo fundamental do teatro hiltiano é a crítica das diversas organizações de cunho totalitário, a maioria das peças serão eminentemente sociais, pois a relação sistémica e corporativa atingirá mais importância naquelas obras nas quais não exista relação emocional, isto é, quando, como indicara Alonso de Santos, as personagens não se conheçam ou mantenham poucos vínculos afectivos (2007: 86).

Por isso, é mais frequente, como já vimos ao tratar o antagonismo em *A Empresa*, que a dialéctica se estabeleça entre o indivíduo e os representantes da autoridade, quer sob a forma de duvidosos administradores da justiça, quer como os executores da mesma.

O sujeito desacertadamente cartesiano, racionalista materializado em toda a sua descendência possível e colocada toda ela sob o signo da crueldade, só permite, como possibilidade de relação intersubjectiva entre as personagens em conflito, a depredação mais decadente e degradada.

Assim, o representante do poder devém, essencialmente, a tentação e a encarnação da maldade, como exemplificam os representantes das forças públicas do regime nazi em *As Aves da Noite*.

O título da obra surge já como indício do simbolismo animalizador presente, aliás, noutras obras de assunto correlato como *Terror e Miséria no Terceiro Reich* de Brecht, onde oferece um terrível retrato da vida quotidiana na Alemanha nos anos seguintes à ascensão de Hitler ao poder, apresentando a seguinte estampa na cena nº 3, «A cruz de giz»:

Como una jauría, los S.A. se lanzan / En persecución de sus hermanos / Y los arrojan a los pies de los obesos magnates / Después saludan con la mano en alto, / Con una mano bañada en sangre (BRECHT, 1964: 15).

Contudo, a animalização na proposta hilstiana ultrapassa o usual sentido de descida à irracionalidade deste recurso retórico, outorgando-lhe uma significação mais profunda, mais escura e menos prosaica. Em torno do julgamento que das figuras dos SS faz a personagem do Poeta – quando afirma que “Eles são como certas aves que se feriram nas duas asas... e se você quiser socorré-las... não saberá como... nem por onde segurá-las. Eles são como certas aves da noite” (HILST, 2008: 269) –, a proposta hilstiana atinge o paroxismo da manifestação da perversidade demoníaca dos antagonistas.

Finalmente, quanto às outras personagens das peças hilstianas, se, como vimos, apesar da variedade de atributos do antagonista, a intolerância, nos seus diferentes graus, era o referente constitutivo mais fundamental desta personagem dramática, a falta de interioridade das personagens que representam a 'massa' comunitária implica motivações e mecanismos de comportamento perfeitamente claros com base na alienação.

Os caracteres fixos e variáveis coexistem e os fixos compõem a base sobre a qual se salienta a individualidade dos variáveis. Estes sujeitos definem-se pelo seu modo de se relacionarem com os agentes, pela passividade, não absoluta, mas sim caracterizadora.

A acção constitui-os na passividade para completarem a actividade dos outros: o dominante e o herói, para se individualizarem, sempre postulam a existência de um dominado, do mesmo modo que o heroísmo se mantém pela comparação com a normalidade, ou no caso da dramaturgia hilstiana, com a aberração comportamental da parte antagonista do elenco.

Aliás, estes seres passivos não são movidos contra as suas vontades, mas, de modo instintivo e irreflectido, pelo interesse. Assim, uma análise das colectividades demonstra que estas constituem o fundo estrutural da paralisia existencial que Hilda Hilst quis dramatizar nas suas obras.

Nas duas primeiras peças, essa personagem colectiva é concebida à escala humana. Numa primeira aproximação a esta humanidade reduzida aos aspectos universais dos oprimidos e, paradoxalmente, também, por vezes, dos opressores, a autora opta, como sabemos, por compendiá-la em comunidades delimitadas pelo seu isolamento como são os agrupamentos de teor religioso.

As habitantes do convento de *O Rato no Muro* perderam a sua identidade e, do mesmo modo que acontecia na peça anterior, já não estão rodeadas pelas certezas que lhes ofereceria um ambiente burguês, concreto e verdadeiro. Mas, enquanto que as postulantes da primeira peça funcionam como simples mecanismos do sistema

despótico, deslumbradas e seduzidas pela promessa de progresso que este implica, a conduta das irmãs de *O Rato no Muro* será mais complexa e simbólica.

O espaço claustreal parece dominado por um ambiente onírico, no qual a autora renunciou a outorgar nome próprio às personagens, incluída a protagonista, qualificando-as, em vez disso, pelo papel que ocupam numa estrutura, idêntico para todas elas, à exceção da Superiora.

As irmãs, denominadas alfabeticamente de A a I, surgem, assim, ligadas umbilicalmente ao grupo. Numa técnica já experimentada pelos expressionistas e baseada no ensaio dramático de personalidades divididas ou reduzidas – como o Senhor X ou o Senhor Zero –, as personagens corais dobram-se, desdobram-se, evaporam-se e condensam-se, representando um outro estágio da alienação colectiva, com um menor componente de desinformação e de inconsciência, dominado pela renúncia e pelo abandono originados pelo temor.

Nesta sinfonia derivada da estrutura polifónica, onde todas as vozes se confundem, o primeiro elemento de dominação é a homogeneidade a que são submetidas pela liturgia subjugante, por causa da qual é anulado o pensamento individual: “Nós somos um. Nós somos apenas um” (HILST, 2008: 105).

No culto, aliás, no mesmo tom de salmodia são sublinhadas as culpas, pois a Superiora pede a confissão das infracções diárias de cada uma delas: por exemplo, alegrarem-se por ser um dia de sol, passarem o tempo a pensar na comida ou entristecerem-se por olharem para baixo e só verem sombra e terra.

Contudo, este poder alienante só é efectivo no âmbito cerimonial, pois quando as irmãs se reúnem clandestinamente pelas noites, aquilo que se apresentava latente nas confissões devém consciente no diálogo estabelecido entre elas.

Uma inércia nevrótica domina então as irmãs, revelando as acções furtivas, incompletas e obsessivas próprias de seres cuja

existência se tinha tornado negativa pela consciência impotente de estarem a ser subjugadas.

Cada uma delas contribui para revelar o clima de precariedade moral, sendo que, progressivamente, observamos que estão presas às respectivas obsessões, confessadas como culpas e que derivam da opressão exercida pelo poder sobre elas: enquanto a Irmã G canaliza a sua angústia na fixação pela comida, a mania da Irmã E consiste em que “só sabe ver o gato” (2008: 122), existindo ainda uma compulsão geral e paralisante por tocarem, por observarem, por se aproximarem do muro que as isola.

As freiras continuarão ancilosasadas nesta postura de eterno adiamento, pois como a Irmã G afirma, o tempo é concebido como circular, estático, impassível:

Eu já vi muitas iguais a vocês. Algumas... se tocavam, assim, assim, como se fosse possível descobrir pelo tato as invasões do tempo. E outras choravam. Uma chegou a dizer “eu vou matar esse meu corpo que só conhece a treva”. E por aqui, no pescoço, ela ficou negra [...]. Porque ela quis conhecer o seu próprio desgosto. E é sempre aqui (*passa a mão no pescoço*), nessa faixa do medo que a palavra tenta explicar-se e sair (HILST, 2008: 128).

Este estatismo desesperado representa o rigor, o dogmatismo e a severidade de uma dominação eternizada pelo medo, pois, quando a Superiora intervém novamente, apenas a Irmã H continua mantendo a atitude consciente e revoltada.

Essa estrutura ritualista homogeneizadora desenvolvera-se ainda como elemento de dominação massivo na liturgia propagandística presente em *O Novo Sistema*, que pretende igualmente anular o pensamento individual por via da inércia e da reiteração

Na actividade doutrinária deste novo regime, no mesmo tom de salmodia em que eram sublinhadas as culpas pelas irmãs de *O Rato no Muro*, explorar-se-ão as capacidades alienantes de outro ritual repetitivo, desta vez de teor proselitista a respeito dos

princípios físicos que, por analogia, nortearão a nova estrutura social.

Assim, um dos Escudeiros do sistema obriga o pai do Menino a repetir várias vezes que “o núcleo não é uma estrutura rígida” (2008: 330), enquanto procede a indicar-lhe como funcionará a propaganda: nas gravações o Escudeiro-Mor perguntará à massa de cidadãos em formação, “E todas as nossas crianças responderão: (*imita a voz das crianças*) Como o núcleo atómico, como o núcleo atómico, como o núcleo atómico” (2008: 331), num mecanismo propagandístico associado à publicidade, reduzindo a técnica da mensagem doutrinária a uma frase breve, repetível e memorável.

A respeito desta máxima constantemente relembrada, o Escudeiro 2 afirma tratar-se de um “*slogan* perfeito” (2008: 331), o que evidencia ainda mais essa proximidade com a actividade informativo-persuasiva da publicidade, com a qual a autora pretende exacerbar a função sedutora da propaganda, sublinhando o seu carácter apelativo, alienante na peça.

Assim, se os representantes do poder são caracterizados por um cerebralismo sem nenhuma espontaneidade, na acção, a sua capacidade de messianismo popular só pode ser explicada pela ignorância de um sujeito colectivo, o povo, que também é facilmente manipulado pelo apelo a algum dos instintos mais primários do ser humano: quer seja o medo, como acontecia com as irmãs, quer a ruindade, como acontecia na irónica visão que também o dramaturgo Arthur Miller oferecia a respeito do delírio da massa perante o espectáculo da crueldade:

Ha llegado el momento de pensar en la privatización de las ejecuciones. Ya no cabe ninguna duda de que el gobierno –la sociedad misma– es incapaz de hacer nada a derechas, cosa que incluye, desde luego, las ejecuciones de criminales condenados. En la actualidad, la pena de muerte es una pérdida total, tanto para el condenado como para sus familiares y sociedad. [...] Se podría ejecutar a los reos en lugares como el estadio Shea, ante un público numerosísimo que hubiera pagado la entrada [...]. Por supuesto, el

condenado percibiria un porcentaje de los ingresos de taquilla, que negociaría con su agente o promotor (MILLER, 2002: 269).

Neste retrato despropositado, o riso é utilizado para impressionar e escandalizar os leitores, em lugar de apelar de forma directa à sua cumplicidade contra uma realidade aberrante, como acontece em *O Novo Sistema*. Nesta peça comprovamos que de uma mesma verdade podem ser extraídas imagens cómicas ou profundamente trágicas, como a que se apresenta sobre o mesmo espectáculo da morte, desta vez tornada holocausto para os opositores do regime: “Os seres no Novo Sistema que querem assistir ao percurso-procissão devem reservar lugares com antecedência. É um ritual de alegria para a Nação” (HILST, 2008: 340).

Observamos, pois, como no retrato da colectividade não há mais do que contorções e movimentos de títeres.

A deturpação da personagem-colectiva como entidade dramática, reduzida a uma sombra ou silhueta de fácil manipulação, é explicada de modo manifesto pelo coro, formado pelo povo que interrompe a cantar o julgamento do *Auto da Barca de Camiri*.

Nesta peça, o facto de estarmos perante o retrato de uma época ignorante e supersticiosa é largamente exagerado. Numa primeira intervenção é esse povo-coro quem demonstra o despropósito do motor do conflito dramático: “Ai, coisa complicada / São os da cidade / Os que vêm dizer / Se o homem que a gente vê / É de verdade ou não” (HILST, 2008: 194), para depois, na segunda das músicas interpretada, esclarecer a sua condição nesse mundo às avessas, de farsa: “Homem que a gente vê / Mas ninguém quer / Que se veja / Ai, chupa o meu mindinho / E assim tu me distrai / E eu não vejo nada / Além do meu mundinho”⁷⁵ (HILST, 2008: 194).

⁷⁵ Novamente estamos perante a fina fronteira entre o trágico e o cómico, pois neste episódio tragicómico encontramos a génese da ironia, alicerçada num sentimento de superioridade e presente em grande parte das crónicas escritas por uma Hilda Hilst já sexagenária.

Aliás, esta visão propicia uma concepção de relativa continuidade na representação homogénea de uma entidade única singularizada por uma insondável vulgaridade: a personagem colectiva do povo, carnalizada numa visão deformadora que se deleita na ampliação até ao burlesco e escolhida, quer

Este princípio da radical influenciabilidade do povo é ainda complementado pela exemplificação através da actuação contraditória deste em *O Verdugo*. Se a inserção do protagonista na sociedade é inicialmente absoluta, pelo apoio recebido pelo Verdugo no seu intuito de salvar o possível redentor da morte, esta personagem colectiva alcança uma condição polissémica, quando a tentativa de rebelião contra o poder opressor é sufocada novamente pelo apelo à sua ruindade congénita, desta vez materializada na cobiça.

Da caracterização positiva – como mecanismo revelador, pela sua revolta contra o sistema, da iniquidade do mesmo – a massa transita para um antagonismo devastador: movida pela promessa de prosperidade do sistema não só colabora com este, senão que acaba por se transformar no mais nocivo rival do Verdugo, numa conjuntura já dramatizada na peça *Masse Mensch (O Homem-massa)* de Ernst Toller, onde o tema era a radical contraposição entre o altruísmo do indivíduo e a vontade da multidão, e que recupera aliás, exacerbando-o, um dos sentidos profundos e menos transcendentais do sacrifício, o da transacção com os deuses:

Initially, sacrifice is not a quantified transaction: a surrender of something to the gods in the hope of corresponding reward. Once it is so regarded, however, it becomes possible to see profound psychological or symbolic affinities between the quid pro quo of the sacrificial transaction and the equivalences established in systems of measurement, or in mathematical calculation, or in the determination of exchange value in the marketplace (HUGHES, 2007: 5).

Este espectáculo multitudinário da violência atinge o paroxismo na última das peças, perfeito exemplo de como promover uma diferente interpretação da realidade sobre um princípio desumanizador.

nesta peça teatral, quer na obra cronística hilstiana como demonstração última e mais perfeita da estupidez e da alienação social, que nas crónicas a autora denominaria por pornocracia e no *Auto da Barca de Camiri* recebe a designação confinante de escatologia.

A personagem colectiva não segue, na sua construção, os modelos da estética realista, não está caracterizada na sua dimensão física, senão que é uma representação de ideias – de facto não tem presença física na obra – ou antes de instintos (a intolerância, a crueldade ou a irracionalidade), servindo-se de signos de recorrência e de deformação dos seus valores.

A única manifestação factual de um povo, a quem, depois de perder toda a esperança nos seus líderes e em qualquer doutrina, só resta a violência, consiste no fragor, no ruído violento que produz fora de cena, fora de qualquer cenário de decisão a respeito do seu destino.

Deste modo, na peça forma-se uma atmosfera de ruptura, cuja estridência se avoluma progressivamente e se sublinha por oposição à imobilidade inicial e à passividade aflita que posteriormente dominará as altas instâncias que, no interior da sala que o povo rodeia, decidem o seu futuro.

A atmosfera alucinada do povo, primeiro seduzido e depois desenganado pelo aparato mítico e irracional do poder, é o retrato perfeito e definitivo do fracasso da sociedade hilstiana, pois se examinarmos os atributos fundamentais que determinam a constituição da personagem niilista, deparamos primeiramente com o egoísmo.

O povo desta última peça completa a revelação da existência do ser humano como sujeito de impulsos essencialmente egoístas.

Além disso, como sabemos, a negação da personagem niilista implica sempre uma alteração dos princípios marginais que se transformam em logocêntricos. As personagens niilistas, como o povo, opõem-se à estrutura e à moralidade vigentes para as substituírem pelos próprios valores, numa subjacente perspectiva do mundo às avessas.

No âmbito da tragédia, esta perturbação dos princípios norteia a personagem para o heroísmo, a magnanimidade, mas

quando a esta experiência lhe é negado o sublime, a atitude digna e elevada, deparamos com uma formulação paralela, no âmbito do grotesco.

Esta inversão de valores, através da obscenidade da brutalidade do povo, forma antitética do heroísmo, serve igualmente para evidenciar a aspereza e a insensibilidade, não da ordem moral transcendente, mas da ordem moral vigente, numa demonstração última de que a maior tragédia do homem não é existir, mas viver sem causas transcendentais.

A ANTIUTOPIA COMO UMA OUTRA ESCATOLOGIA

*Não penso que o perigo que enfrentamos
seja o da anarquia, mas sim o despotismo,
a perda da liberdade espiritual,
o estado totalitário universal, talvez*

[Edwin Boran]

Como vimos, a focagem universalizante das personagens e o tratamento filosófico que recebem os temas são norteados por um forte cunho pessimista. Ainda que as suas peças não sejam condicionadas por apriorismos teóricos, tendência determinante na praxe da época, surgirá nelas, evidente, a tese antecipada, unindo-se à vocação niilista de grande parte da literatura dramática ocidental moderna e contemporânea:

De tout temps le roman et le théâtre, sous prétexte de peindre ou de corriger la société, ont médité d'elle. Ce qui caractérise notre littérature contemporaine, c'est que, non contente de médire de la société, de la calomnier même, elle la met en question, et au lieu de prétendre à la corriger, la supprime. Elle la déclare essentiellement mauvaise, absurde et inique, non susceptible dès lors d'amendement ni de correction. Elle la proclame radicalement vicieuse dans ses principes, et dès lors bonne à raser par le pied pour être reconstruite à neuf et sur un autre plan (POITOU, 1858: 202).

O teatro hilstiano tem uma grave projecção social. O ser humano, como demonstram os heróis hilstianos, sempre tem precisado de respostas. Esta necessidade imperiosa contribui também para o estigma da nossa cultura e, por isso, foram concebidos esses imprescindíveis ideais aos quais tributamos os

nossos sacrifícios, porque no fim do caminho – como acontecia com a vontade reformadora dos heróis falidos – prometiam um paraíso. Quando esses ideais, como indicara Rafael Argullol, se extinguem, arrastam na sua queda as firmes respostas que traziam consigo. Só restam então, mais uma vez, as perguntas (2007: 151).

A literaturização da proposta hilstiana evidencia-se, então, na sua manifestação do *horror vacui*, como uma forma de distopia, do divórcio mais radical entre o homem e o seu sistema moral, insistindo no demonismo da vontade progressista e reformadora e na impossibilidade da metafísica da revolução.

Num primeiro plano, a dramaturga colocou as duas grandes mobilizações contemporâneas pela justiça: o cristianismo e o progressismo, ambas malogradas pelo fanatismo. Na proposta da autora de *Do Desejo*, o homem eclesiástico devém o puritano, o fanático dominado por uma vontade compulsiva de reprimir e punir. O seu oposto, o homem progressista, surge como outro repressor obsessivo, disfarçando, sob a vontade civilizadora e desenvolvimentista, um maquiavelismo catequizador tão imperioso que o reduz, de depositário de um ideal, a guardião e, frequentemente, carrasco dos seus próprios companheiros.

A partir desta leitura, podemos entender que a luta pelo poder que ocorre entre estas personagens serve como visão microcós mica de uma luta pela dignidade que, nesses três anos em que a autora se dedicou a escrever o seu teatro, era protagonizada por uma sociedade desarticulada no mundo real.

Embora, como já dissemos, na sua produção dramática estivesse proscrita a tradição mimética, por desterrar a actualidade circunstancial e efémera, a lógica da transformação social e dos fenómenos cíclicos – como as guerras, as revoluções e as ditaduras da altura – influenciaram e contribuíram para a apreciação da realidade, pois, como indicara Santiago García, restringindo a sua análise unicamente à conjuntura mais imediata, no contexto de um país latino-americano:

En primer lugar, estas dramaturgias nuestras, a nivel nacional, han surgido en los últimos treinta años en condiciones sociales e históricas muy particulares entre las que cabe destacar la lucha creciente, en unos casos más y en otros menos, de nuestros pueblos contra el imperialismo. En estas últimas décadas nuestro continente ha sufrido cambios enormes que de todas maneras afectan, y tienen que afectar, profundamente la creación artística (1988: 57).

Nesta fase do crepúsculo da utopia e segundo estes seus supostos culturais e históricos, a decepção e a violência presentes nas obras espelham as constantes do mundo contemporâneo e da fase de agudo questionamento político em que este entrava.

Mas é só isto, os elementos incorruptíveis da tragédia, o que o teatro de Hilda Hilst acolhe nas suas tramas das dinâmicas sociais, eliminando a forma de um silogismo apresentado através de formas ‘pseudodramáticas’, como o teatro de tese ou de partido, nas quais as premissas são frequentemente deformadas e as situações forçadas pelo imperativo ideológico, como a já referida exacerbação da negatividade dos antagonistas⁷⁶ (SASTRE, 1993: 54).

Aliás, um dos princípios fundamentais da concepção distópica consiste em que ou a condição ideal possui certo grau de generalidade, ou antes, de universalidade, ou acaba por se transformar, contrariamente, num mero lamento narcisista. Por isso, hoje em dia, numa altura em que as filosofias marxistas começam a perder adeptos, a proposta da autora brasileira continua a interessar e a possuir a mesma vigência, precisamente naquilo que tem de humana, deixando de parte a simbologia social ou uma política concreta. Como verdadeira utopista, Hilda Hilst apresenta-se como um ser semelhante ao deus Jano, ao

⁷⁶ Não é possível definir com precisão a fluida entidade da distopia, nem considerar as múltiplas mudanças na experiência distópica através dos séculos, porque, como Nietzsche indicara, só é possível definir aquilo que carece de história, mas, do mesmo modo que acontece com a utopia, o seu avesso, a antiutopia, tem sofrido frequentemente, como um dos seus maiores defeitos, este síndrome do binário. Deste modo, nalgumas das suas diferentes manifestações históricas, as utopias têm baseado as suas reflexões em torno da distopia como princípio antitético. O corpo da utopia tem sido segmentado em duas partes bem distintas: por um lado, o ameno, o rígido e o estático e, por outro lado, o dinâmico, o elevado e o vulgar, o figurativo e o social, resultando desta dualidade uma proposta trivial.

mesmo tempo escravo e livre a respeito do seu tempo, ligado e desligado do seu espaço.

Na verdade, embora possa parecer paradoxal, os grandes utopistas e distopistas – as histórias da utopia e da distopia formam uma espécie de claro-escuro indivisível – têm sido também grandes realistas. Estes autores possuem uma extraordinária capacidade de compreensão do tempo e do espaço no qual escrevem e propõem reflexões profundas a respeito das condições socioeconômicas, científicas ou sentimentais do seu momento histórico, descobrindo verdades que os outros homens só têm intuído, ou se têm negado a admitir (MANUEL & MANUEL, 1981: 50).

Não há sofismas no teatro hilstiano, pois é um autêntico teatro de rigor político, revolucionário e supra-histórico, subversivo por focar o verdadeiro motor da tragédia humana: a ausência de liberdade.

É este o tema que, de modo negativo, articula a proposta teatral da autora brasileira, já que se, como indicara Wagner, a obra de arte grega sintetizava o espírito de uma nação bela, a obra de arte do futuro estava impelida a abarcar em si o futuro, tendo que abarcar em si o espírito da humanidade livre, para além de todos os limites respeitantes às nacionalidades (1990: 84).

Como testemunha do mal no interior da história teríamos – uma filosofia de vida imperante nos textos – certa classe de grande utilitarismo, uma tirania do bem-estar abraçada à torpeza do fanatismo pela horda de civilizados, de desalmados pretensamente omniscientes mas ignorantes do essencial, que pretendem estruturar uma sociedade em que os nossos actos sejam catalogados e regulamentados. Sociedade em que, por causa de uma caridade civilizadora levada até à indecência, o poder se preocupa com os mais íntimos pensamentos de cada um, transportando as aflições do inferno à idade de ouro, ou cria, com auxílio demoníaco, uma instituição social supostamente filantrópica (CIORAN, 1981: 128).

É apresentada assim a estandardização levada até aos limites do fantástico com base numa Utopia do Poder despersonalizante, na qual cada uma das peças ilustra um aspecto do funcionamento do mal na arte literária a respeito da sociedade, evocando a contemporaneidade, não em vastos panoramas, mas em delicadas miniaturas.

Desde Aristóteles tem-se enfatizado o carácter apelativo como aspecto essencial do dramático e, dentro dessa função interpelativa, a crítica mais radical consiste em declarar a sociedade culpável, pelos seus factos ou pelas suas negligências, de todo o mal que existe nelas. Hilda Hilst parece assim concordar com a postura do filósofo Cioran, a respeito da organização social, quando afirmava que houvera um grande avanço no dia que os homens compreenderam que, para melhor poderem atormentar-se, era necessário reunirem-se, organizarem-se em sociedade (CIORAN, 1981: 131).

A radicalidade desta leitura crítica perante uma realidade igualmente contundente funda uma filosofia do teatro configuradora de uma sobreestrutura reflexiva análoga à postulada por um dos mais relevantes e conhecidos distopistas modernos, Aldous Huxley:

Yet *Brave New World* has a deeper meaning: a warning by a way of a grim portrait of life in a world which has fled from God and lost all awareness of the transcendent. Reading the signs of his times Huxley saw awaiting us a soulless utilitarian existence, incompatible with our nature and purpose (ATTARIAN, 2003: 9).

Neste novo período de fecundidade literária protagonizado pela dramaturgia, Hilda Hilst, num acertado posicionamento consistente na combinação de pensamento e de arte, explora igualmente as consequências de um dos alicerces da modernidade e da pós-modernidade: a morte de Deus.

O seu labor genético, como criadora de mundos, não é mais do que um desenvolvimento narrativo – como já acontecia com a

referida antiutopia *Brave New World* ou com o romance distópico de Orwell *1984* – da ideia verificada por Nietzsche⁷⁷.

Neste sentido, expressões como arte ou obra de arte, mas também aquelas que fazem referência às diferentes imagens apocalípticas, do ‘fim do mundo’, remetem, precisamente, para a poderosa capacidade de simulacro em que se alicerça a nossa cultura⁷⁸ (ARGULLOL, 2007: 7).

No romance de Huxley, escrito entre duas guerras, começam a arquitetar-se fantasticamente os resultados dessa sanguinária mudança, levando até às últimas consequências a substituição de deus pelo estado. Por sua vez, na obra de George Orwell é realizado esse mesmo vaticínio social, mas com um maior grau de consciência histórica, consciência que surgirá igualmente nos microcosmos distópicos apresentados no *Auto da Barca de Camiri* e em *As Aves da Noite*.

Como na obra deste último distopista anglo-saxão, Hilda Hilst imagina um poder que não aplica uma violência disfarçada ao ser humano com o fim de aliená-lo num paraíso artificial, num modo de bem-estar e felicidade material, senão que, como acontece com o “Big Brother”, o próprio poder tem como fim único e explícito a sua perpetuação.

⁷⁷ Assim, por exemplo, o poeta da peça *As Aves da Noite* afirma, como contraponto à fé do herói: “Nosso deus dorme há tanto tempo. [...] Dorme um sono tão fundo que as pálpebras enrijeeceram e nunca mais se abrirão” (HILST, 2008: 246). As outras personagens, perante a pertinácia do franciscano em afirmar a existência de Deus, insistem sobre a mesma ideia e apontam a crueldade como prova da irrealidade de Deus. O carcereiro, transtornado, afirma então que o Deus do franciscano é “um Deus que escolhe para Ele mesmo o martírio, nada é suficiente, você não vê?” (2008: 277). A seguir, as personagens continuam a explorar a imagética da luz, alicerça da dialéctica hilstiana. É assim que, enquanto Maximilian fala de uma “Luz infinitamente poderosa”, o poeta inicia um caminho de negação falando de uma “Luz infinitamente escura”, imagem que atinge a descrença e o pessimismo mais absoluto quando o carcereiro defende o símbolo da “Noite podre!” (HILST, 2008: 247) para um mundo do qual desertaram os deuses. Essa mesma ideia da deidade inútil é expressada através da figura do Demónio em *A Morte do Patriarca*, que, perante o espectáculo do povo revoltado, afirma que Deus “repousa. E não quer mais voltar, na verdade está ausente” (2008: 444), embora um Anjo, novamente, pretenda contrariar a evidência de um mundo sem deus, citando as palavras de Jesus: “Levanta a pedra e aí me encontrarás. Fende a madeira estou lá dentro” (2008: 444).

⁷⁸ Lembremos a este respeito que, já em 1595, Sir Philip Sidney na sua *Defence of Poesie* comparara a utopia com a poesia, situando ambas por cima da filosofia e da história por serem mais persuasivas para guiarem os homens à virtude do que os sisudos e severos raciocínios filosóficos.

Para esta sistemática distopia hilstiana, cujo espectro de acção coincidia com o mundo inteiro, problemas, de modo geral, periféricos na forma dramática, passaram a ter um notório protagonismo. As árduas e espinhosas questões do alegórico e do literal, do pragmático e da subjectividade, ou do espiritual e do mundano, da nova fé no determinismo e o livre arbítrio constituíam a problemática essencial do pensamento distópico.

Contudo, todas as propostas utópicas e distópicas, plásticas e discursivas, caracterizam-se também pela sua propensão a concentrarem toda a atenção num aspecto concreto, deixando outros muitos na penumbra e ligando-se, no caso da proposta hilstiana, à imagem do afundamento cosmogónico, a imposição de uma nova verdade com base na eficiência e na maleabilidade em termos grupais.

Para sublinhar o facto de a vontade do homem se ter atrofiado e de a sua capacidade para as grandes empresas se ter tornado brutalidade e confusão – recordemos, por exemplo, que, na peça *O Verdugo*, o povo decide tornar-se algoz colectivo para com o dinheiro ganho fundar uma nova colectividade ideal cujas aspirações seriam “trabalhar e encher a barriga”⁷⁹ (2008: 424) –, desde o ponto de vista externo a acção não termina, senão que prossegue, pois é indicada a continuidade do mundo alterado.

O fim é, portanto, consequência da composição causal, provável e necessária dos acontecimentos antiutópicos: o desfecho gradual por uma progressiva perda da força motriz dos protagonistas tem o seu culminar na cena final simbólica, que manifesta plasticamente o ideal de sacrifício estéril a partir de uma perspectiva falidamente utópica dos protagonistas e profícua do ponto de vista do intuito distópico.

⁷⁹ Colectividade, aliás, atingida posteriormente e com consequências catastróficas para o povo de *A Morte do Patriarca* que, como nos indica o Demónio, depois de satisfazer as suas necessidades materiais, se viu impellido a defrontar-se com o abismo do cepticismo mais radical: “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” (2008: 487).

A história da vítima torna-se essencial para compreender o profundo alcance da situação trágica representada no microcosmo dramático, pois a imolação implica – além da lição de renúncia e de integridade – que, com a morte do reformista, se extinga qualquer possibilidade de transitar de um *status quo* negativo para um outro positivo.

A única obra onde o sacrifício do herói apresenta uma função ambígua, por latente, é *O Verdugo*, pois nela a oferenda parece ter mais ligação à sua origem no mundo grego e nos mitos das religiões agrárias, como a libertação de uma colectividade através do sacrifício de um ‘escolhido’: com a morte dos heróis trágicos – o Homem e o Verdugo –, o Filho parte com dois homens-coiotes, figuras que segundo defendia o Homem adoptaram uma atitude feroz, revolucionária perante a opressão, existindo ainda, portanto, esperança de redenção.

No resto da dramaturgia hilstiana, embora algumas das obras apresentem uma forte influência mística, a estrutura antiutópica é racional e sistemática, sendo o sacrifício aquele martírio, referido por Bataille, que o mundo cristão iluminara com os fulgores de inumeráveis fogueiras (1987: 56), para impedir o aperfeiçoamento e o progresso da civilização. Nesta ardente acusação de uma sociedade que destrói os valores humanos, o retrato da religião desliza da negatividade intolerante causada pelo abuso de poder para uma verdadeira consciência apocalíptica, porque nela, seguindo o axioma de Estácio, *temor fecit Deos*.

O temor, com efeito, criou Deus, mas um deus apócrifo, eleito por contraposição à verdadeira divindade messiânica e redentora, perfilhado não só pelos homens da Igreja, mas também pelas restantes entidades opressoras. Assim, o SS de *As Aves da Noite* afirma “nós acreditamos em Deus também... O nosso Deus é o Deus dos justos” (HILST, 2008: 258), ao passo que o Juiz Jovem de *O Verdugo* garante, a respeito da agitação que o Homem provocara no povo, que “Deus não é alguém que vive na boca desse homem. Deus está perto do nosso coração. Não é preciso falar Dele a toda hora” (HILST, 2008: 381).

A doutrina é abraçada como mecanismo protector perante qualquer profanação renovadora, pois como indicara o padre franciscano protagonista de *As Aves da Noite*: “Há certas coisas absurdas... mas que talvez seja o medo... que faz com que as pessoas façam certas coisas absurdas” (HILST, 2008: 245).

Do mesmo modo e modificando o axioma, poderíamos também afirmar o *temor fecit cienciam*, pois a interpretação que deste conhecimento faz o poder despótico é igualmente um limitado cientismo moralista, violento e inferior.

Assim como o modo nostálgico tem sido sempre uma das constantes temáticas da utopia, o modo modernizador é-o a respeito da distopia e, por isso, nesta obra, como acontecia já em outras antiutopias como *Brave New World*, o argumento central é o do avanço da ciência em relação aos seus efeitos sobre o indivíduo.

Antes do início da peça *O Novo Sistema*, indica-se num texto que funciona como um prólogo esclarecedor:

Em 1939, Edwin Bovan escrevia a Arnold Tonybee: “Não penso que o perigo que enfrentamos seja o da anarquia, mas sim o despotismo, a perda da liberdade espiritual, o estado totalitário universal, talvez. Então o mundo poderia entrar em um período de petrificação espiritual, uma ordem terrível, que para as altas atividades do espírito seria a morte. Em tal estado totalitário, parece-me possível, enquanto murchassem a filosofia e a poesia, que a pesquisa científica poderia continuar com descobertas sempre novas” (HILST, 2008: 305).

Na linha desta especulação, a obra revela-se como uma concretização do advento desse estado totalitário universal com o fim de explorar os seus efeitos nas relações inconciliáveis entre a ciência, a cultura, a literatura e o pensamento.

A simbiose, com efeito, já não é apenas hostil, mas impossível, como nos esclarece a Mãe que, perante o facto de ter ganho o filho a nota mais alta a física, afirma desconsolada: “Eu

sempre pensei que você se sairia melhor na literatura... No conto, na poesia... (*suspira*)” (HILST, 2008: 308).

A ciência apresenta-se, portanto, como um saber agressivo, por ser mal compreendido e mal aplicado pelos dirigentes do novo regime, como um conjunto de noções, directrizes rígidas e dogmáticas, bem distantes dos postulados de muitos dos grandes cientistas contemporâneos⁸⁰.

No decorrer da obra, indica-se que os verdadeiros cientistas, os “grandes... os tais da física” (2008: 326), como os místicos, também serão sacrificados, porque, por um lado, dificultam, de um outro modo, o conhecimento e o entendimento superficial, indispensáveis para a preservação da forma de governo absoluto e discricionário, e porque, por outro lado, eles também defendem que a ciência é unicamente ciência, só aplicável ao âmbito investigador, discordando da ideia do “máximo de rendimento” (2008: 326).

Por isso, depois de as crianças que o estado está a formar – as notas mais altas a física – serem capazes de os substituir, o Escudeiro-Mor, o máximo dirigente do sistema, eliminará esses grandes físicos.

Na lógica implacavelmente rígida do Novo Sistema, a ciência pode definir-se como uma invenção para investigar, ordenar as experiências humanas, os universos públicos da “realidade objetiva”, a lógica, as convenções sociais e a informação acumulada comumente acessível. Nela, o regime procura definições operativas da sua idealização do mundo e aplica-as em termos de uma linguagem comum a todos os membros do grupo.

Assim, nas aulas de formação dos novos cidadãos são estabelecidos paralelismos com fenómenos científicos, como o

⁸⁰ Lembremos que cientistas como T. H. Huxley advogavam por uma educação primordialmente científica, complementada porém – como também defendia Caltech, por exemplo, ou favorece ainda o Instituto Tecnológico de Massachusetts – por abundantes conhecimentos de história, sociologia, literatura inglesa e línguas estrangeiras. Igualmente e para citar só um último e relevante exemplo, o doutor Robert Oppenheimer apoiava essa necessária interação.

mecanismo de domínio, de modo paralelo ao que, numa demonstração menos desenvolvida, acontecia em *A Empresa* e no *Auto da Barca de Camiri*. Sustentando-se numa particular formulação do tempo como eterno retorno, o teatro hilstiano é rico na reiteração de situações dramáticas simétricas. É assim que, do mesmo modo que nas duas obras referidas, a revolta individual e messiânica dos heróis era truncada em nome da ciência: o argumento primordial, nesta nova estrutura coercitiva, será o da defesa da física e da higiene.

A peça inicia-se com uma cena em que, para incutir nas crianças as primeiras noções da objectiva e estrita doutrina adaptada e apagar progressivamente qualquer individualidade, o Escudeiro-Mor indica que a “coletividade” (2008: 305) deve abrir o livro *A Evolução da Física* de Albert Einstein e Leopold Infeld.

A seguir sabemos que na prova realizada pelos novos pupilos do sistema perguntou-se sobre os postulados de Niels Bohr, síntese perfeita da infra-estrutura do novo sistema comunitário:

Primeiro: “De todas as órbitas circulares e elípticas mecanicamente possíveis para os elétrons que se movem em torno do núcleo atômico (*levanta a voz*) apenas umas poucas órbitas altamente restritas são ‘permitidas’ e a seleção dessas órbitas permitidas faz-se com observância de certas regras especiais”. (*diminui a voz*). Segundo: “Ao girar ao longo dessas órbitas em torno do núcleo, (*levanta a voz*) os elétrons são ‘proibidos’ de emitir quaisquer ondas eletromagnéticas, embora a eletrodinâmica convencional afirme o contrário” (HILST, 2008: 313).

Em *A Empresa* a ciência, além de facilitar uma justificação e uma razão para a defesa da particular ideia de ordem, permitia idear uma forma quase perfeita de repressão, ilustrada por Eta e Dzeta, umas pequenas máquinas que América deverá guardar.

A respeito destes mecanismos, que nunca são visíveis porque vivem dentro de uma caixa, só sabemos que são consequência de uma interpretação equívoca e de um aproveitamento nefasto feito por Monsenhor de uma parábola que América lhe apresentou para

evidenciar o problema da opressão no seio da comunidade. Sabemos também que se alimentam de luz, nomeadamente, num novo aproveitamento da simbologia dicotómica da luz e da sombra, da luminosidade emitida pela espiritualidade de América, que acabará por morrer ao lado deles, embora os superiores afirmassem anteriormente que não existia vontade de punição, mas de guia e que só queriam recuperá-la pela dificuldade em encontrarem alguém com tanta vocação para a liderança.

Por sua vez, na proposta de *O Novo Sistema*, o domínio das técnicas da ameaça e do castigo contra aqueles que estavam “em íntima dissonância com a sua tarefa” (2008: 58) – como era despoticamente referida a atitude oposicionista em *A Empresa* – será muito menos subtil e engenhoso.

Já sabemos que os elementos primordiais do sistema eram a física e a higiene, e, por isso, como indica o Escudeiro 2, “os higienistas percorrem todo o país” (2008: 328), mas num estado onde a ordem social impõe a aniquilação do homem enquanto indivíduo, o controle e a contenção da comunidade também não se limitam às actividades catequizadoras.

É neste ponto que a proposta dramática adquire a feição de um texto apocalíptico, são “Tempos inquietantes” (2008: 324), nos quais nem mesmo o Escudeiro-Mor calculava as dimensões do genocídio: os inimigos do regime executados “são tantos como formigas” (2008: 324) diz um dos escudeiros. O massacre é tal que o serviço da morgue foi triplicado e, não havendo espaço para conservá-los, os mortos que são amarrados nas praças devem ser mudados constantemente.

Entre os cadáveres amarrados na praça onde se desenvolve a acção, surgem dois religiosos, um padre e um bispo, afirmando um dos escudeiros que é profuso o número de execuções de homens da Igreja, que, nesta obra, retoma o significado representado por América ou pelo padre Maximilian, como detentora de uma espiritualidade mutilada pelo poder.

Como informa a Menina, “amarrar os homens no poste é uma simples demonstração de poder. É para produzir em nós todos uma reação interior automática” (2208: 344), uma advertência sobre os perigos de aferrar-se a uma vida de individualidade e espiritualidade.

Neste sentido, a Mãe lamenta a insistência (2008: 310) do seu filho, do Menino – o incipiente génio da Física potencialmente perigoso –, que não pode deixar de pensar nos homens amarrados. Ele olha para os homens com piedade, o que faz com que a mãe indique que é “muito delicado” (2008: 314).

A sua sensibilidade é a mesma dos outros heróis hilstianos – América, a Irmã H, o Homem do *Auto da Barca de Camiri* ou o Homem de *O Verdugo* –, uma empatia solidária com o padecimento do próximo, manifesta na personagem do Verdugo, de quem também o filho sublinhara a delicadeza: “Tudo me entra no peito. Tudo, você entende? Eu olho as gentes, as pessoas, e eu sinto piedade. Eu tenho piedade das pessoas” (2008: 403).

Contudo, existe uma diferença fundamental entre os outros heróis e o Menino, pois ele é capaz de perceber a barbárie do novo sistema e de opor-se aos – mas não de compreender os – princípios básicos de doutrina e alienação por que este se rege, estabelecendo-se, portanto, na acção dramática, um conflito desigual entre o Menino e a estrutura que refuta pelas suas manifestações mais externas, como explícita a personagem da Mãe: “Eles não estão sendo claros! Não estão sendo nada claros [...] Ele não compreende a relação da física com tudo o que é preciso aprender agora” (HILST, 2008: 316).

Assim, quando a Menina, representação da obediência ao poder, afirma “Você parece frágil, seus pais devem ser frágeis, anêmicos para o Novo Sistema” (2008: 354), podemos alargar essa consideração, ao constatar que o Menino também é frágil como herói: é um herói mutilado por um entendimento parcial e carente da lucidez necessária para uma rebelião profunda, como

demonstra, paradoxalmente, ao se lamentar de estar só, a resposta da Menina:

Você pensa que está só porque agora você não pode mais falar apenas de si mesmo. Você não compreende? Neste nosso tempo você só existirá se individualmente você representar o ser da coletividade (HILST, 2008: 344).

Com efeito, servindo-nos de uma interpretação inversa das palavras da Menina, poderíamos afirmar que a antagonista diagnosticou de modo perfeito a disfunção do Menino como herói, pois ele está dotado da caracterização afectiva das outras figuras hilstianas, mas não da visão de conjunto, do engajamento com a colectividade tiranizada, de uma visão revolucionária dessa empatia que experimenta em relação aos oprimidos.

Nasce assim, a ideia do herói inocente, vítima de um mundo hostil e de um sistema desumano. Surge um novo protótipo de sofredor revoltado, uma peça de amostra desse grande aparato despótico que pretende destruir a parte humana do indivíduo indefeso, porque o Menino é uma 'pessoa normal'.

O protagonista, como as outras personagens, é uma encarnação individual de signos sociais, a respeito do qual o leitor pode fazer uma leitura histórica dos acontecimentos. É evidente que a obra facilita uma grande variedade de interpretações no campo político, social ou psicológico. Pode ser entendida como um ataque directo ao totalitarismo, como uma defesa velada de outros sistemas vigentes na altura ou, principalmente, como um magistral estudo de psicologia humana na qual o objecto de estudo é o homem comum e o assunto dessa investigação as consequências trágicas da ineficácia dos processos de alienação sobre determinados indivíduos comuns no seio da sociedade.

A questão da acção *versus* inacção dilata-se profundamente nesta peça no uso do heroísmo activo *versus* passivo que tão essencial foi no Renascimento. O simples sofrimento do inadaptado transforma-se assim num símbolo que representa o desprestígio do

sistema. O amor que o protagonista ainda experimenta, a força de um Menino mártir de um sistema despótico e desumanizado, tem um valor altamente perturbador no seio dessa nova sociedade.

Um dos aspectos mais relevantes da peça *O Novo Sistema* é a presença latente de uma memória intertextual a respeito de outros textos literários, nomeadamente o já referido romance *Brave New World*. Sabemos que, nesta obra, Huxley procurou os confins da substituição da natureza humana pelos rígidos princípios do Estado. Os homens são criados por engenharia genética, condicionados na origem pelas suas capacidades e gostos e predestinados nas suas vidas por um estado planificador que lhes garante uma pseudo-felicidade, baseada na ingestão regular de uma droga sem contra-indicações, o sexo sistemático e infértil, assim como outros recursos hedonistas que facilitam a apatia.

Como no romance de Huxley, a pesquisa científica atinge grandes ‘descobertas’ no Novo Sistema, como a preservação da espécie graças a um eléctrodo cuja função, entre outras, seria a de estimular os afectos, já que os cidadãos não podem ser atraentes uns para os outros humanamente (2008: 359), como também não podiam os habitantes de *A Empresa*, que falam do que “chamávamos antigamente de afeto” (HILST, 2008: 90) e que, na nova distopia, será substituído pela “atração e repulsão” (2008: 345).

É aí, no seio desse mundo austeramente tecnológico, sem paliativos, que essa vitalidade dos sentimentos se manifesta como radicalmente nociva, pois ultrapassa o âmbito da disfunção individual, ao garantir o Menino perante o Escudeiro-Mor, depois de matar a Menina por esta tê-lo distraído a fim de que pudessem matar os pais, que no relacionamento entre os dois, esta experimentara alguma forma de sentimento amoroso⁸¹.

⁸¹ Neste sentido, a obra parece aproximar-se da perspectiva apresentada na antiutopia *μΕ Nós* do escritor russo Yevgeny Zmiatin, possível precursora de *1984* ou *Brave New World*, mas que conserva ainda algumas tentativas de intimidade. Nesta feroz crítica ao stalinismo que assolava o país naquela altura, a definição contrária a qualquer totalitarismo é atingida através do risco que implica a excessiva confiança no mundo científico, mas como acontece na peça hilstiana, a ditadura da lógica, não pode impedir de maneira absoluta a afectividade entre os membros da colectividade.

Não sabemos se este aparecimento da ideia do Amor no meio de uma paisagem estagnada pela assepsia – tão perturbadora como o diagnóstico preliminar, derivado do exame de América através do estetoscópio que determinava de modo objectivo se “um coração ardente” (2008: 58) – é real. Pode ser que esta certeza e as demais esperanças e desconfianças do Menino sejam os *souvenirs* ancestrais de tempos melhores, mas a dúvida sobre a eficiência permanece no desfecho, persistentemente perturbadora para o sistema.

Neste sentido, é necessário acrescentar, no esboço da situação particular do Menino no desenvolvimento trágico, que este não é unicamente vítima do seu passado, senão que habita ainda no seu passado. Contrariamente aos outros heróis, o nosso protagonista não tem presente, nem esperança de futuro, pois os outros não conhecem outra realidade que a presente e a futura dos seus sonhos, sem remeter nunca, implícita ou explicitamente, para um passado melhor. Mas, afinal, partilha com todos os outros o mesmo problema: é vítima de uma inadequação entre os tempos, sejam estes o passado, o presente ou o futuro, isto é, entre a sua realidade pensante e a sua realidade vivencial.

Constatamos, portanto, como nesta complexa temática centrada na evolução do conhecimento do Homem e na organização da sociedade, a tragédia que se representa tem uma força e um poder sugestivo que não pode ter a história autêntica do passado, pois estamos perante o grande drama do futuro, certo, inevitável e definitivo.

Mesmo quando a inspiração deriva de modo manifesto de exemplos reais de opressão e de organização social de cunho totalitário, a contrautopia impõe-se. Vemos que, nas obras *Auto da Barca de Camiri* e *As Aves da Noite*, a interpretação de uma realidade passada já de por si trágica, tende a fazer-se mais crítica e, como consequência, a eliminar qualquer possibilidade de solução, já que, embora os sistemas de que emanaram esses episódios concretos da história universal tenham falido, as peças focam a barbárie destes acontecimentos como símbolo do começo de uma nova fase de não

retorno. Como as peças anteriormente referidas, retratam a agonia subtil mas constante da humanidade.

Parece existir na distopia hilstiana uma relação de complementaridade, através da qual, para garantir a eficácia da mensagem, a tese antiutópica de teor poético é aplicada sobre algum elemento figurativo. O sentimento do estranho no mundo não é suficiente, o que conduz Hilda novamente à realidade, pois não satisfeita com apresentar o percurso heróico, mas passivo, da emoção, transcende-o oferecendo ao público uma visão nevrótica da sua própria realidade dominada pela violência e pela brutalidade.

Contudo, continua ausente o processo mimético clássico que gera a obra literária, pois a relação entre o poeta e o historiador, ou entre a verdade e a verosimilhança, é dominada pelo mais radical subjectivismo na arte dramática hilstiana.

São propostas literárias proféticas, simulacros do advento apocalíptico que partem de um acontecimento real para se elevarem em distopia. O acontecimento é aliviado da significação imediatamente histórica, graças à focagem de elementos não objectivos e factuais dos acontecimentos, puramente ficcionais. Como diz a própria autora: “o que se passou no chamado *Porão da Fome* ninguém jamais soube” (HILST, 2008: 235).

Num sentido coincidente, deparamos com a interpretação de outra das peças explicitamente inspirada no real histórico dada por Elza Cunha Vincenzo:

Como se vê, a peça de Hilda Hilst nada tem de registro do fato histórico, nada que se pareça a uma reportagem dramatizada, como seria presumível a partir da circunstância de tomar como tema um acontecimento que poderia ter sido, naquele momento, o carácter de um episódio jornalístico (a única alusão direta é a palavra *CAMIRI* do título). Muito ao contrário, *Auto da Barca de Camiri* revela com toda a clareza a *maneira peculiar* da autora, a via pela qual aborda e trata “fatos concretos”. Uma maneira nitidamente poética que a leva a extrair desses fatos toda a possibilidade de transcendência que possam ter as meras circunstâncias empíricas em que ocorreram, e

a erguê-los à categoria de uma reflexão mais ampla. Nesse procedimento poético, todos os recursos são válidos: do alto lirismo de tom religioso, à farsa e à escatologia (1992: 58).

Nesta exploração dos percursos imemoriais da humanidade, guiados pelo ódio e pelo espírito de dominação e antagonizados pela procura de transcendência, transitamos da proposta distópica dos microcosmos dos pequenos mundos-estado das anteriores peças para a relação entre a arte e a guerra, entre o mais sublime e o mais terrível que o ser humano produz⁸².

Este novo espaço bélico legitima a reacção dos novos órfãos de Deus, tal como os seus predecessores, através da violência: nas duas peças continuam a ser negados os vários universos – o cósmico e o cultural, o interior e o exterior, o imediato e o simbólico – a que os seres humanos, pelo seu carácter anfíbio, foram predestinados pelo império da também humana inclinação para o deleite destrutivo.

O *Auto da Barca de Camiri* parte de um facto histórico, a morte na Bolívia de Ernesto ‘Che’ Guevara, para construir uma reflexão antiutópica. O retrato do herói ausente assim como o painel distópico que rodeia o seu fim são líricos e adequadamente metafóricos. O Homem, como já foi indicado, é caracterizado pela constante analogia com a figura de Deus sacrificado, com um novo Messias, como corresponderia, na definição de Sartre, ao ser humano mais completo do nosso tempo.

Do mesmo modo que para as gentes habituadas aos deuses, a morte de um deles é causa de pânico, entre aquelas outras gentes habituadas a viver sem eles acontece o mesmo, perante a imprevista chegada de um novo deus (ARGULLOL, 2007: 135).

⁸² É significativo que a poesia brasileira moderna tenha encontrado na guerra um dos seus objectos temáticos mais notáveis e persistentes. Recordemos só, a modo de exemplo, o volume de poesia *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, com que Mário de Andrade iniciou o seu percurso poético em 1917, engajando-se nas tendências de vanguarda sob uma temática inspirada na I Guerra Mundial; o poemário *A Rosa do Povo* (1945) de Carlos Drummond de Andrade, inspirado por acontecimentos ligados ao clima da II Grande Guerra ou o poemário *Poesia Liberdade* (1947) de Murilo Mendes, escrito durante o período de Ditadura Militar do Estado Novo e, consequentemente, também da II Grande Guerra, onde a liberdade proposta é reflexo da inquietação do autor perante a situação mundial, constituindo um desafio à problemática situação social.

Por isso no “nosso tempo de desamor e lamento” (HILST, 2008: 187) de que fala a personagem do Trapezista – que observa o panorama desde o alto, como o homónimo ginasta kafkiano –, na paisagem apocalíptica da tirania do positivismo despótico, o medo e a preocupação perante o advento de um possível novo redentor – como acontecia na peça *O Verdugo* – obrigam os zelosos guardiães do imobilismo a ocultá-lo e exterminá-lo, negando depois a sua realidade.

A acção dramática parte de uma espécie de julgamento, no qual, como acontecia em *1984* – e também na peça já referida de *O Verdugo* –, a autoridade, para garantir a sua perpetuação no poder, falsifica, sistemática e higienicamente, a história e a informação transmitida ao povo, num procedimento inspirado na praxe totalitária factual e histórica, equivalente à referida por Arthur Miller num ensaio a respeito da – contemporânea à escrita teatral hilstiana – invasão de Checoslováquia pelos russos: “El pecado del poder consiste en que no sólo distorsiona la realidad, sino que convence a los ciudadanos de que lo falso es verdadero, y que lo que está sucediendo es sólo una invención de los enemigos” (2002: 201).

Se no *1984* era o “Big Brother” o responsável pela fraude, a manipulação nas duas obras hilstianas pertence aos juizes, aos representantes da justiça, ou antes da injustiça, nesses processos adulterados, explicados pelo próprio Juiz Velho durante o julgamento do *Auto da Barca de Camiri*:

Enfim que o nosso agente continue a dar ao povo o que o povo merece, isto é, sempre, sempre, e cada vez mais, um envoltório decente, quero dizer, para ser bem claro, aliás, o que me falta sempre, dar ao povo um caixão, um envoltório, em outras palavras, colocá-lo num arдил, numa armadilha, num alçapão, resguardá-lo... Resguardá-lo de toda e qualquer visão (HILST, 2008: 226).

Seguindo esta proposta maquiavélica, o despropósito torna-se motor da acção, pois partindo da crueldade e da injustiça do facto real, são explorados os limites da aberração: o fictício julgamento pretende demonstrar a inexistência do homem recentemente morto por outros delegados do autoritarismo.

A partir da sua própria finitude histórica, como paradigma de resistência – recordemos também a literaturização desta morte com idêntico valor no romance *Sobre héroes y tumbas* do escritor argentino Ernesto Sábato –, os valores funestamente universalizantes deste episódio histórico estabelecem-se por volta de uma dialéctica falida entre dois princípios bem diferenciados na peça, embora a homonímia permita a ambiguidade. É a luta entre as duas espécies ou sentidos da escatologia, como indica o Juiz Velho ao Juiz Jovem: “um, é essa tua matéria, está certo. O outro, faz parte da teologia. Escatologia: doutrina das coisas que deverão acontecer no fim do mundo” (HILST, 2008: 191).

Embora o Juiz velho fale do fedor das testemunhas (2008: 189), a escatologia imperante é a mais indecorosa das duas, como sublinha o ambiente de profunda violência revelado nas didascálias dominadas pelo ruído de metralhadoras e de tiros de revólver, contra os quais nada podem os porta-vozes do homem morto, porta-vozes portanto da esperança de redenção que, como afirma o Trapezista, têm sede de verdade (2008: 193) e acabam, como o Homem, mortos pelas balas.

Por outro lado, a segunda proposta distopicamente escatológica é perfilhada através do grande espectáculo mortífero do Terceiro Reich.

Na tentativa de aprofundamento da natureza humana que constitui *As Aves da Noite*, Hilda Hilst perspectivou um tema dominado pela demência, mas não a demência como ausência de razão radical, senão como mecanismo formador e denotador do real, indispensável para a perfeita compreensão da parte mais obscura, mas efectiva, da natureza humana: a crueldade arbitrária e atroz que nos permite ver a imagem íntegra do homem.

Deste modo, diz-se de Hitler – única figura real relevante explicitamente referida na produção teatral hilstiana – que é esse reverso, “O outro rosto de cada um de nós” (HILST, 2008: 279).

Quando a peça inicia os prisioneiros estão já há algum tempo na cela de fome e, como se indica no início da obra, a agonia faz

descer o homem a uma condição animalesca, pois uma vez ultrapassado o limite da resistência humana “só restam o desespero ou a santidade” (HILST, 2008: 235).

Neste contexto, o Estudante, um dos prisioneiros, afirma que o “homem é voraz”, tese que a autora se preocupará por sancionar conspicuamente durante toda a obra.

Arthur Miller afirmava, num artigo sobre os julgamentos contra os nazis, que a questão debatida nas salas transcendia os acusados, elevando-se numa espiral em volta do mundo e atingindo cada homem. O dramaturgo referia-se à cumplicidade de cada homem a respeito do crime, mesmo dos delitos que não cometera com as suas próprias mãos, pois eram atrocidades das quais cada um se beneficiara, ainda que fosse, simplesmente, por ter sobrevivido (MILLER, 2002: 93).

Esta visão do autor norte-americano encontraria uma perfeita exemplificação na situação concreta do prisioneiro que permite que o padre o substitua na condenação e, principalmente, na trágica conjuntura da personagem da Mulher.

Ela, uma das responsáveis pela limpeza das câmaras de gás, confessa que, cada vez que cumpre o seu labor, experimenta uma enorme alegria por não ser um dos mortos, quase tal como quando era criança e “a visita para os mortos era um passeio lindo para mim” (2008: 280).

Embora o padre lhe garanta ser igual aos outros, pois a vontade de viver é muito forte e outros no seu lugar fariam a mesma coisa, o Carcereiro pergunta-se como pode a Mulher viver e comer depois de participar dessa paisagem apocalíptica, e ela mesma acaba por suplicar pela sua salvação: “De mim, de mim mesma, do meu nojo” (2008: 285).

Estas imagens de dureza impiedosa poderiam encontrar eco nas obras de outros artistas que experimentaram, como Hilst, a necessidade de usar a arte para expressar o seu sentimento sobre um espaço que os oprimia. Desta forma, a cena, inconcebível para o Carcereiro, da Mulher comendo depois de abandonar a paisagem de

morte, encontra uma possível transposição plástica nas gravuras que compõem a série *A Guerra* de Otto Dix, realizada a partir das suas experiências na I Guerra Mundial: entre as estampas macabras de Dix, podemos encontrar também a aberração no retrato das pessoas comendo ao lado de defuntos.

Aliás, a ‘pintura’ hilstiana e a do pintor expressionista alemão poderiam ser contrapostas à visão angustiada sobre os mesmos temas oferecida por Lasar Segall. Dix e Segall foram da mesma geração, amigos e companheiros de jornada, e, este último, traduziu em imagens o drama da contemporaneidade, acompanhando-o, como Hilst, desde o Brasil.

Entre as gravuras à maneira de aguarelas que compõem o caderno *Visões de Guerra* de Segall, distingue-se a imagem de uma mulher que observa horrorizada o que está acontecendo, com a imagem das pessoas espelhada nos seus olhos.

Essa imagem nos olhos da Mulher – pois a aguarela poderia ser um perfeito retrato do tormento da personagem hilstiana – permite o trânsito da visão angustiada do artista judeu e da artista brasileira do individual para o colectivo. É o olhar particular da figura feminina que introduz, de modo indirecto no espaço claustrofóbico – do quadro e do cenário, respectivamente –, a paisagem do holocausto, mais apocalíptica ainda do que o excedente de “formigas”, executadas em *O Novo Sistema*, como demonstra a descrição da Mulher da “carnificina” (2008: 277): “Como uma pirâmide, é assim que eles estão junto à porta de metal, como uma pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro” (HILST, 2008: 266), estampa que poderia corresponder perfeitamente, continuando com o paralelismo artístico, ao tratamento, por exemplo, dos claro-escuros do *Nuit et brouillard* de Alain Resnais.

Esta curta-metragem, realizada dez anos após a libertação dos campos de concentração nazis, regista as imagens dos campos abandonados de Auschwitz e de Majdanek. Trata-se de uma das primeiras e mais importantes reflexões cinematográficas dos horrores do holocausto, na qual o cineasta contrasta a imobilidade dos campos

abandonados, dos prédios vazios, com as obsessivas filmagens da guerra. Com este filme, como procurava Hilda Hilst com a sua proposta dramática, Resnais aprofunda a natureza cíclica da violência do homem contra o homem e apresenta a implícita sugestão de que o horror pode regressar. Contudo, há uma importante diferença de forma entre a proposta de Resnais e a de Hilst, já que enquanto o primeiro retrata a morte num espectáculo panorâmico⁸³, a dramaturga opta por expressar os grandes traumas da história contemporânea, dando uma ênfase humana e individual ao seu retrato.

O ambiente apocalíptico invade todo o espaço na peça, estendendo-se mesmo pelas didascálias, onde é indicado:

Fora ouvem-se vozes de vários SS. Deve ficar claro para o público que estão estuprando uma mulher que está morrendo. Frases assim, por exemplo:

- assim, segura mais firme
- abre mais
- a cadela não abre [...] ⁸⁴ (HILST, 2008: 286).

Mas, embora o quadro trágico de dor oscile do geral para o particular, o plano principal é sempre ocupado pelo retrato directo da morte. Isto permite focar não só a tragédia em termos vivenciais, puramente físicos, mas também espirituais, pois a imobilidade e a angústia da espera agónica, com as evocações de um passado de normalidade por parte dos protagonistas, confere substância à tragédia.

⁸³ De facto, esta proposta aproxima-se mais de perspectivas, embora pertencentes a artes não figurativas, como a *Symphonie n.º 2*, realizada em França durante a ocupação por Arthur Honegger, cujos movimentos, também de modo macroscópico evocam a morte, o luto e depois a libertação.

⁸⁴ Esta brutalidade a respeito da mulher fora já realçada numa outra das distopias do século que escolheu o nazismo como ponto de contacto com a realidade. Em *Swastika Night*, escrita por Katherine Burdekin sob o pseudónimo de Murray Constantine, a ficção deslocava-se para o século XXVI para conhecer a sobrevivência do nazismo, como culto do deus Hitler. Nesta antiutopia salientava-se a atroz animalização das mulheres, principais vítimas do regime, consideradas seres desprovidos de alma que viviam amontoadas em jaulas, numa espécie de zoológicos nos quais qualquer um podia submeter as mulheres à vontade de perpetuar a espécie.

Na linha desta fantasia de linhagem huxleyana, os sons do estupro evocam no Estudante a doutrina adquirida na escola, onde realizara um trabalho provocado pela “necessidade de todos compreenderem a importância das relações (ri) sexuais. Era importante ter saúde, filhos fortes, sabe? Filhos de boa índole, intelectualmente, moralmente” (HILST, 2008: 287).

A exceção é o Padre, cuja morte heróica faz com que a personagem mantenha a assunção de inspiração clássica da consequência da sua escolha, da consideração da condição humana dos agonistas, comprazendo-se nos estertores, porque, como indica o Carcereiro a Maximilian, “aqui você já é a morte, tudo que você fala é a morte que fala” (HILST, 2008: 257).

Nessa escura profundidade da fisiologia e do instinto, o movimento interno e a tensão crescente levam finalmente à revelação definitiva desse avesso, desse “outro rosto de cada um de nós” (HILST, 2008: 279), pois o Carcereiro, aquele que censurara a Mulher acaba por exprimir no paroxismo da agonia moral o desejo de que “alguém tem que sofrer mais do que eu, eu sozinho não agüento, não agüento” (2008: 283).

Sem descobrir caminhos afirmativos, no desfecho do teatro hilstiano só resta o absurdo de um sistema opressor seja qual for a sua variante: religioso, estatal, futurista ou factual. Absurdo que, aliás, parece reger-se pelo mesmo despropósito exterminador que Brecht retratara no seu *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, ao apresentar na cena número 6, centrada na justiça como instrumento do estado, a seguinte estampa: “Aquí están los señores Jueces. / Sus amos les dijeron / “Justo es lo que beneficia al pueblo alemán” / Pero, ¿cómo saber qué lo beneficia? / Y tendrán que administrar justicia, / Hasta que todo el pueblo alemán esté en la cárcel” (BRECHT, 1964: 36), depois do qual o juiz presente na cena colhe a lista telefónica em vez da pasta com a acta de acusação.

Esta mesma ironia inteligente – sobre a qual se alicerça a última das peças hilstianas, *A Morte do Patriarca* – é a que domina a “perspectiva final de destruição iconoclasta” (PALLOTTINI, 1999: 108).

A obra dramática hilstiana constitui-se numa unidade cujos elementos formativos funcionam tributariamente a respeito do conjunto. A autonomia implica independência em relação aos factores que intervêm na génese e na vigência intrínseca de cada um dos elementos constituintes, a respeito dos quais esta peça final é síntese e desfecho.

Assim, deparamo-nos com o facto de o motor desta obra ser um novo colapso da sociedade, equivalente aos representados em cada uma das outras peças, como nos indica o Demónio: “Ora, isso já aconteceu tantas vezes. (*apontando para uns livros grossos*) Olhe, olhe para esses tratados de escatologia... O mundo terminou milhares de vezes...” (HILST, 2008: 442)

Por um lado, a diferença reside em que este é o último e mais definitivo dos colapsos e, por outro lado, em que, sendo perspectivado desde o ponto de vista da autoridade – apresentando a verdadeira cenografia do poder, a privada, de debate entre os poderosos, e só obliquamente a dimensão pública e mediática do mesmo, que até agora víamos –, a autora consegue oferecer-nos a demonstração mais integral e definitiva da sua distopia. E isto é assim pelo facto de se facilitar o diálogo entre as personagens a respeito da concepção do mundo e também por promover o conhecimento com maior profundidade do reverso, do “outro rosto de cada um de nós” (HILST, 2008: 279), de que a autora falava ao referir-se a Hitler e ao tornar os perpétuos antagonistas em protagonistas.

Destarte, estes protagónicos antagonistas submetem à reflexão os temas basilares do teatro hilstiano como o questionamento do mal, o sentido da vida e da morte ou a existência de Deus, constringidos pela revolta iniciada no exterior pelo povo radical e violentamente céptico, numa dinâmica interna rigorosamente regulada e num espaço de clausura e angústia tipicamente hilstiano.

As conclusões inferidas da discussão são apocalípticas: num tom irónico e irreverente, são inventariadas as doutrinas divulgadas por figuras como Mao, Marx ou Lênin, revelando-se os elementos mais falaciosos ou incoerentes dos seus princípios. É o corolário lógico da génese distópica, na qual as autoridades constituídas são quase sempre figuras negativas. Excluindo a religião no seu sentido estrito, como movimento espiritual e como fé, o resto das doutrinas representadas pelas três figuras apresentam-se como um fracasso. De facto, a respeito das personalidades históricas referidas, o

Demónio assinala que “esses três cheios de soberba com suas fórmulas mecanicistas... também foram esquecidos” (HILST, 2008: 487).

Seguindo a lógica fatidicamente profética do teatro hilstiano, ao tratar os problemas de ordem geral, sem consideração de época e, paradoxalmente, evocando instantes dramáticos do passado, a conclusão é necessariamente apocalíptica: num mundo onde “Tudo já foi dito” (2008: 449), o rebanho dócil das outras obras torna-se “escuro” (2008: 450), por causa da influência do Demónio.

O Demónio apresenta-se perante as autoridades eclesiásticas como uma antropomorfização da perversão e do engano, como o ser dialogante, atraente, sofista com quem dialogaram Santo António ou Lutero. Estimulado de modo explícito pelo demonismo, por este, afinal, representante máximo do instinto, da desordem e da perversão, o povo devém, como já indicámos, niilista, restando só para essa humanidade que contempla a invalidação de todas as verdades conhecidas, a quebra do pensamento, as realidades não mentais: a força e a violência como alicerces de uma verdadeira revolução não só contra toda autoridade, mas contra a realidade.

Nessa cerimónia total de expiação não existe um discurso unívoco, linear, pois o fim desta peça carente de acção é incerto, aberto, como veículo distópico produtor de perturbação e dúvida que, afinal, só profetiza o apocalipse, sem explicitar, num sempiterno perecimento que percorre toda a produção dramática hilstiana, como corresponde ao género artístico antiutópico:

El fin del mundo no debe ser un acontecimiento breve, un instante de destrucción universal que evite a los hombres una posibilidad de torturante agonía. Un ocaso súbito no tendría ningún valor ejemplar ni permitiría ningún goce a quien lo concibe. Por el contrario, es el estricto sentido de la *agonía* lo que le da relevancia. El fin del mundo debe ser un crepúsculo lento, lentísimo, en el que puedan reconocerse de la manera más palpable las sucesivas heridas que mutilan el gran cuerpo antes de su corrupción definitiva (ARGULLOL, 2007: 37).

À MANEIRA DE CONCLUSÃO

Eu lido com situações limites do homem

[Hilda Hilst]

A funesta proposta dramática hilstiana elege, assim, uma mensagem imutável, ultrapassando a nefasta conjuntura da contemporaneidade, pois a causa última da arte para Hilst, a sua determinação teleológica – isto é, o ensaio da subversão ontológica dentro de um panorama apocalíptico – acaba por se sobrepor.

No seu processo experimental e interventivo a respeito da dimensão comunitária do homem, a tragédia destrói o drama social e a defesa da liberdade, convertendo-se a denúncia da opressão e da tirania num mote focado de um modo tão abissal que permitiu mesmo à autora escapar ao controlo da censura.

A poeticidade permite que a ficção dramática devesse numa perturbadora metáfora do mundo. E isto é assim porque, embora Hilst conceda um valor absoluto à arte – como na peça *As Aves da Noite*, na qual os agónicos protagonistas vêem na poesia um alívio e um paliativo para a sua tragédia –, não se trata de uma cega esperança na salvação pela beleza senão que a causa profunda é de ordem ética, não estética, no sentido em que Hegel interpretava a proposta artística como uma das fontes da nossa capacidade de compreender, como um complexo revelador, de aprendizagem:

Hay que preguntarse si ella debe estar contenida directa o indirectamente, explícita o implícitamente en la obra de arte: Si se trata, en suma, de un fin universal y no contingente, entonces esa finalidad (*Endzweck*) puede deberse a la esencial espiritualidad del arte, sólo espiritual y además no accidental sino existente en sí y para sí. En fin, en relación con la enseñanza podría consistir, pues, por eso en llevar a la conciencia mediante la obra de arte, un

contenido esencial espiritual en sí y para sí. Desde este punto de vista tenemos que afirmar que el arte cuanto más elevado se coloca, tanto más tiene que captar en si tal contenido y ha de encontrar sólo en su esencia el criterio, si lo expresado es adecuado o no lo es. El arte ha sido en verdad la primera *institutriz* de los pueblos (1985: 115).

Destarte, o teatro de Hilda Hilst, desatendendo qualquer conteúdo contingente – recordemos que, a respeito do conteúdo “nacional”, este, como indicara Alcir Pécora, simplesmente não se põe para Hilda (2008: 1) –, postula-se artisticamente como testemunho do exílio do homem no mundo contemporâneo.

Como sabemos, para focar a sua proposta distópica, a autora paulista arquitecta um teatro sobre o excluído, sobre o *outsider*, consistindo o seu processo literário em concentrar-se em casos individuais, observados de um modo tão minucioso que permite a nítida distinção dos abismos da sociedade. Toda a conjuntura particular e concreta, pertencente ao âmbito público ou privado, ou mesmo a ambos, é no seu teatro uma altura sobre o abismo a partir da qual observar a sombria profundidade de uma humanidade que se apresenta como fantasmagórica em dois sentidos principais: aquele que a orienta para a químera de não ser humana e o oposto, o que a guia ao pesadelo de não ser divina.

A Empresa, O Rato no Muro, O Visitante, O Auto da Barca de Camiri, As Aves da Noite, O Novo Sistema e O Verdugo são sete histórias sobre figuras agudamente individualizadas em circunstâncias extraordinárias, mas de inspiração real, a partir das quais Hilda Hilst conseguiu revelar uma perturbadora verdade a todos os níveis, partindo do teatral até atingir o ecuménico, do excessivamente íntimo, familiar ou, mesmo, visceralmente humano ao incognoscível e transcendente.

Esta verdade é coroada sempre com a imagem de morte, cuja apoteose final encontraremos na peça *A Morte do Patriarca*, onde deparamos com a solução última da progressão crescente do

sacrifício até ao massacre no teatro hilstiano – que Tzvetan Todorov considerava opostos, uma vez que no massacre a identidade individual é irrelevante.

Neste caso o massacre já não envolve a massa humana senão que encerra o apocalíptico extermínio da caótica amálgama do pensamento humano e das grandes verdades da história universal, simbolicamente representadas aqui por dois dos grandes sistemas contemporâneos preocupados com a moral e malogrados pelo fanatismo: a Igreja e os postulados socialistas, num outro significativo descentramento, já não estético, mas também ideológico e social, a respeito das mais rígidas e sectárias posturas doutrinárias da esquerda da altura.

Contudo, se nas tragédias gregas e isabelinas, o ponto de máxima tensão era atingido com a morte do herói – destruído pelas forças que a ele se opõem ou por uma vontade suicida em reconhecimento da própria derrota –, a revelação artística que nos ocupa satisfaz-se de modo inevitável no final aberto, no precipício insondável no qual se situa e ao qual se abandona a humanidade depois de ter deixado de existir a possibilidade de redenção, só ficando o nada.

Um vazio perante o qual nós, desde o ponto de vista do leitor (e/ou, no seu caso, do espectador) e situando-nos na idealização hegeliana da arte como revelação profunda, nos vemos obrigados a acompanhar o retórico questionamento do filósofo Emil Cioran, quando o pensador romeno se questionava se porventura um vazio que outorga a plenitude, neste caso um entendimento abissal, não contém mais realidade do que a que possui toda a História no seu conjunto (1981: 162).

BIBLIOGRAFIA

- HILST, Hilda (1977): *Ficções* (São Paulo: Quíron).
- HILST, Hilda (2000): *Teatro reunido (vol. I)* (São Paulo: Nankin).
- HILST, Hilda (2002): *Exercícios* (São Paulo: Globo).
- HILST, Hilda (2004): *Do desejo* (São Paulo: Globo).
- HILST, Hilda (2004): *Tu não te moves de ti* (São Paulo: Globo).
- HILST, Hilda (2005): *Poemas malditos, gozosos e devotos* (São Paulo: Globo).
- HILST, Hilda (2006): *Com os meus olhos de cão* (São Paulo: Globo [2ª ed.]).
- HILST, Hilda (2008): *Teatro completo* (São Paulo: Globo).
-
- ABICHARED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno* (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Col. 'Teoría y práctica del teatro', 8).
- ABREU, Caio Fernando (1999): «Confluências», *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 13-25.
- ALEXANDRE, Christian (1994): *Être mystique* (Paris: Les Éditions du Cerf, Col. 'Foi Vivante', 330).
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (2007): *Manual de teoría y práctica teatral* (Madrid: Castalia, Col. 'Universidad', 6).
- ARGULLOL, Rafael (2007): *El fin del mundo como obra de arte* (Barcelona: Acantilado, Col. 'Acantilado Bolsillo', 10).
- ARNAUD, Claude (2007): « Du plaisir à l'hypersexe », *Magazine Littéraire*, 470: 30-32.
- ATTARIAN, John (2003): «*Brave New World* and the Flight from God», in *Aldous Huxley* (Edited and with an introduction by Harold Bloom) (Philadelphia: Chelsea House, Col. 'Bloom's Modern Critical Views').

- BARCO, José Luis del (s/d.): «La grandeza del fracaso», in JASPERS, Karl: *Lo trágico. El lenguaje* (Málaga: Ágora, Col. 'Hybris').
- BATAILLE, Georges (1987): *La literatura y el mal* (Madrid: Taurus, Col. 'Persiles', 42, [2ª ed.]).
- BENEDETTI, Mario (1964): «Ida y vuelta», in *El teatro hispanoamericano contemporáneo 2* (Antología de Carlos Solórzano) (México: Fondo de Cultura Económica, Col. 'Popular', 61, pp. 64-126).
- BENNASAR, Bartolomé & MARIN, Richard (2000): *História do Brasil* (Lisboa: Teorema, Col. 'Teorema Série Especial', 40).
- BIASI, Pierre-Marc (1995): «Flaubert: L'exclusivisme sombre», *Magazine Littéraire*, 334: 56-58.
- BRECHT, Bertolt (1964): *Teatro completo. Vol. II* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Col. 'Losange de teatro universal').
- CARVALHO, Bernardo (2006): «Apresentação», in RODRIGUES, Nelson: *Teatro Desagradável* (Lisboa: Cotovia, Col. 'Curso Breve de Literatura Brasileira', 16, pp. 9-13).
- CASTAGNINO, Raúl Héctor (1969): *Teatro: teorías sobre el arte dramático (II)* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Col. 'Enciclopedia del teatro', 9).
- CERF, Juliette (2007): «Vieux fantômes», *Magazine Littéraire*, 470: 34.
- CIORAN, E. M. (1981): *Historia y Utopía* (Barcelona: Tusquets, Col. 'Marginal', 102).
- COLI, Jorge (2008): «Meditação em imagens», www.secrel.com.br/jpoesia/jcoli01.html
- CRAIG, E. Gordon (s/d.): *Da Arte do Teatro* (Lisboa: Arcádia).
- DANTE (1996): *Paradiso* (Roma: Bonacci).
- DIOSDADO, Ana (1983): *El teatro por dentro –ceremonia, representación, fenómeno colectivo* (Barcelona: Salvat, Col. 'Salvat Temas Clave', 40).
- DUARTE, Edson (2008): «Hilda Hilst: A poética da agonia e do gozo», www.revista.agulha.nom.br/hilda_hilst
- ELIADE, Mircea (1992): *Imágenes y símbolos* (Madrid: Taurus, Col. 'Taurus Humanidades', 1).

- ESTORINO, Abelardo (1964): «El robo del cochino», in *El teatro hispanoamericano contemporáneo 2* (Antología de Carlos Solórzano) (México: Fondo de Cultura Económica, Col. 'Popular', 61, pp. 76-128).
- FÁBREGAS, Xavier (1975): *Introducción al lenguaje teatral* (Barcelona: Asenet, Col. 'Los libros de la frontera', 22).
- FERNANDES, Nanci (1982): «Prefácio», in ROSENFELD, Anatol: *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Debates', 179).
- FOUCAULT, Michel (1994): « Les déviations religieuses et le savoir médical », in *Dits et écrits 1954-1988* (Paris: Gallimard, pp. 624-635).
- GARCÍA, Santiago (1988): «La urgencia de una nueva dramaturgia», in *Escenarios de dos mundos –Inventario teatral de Iberoamérica I* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 53-56).
- GARCIA, Silvana (1990): *Teatro da militância* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Estudos', 113).
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro* (Madrid: Síntesis, Col. 'Teoría de la literatura y literatura comparada', 24).
- GIMÉNEZ, Carlos (1988): «Festivales, ¿para qué?, ¿para quiénes?», in *Escenarios de dos mundos –Inventario teatral de Iberoamérica I* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 60-63).
- GUIDARINI, Mário (1996): *A desova da serpente. Teatro contemporâneo brasileiro* (Florianópolis: Editora da UFSC).
- HEGEL, Georg W. F. (1985): *Estética I. Introducción* (Buenos Aires: Siglo Veinte).
- HUGHES, Derek (2007): *Culture and Sacrifice* (Cambridge: Cambridge University Press).
- HUXLEY, Aldous (1975): *Brave New World* (Middlesex: Penguin Books, Col. 'Penguin Modern Classics').
- JASPERS, Karl (s/d.): *Lo trágico. El lenguaje* (Málaga: Ágora, Col. 'Hybris').
- JOSEPHS, Allen & CABALLERO, Juan (1981): «Introducción», in *La Casa de Bernarda Alba* (Madrid: Cátedra, [8ª ed.]).

- JÚNIOR (s/d.): *O Teatro e a sua Estética* (Lisboa: Arcádia).
- JUSTO, José M. (1990): «Introdução», in WAGNER, Richard: *A Arte e a Revolução*, (Lisboa: Antígona, pp. 7-12).
- KOWZAN, Tadeusz (1998): «Identidad del personaje teatral: del anonimato a la autorreferencia», in *Theatralia II – II Congreso internacional de Teoría del Teatro* (Edición de Jesús G. Maestro) (Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, Col. ‘Congresos’, 12, pp. 283-308).
- LAWSON, Jonh Howard (1995): *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales* (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Escritores de Escena de España, Col. ‘Teoría y práctica del teatro’, 9).
- LIMA, Mariângela Alves de (1988): «1960-1988: De la dictadura militar a la democracia», in *Escenarios de dos mundos –Inventario teatral de Iberoamérica I* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 156-270).
- MAESTRO, Jesús G. (1998): «El personaje teatral en la teoría literaria moderna», in *Theatralia II – Congreso internacional de Teoría del Teatro* (Edición de Jesús G. Maestro) (Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, Col. ‘Congresos’, 12, pp. 17-56).
- MANUEL, Frank E. & MANUEL, Fritzie P. (1981): *El pensamiento utópico en el mundo occidental* (Madrid: Taurus, Col. ‘Ensayistas’, 241).
- MILLER, Arthur (1982): *Death of a Salesman* (Salamanca: Almar, Col. ‘Anglística’).
- MILLER, Arthur (2002): *Al correr de los años. Ensayos reunidos (1944-2001)* (Barcelona: Tusquets, Col. ‘Marginales Tusquets’, 208).
- MUSIL, Robert (1969): *El hombre sin atributos. Vol. I* (Barcelona: Seix Barral, Col. ‘Biblioteca Breve –Novela’, 284).
- OROZCO, Emilio (1977): *Mística, plástica y Barroco* (Madrid: Cupsa, Col. ‘Goliárdica’, 12).
- PALLOTTINI, Renata (1999): «Do teatro», *Cadernos de literatura brasileira*, 8: 97-113.
- PÉCORÀ, Alcir (2008): «Hilda Hilst morreu. Viva Hilda Hilst!», www.revistapesquisa.fapesp.br/extras

- PÉCORA, Alcir (2008): «Nota do organizador», in HIST, Hilda: *Teatro completo* (São Paulo: Globo, pp. 7-19).
- PIANCA, Marina (1988): «Todo empezó en Manizales», in *Escenarios de dos mundos – Inventario teatral de Iberoamérica I* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp 64-71).
- POITOU, M. Eugène (1858): *Du roman et du théâtre contemporains et de leur influence sur les moeurs* (Paris: Auguste Durand, [12ª ed.]).
- PRADO, Décio de Almeida (1987): *Exercício findo* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Debates', 199).
- PRADO, Décio de Almeida (2001): *O teatro brasileiro moderno* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Debates', 211).
- QUEIRÓS, Eça de (1997): *Chineses e Japoneses* (Lisboa: Edições Cotovia, Col. 'Série Oriental', 5).
- RELA, Walter (1969): *El teatro brasileño* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Col. 'Enciclopedia de teatro', 11).
- RODRIGUES, Nelson (2006): *Teatro desagradável* (Lisboa: Cotovia, Col. 'Curso Breve de Literatura Brasileira', 16).
- RODRÍGUEZ, Franklin (1964): «El último instante», in *El teatro hispanoamericano contemporáneo 2* (Antología de Carlos Solórzano) (México: Fondo de Cultura Económica, Col. 'Popular', 61, pp. 129-154).
- ROSENFELD, Anatol (1982): *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (São Paulo: Perspectiva, Col. 'Debates', 179).
- ROSENFELD, Anatol (2008): «Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga», www.angelfire.com/ri/casadosol
- SÁBATO, Magaldi (2001): *Panorama do teatro brasileiro* (São Paulo: Global, [5ª ed.]).
- SÁBATO, Magaldi (1985): «Prefácio», in FERNANDES, Rofran: *Teatro Ruth Escobar. 20 anos de resistência* (São Paulo: Global, pp 13-15).
- SALVAT, Ricard (1988): *El teatro* (Barcelona, Montesinos, Col. 'Biblioteca de Divulgación Temática', 17, [2ª ed.]).
- SANTOS, Carlos Aparecido dos (2008): «O teatro na época da ditadura», www.historianet.com.br/conteudo/.

- SASTRE, Alfonso (1993): *Drama y sociedad* (Hondarribia: Argitaletxe Hiru, Col. 'Ensayo', 3).
- STEGAGNO, Luciana (1997): *Storia della letteratura brasiliana* (Torino: Einaudi, Col. 'Biblioteca Einaudi', 20).
- STRINDBERG, August (1964): *Théâtre cruel et théâtre mystique* (Paris: Gallimard).
- TOUCHARD, Pierre Aime (1954): *El teatro y el espectador* (Buenos Aires: Troquel).
- UNAMUNO, Miguel de (1939): *Del sentimiento trágico* (Madrid: Espasa-Calpe, Col. 'Austral', 4).
- USIGLI, Rodolfo (1967): *Anatomía del teatro* (México: Ecuador O°, O', O" / Revista de Poesía Universal).
- VELTRUSKY, Jiri (1997): «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», in *Teoría del teatro* (Madrid: Arco/Libros, Col. 'Lecturas', 6, pp. 31-55).
- VILLARINO PARDO, M. Carmen (2006): «Dinámicas y líneas de fuerza en el interior del sistema literario brasileño durante el siglo xx», *Revista de Cultura Brasileña. Imágenes de Brasil*, 4: 71-101.
- VILLEGAS, Juan (1991): *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (Ontario: Girol Brooks, Col. 'Telón Teoría', 4, [2ª ed.]).
- VILLEGAS, Juan (1997): *Para un modelo de historia del teatro* (California: Gestos, Col. 'Teoría', 1).
- VINCENZO, Elza Cunha de (1992): *Um teatro da mulher – Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, Col. 'Estudos', 127).
- KASSAB, Álvaro (2007): «Pécora revista transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva [Entrevista de Álvaro Kassab a Alcir Pécora]», *Jornal da Unicamp*, 11 de Março: 5.
- WAGNER, Richard (1990): *A Arte e a Revolução* (Lisboa: Antígona).
- WELLEK, René & WARREN, Austin (s/d): *Teoria da Literatura* (Lisboa: Publicações Europa-América, Col. 'Biblioteca universitária', 2, [4ª ed.]).

- WITKIEWICZ, Stanislaw (1973): *Comedia repugnante de una madre* (Madrid: Editorial Fundamentos, Col. 'Cuadernos Prácticos', 9).
- WOLFF, Egon (1964): «Los invasores», in *El teatro hispanoamericano contemporáneo 2* (Antología de Carlos Solórzano) (México: Fondo de Cultura Económica, Col. 'Popular', 61, pp. 193-262).

ÍNDICE

A SUBVERSIVA TRAJECTÓRIA DE UMA MEGALÓMANA	7
AS OBRAS DRAMÁTICAS HILSTIANAS:	
QUANDO <i>EROS</i> ABANDONOU <i>THANATOS</i>	37
O TEATRO CONTRA A DITADURA:	
O MODO HILSTIANO COMO DESVIO FACE À MÍMESE.....	53
UMA PERTURBADORA METÁFORA DO MUNDO:	
POETICIDADE E EXPERIMENTALIDADE.....	81
O HERÓI REDENTOR E O DESCONFORTO DA VONTADE MESSIÂNICA.....	95
O TRÁGICO TRÂNSITO DAS <i>PERSONAE</i> DRAMÁTICAS	135
A ANTIUTOPIA COMO UMA OUTRA ESCATOLOGIA	159
À MANEIRA DE CONCLUSÃO.....	185
BIBLIOGRAFIA	189

ESTE LIBRO SAÍU DO PRELO DE LUGAMI EN BETANZOS O 20 DE
XULLO DE 2009





LIBROS PUBLICADOS

1. Xaime Quintanilla: DONOSINA (Edición de Laura Tato)
2. Denis Diderot: O PARADOXO SOBRE O ACTOR (Edición bilingüe de X. C. Carrete Díaz e F. Sucarrat Boutet) –Esgotado–
3. Antón Villar Ponte: ENTRE DOUS ABISMOS e NOUTURNO DE MEDO e MORTE (Edición de Emilio Xosé Insua López) –Esgotado–
4. Oscar Wilde: ERNEST (Edición bilingüe de Miguel Pérez Romero) –Esgotado–
5. Aristóteles: POÉTICA (Edición bilingüe de Fernando González Muñoz) –Esgotado–
6. Hildegarde de Bingen: O DESFILE DAS VIRTUDES (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
7. Ramón Otero Pedrayo: O FIDALGO e O TEATRO (TRES TEXTOS DRAMÁTICOS) (Edición de Xosé Manuel Sánchez Rei)
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS (Edición bilingüe de Henrique Harguindey Banet)
9. Pedro P. Riobó Sanluís: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996)
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
11. Ricardo Carvalho Calero: ESCRITOS SOBRE TEATRO (Edición de Laura Tato)
12. António Ferreira: CASTRO (Edição de M^a Rosa Álvarez Sellers)
13. Rosvita de Gandersheim: OBRA DRAMÁTICA (Edición bilingüe de Xosé C. Santos Paz)
14. Llorenç Villalonga: DESBARATOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
15. José Oliveira Barata: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA/I
16. Alexandre Ballester: NUN PREGUE DE VELUDO (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
17. Goretta Sanmartín Rei: O TEATRO DE XAN DA COVA. *LA GALICIANA e MARÍA PITA*
18. Josep Pere Peyró: DESERTOS (Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
19. Afonso Álvares: AUTO DE SANTIAGO (Edição de Juan M. Carrasco González)
20. Ramón Cabanillas: A VIRXE DO CRISTAL (Edición de Manuel Ferreiro e Goretta Sanmartín Rei)
21. TEATRO BRASILEIRO: TEXTOS DE FUNDAÇÃO (Edição de Maria Aparecida Ribeiro)
22. Roberto Cordovani: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA (Edição de Eisenhower Moreno)
23. Joan Guasp: O VENDEDOR DE AMENDOINS (Ed. bilingüe de Xesús González Gómez)
24. François Riccoboni: A ARTE DO TEATRO (Edición bilingüe de Roberto Salgueiro)
25. M^a Isabel Morán Cabanas: FESTA, TEATRALIDADE e ESCRITA. ESBOÇOS TEATRAIS NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE
26. Ana Kiffer: ANTONIN ARTAUD. UMA POÉTICA DO PENSAMENTO
27. Paulino Pereiro: A MÚSICA TEATRAL
28. Francisco Gomes de Amorim: FIGADOS DE TIGRE (Edição de Carne Fernández Pérez-Sanjulián)
29. Gil Vicente: FARSA DOS ALMOCREVES (Edición de Xoán Carlos Lagares)
30. Manuel María: EDIPO (Edición de Miguel A. Mato Fondo)
31. Eugène Labiche [e Marc-Michel]: UN CHAPEU DE PALLA ITALIANA (Edición bilingüe de Ana Luna Alonso)
32. Manuel Lourenzo: INSOMNES
33. Cándido A. González ¡MAL OLLO!... (Edición de Manuel Ferreiro e Laura Tato Fontañá)
34. Iolanda Ogando: TEATRO HISTÓRICO: CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA e MORTE TEATRO NACIONAL
35. Euloxio R. Ruibal: MINIMALIA. 20 PEZAS DE TREATRO BREVE
36. Antoni Nadal: O TEATRO MALLORQUINO DO S. XX
37. Emilio Xosé Insua López: SOBRE *O MARISCAL*, DE CABANILLAS e VILLAR PONTE
38. Xesús Pisón: NOITE INVADIDA
39. Duarte Ivo Cruz: O TEATRO PORTUGUÉS: ESTRUCTURA e TRANSVERSALIDADE
40. Afonso Becerra de Becerra: O RITMO NA DRAMATURXIA. TEORÍA e PRÁCTICA DA ANÁLISE RÍTMICA (A PARTIR DA PRIMEIRA DRAMATURXIA GALEGA EN VERSO)
41. DOCUMENTOS PARA A HISTORIA DO TEATRO GALEGO (1919-1924) (Edición de Silvana Castro García)
42. QUE (NON) É O TEATRO? [Manuel Lourenzo / José Oliveira Barata] / CATÁLOGO DE PUBLICACIÓNS (1997-2005)
43. Marica Campo: CONFUSIÓN DE MARÍA BALTEIRA (Edición de María Pilar García Negro)
44. Manuel Lúgrís Freire: A COSTUREIRA D'ALDEA (Edición de Teresa López)
45. Hélène Cixous: A CONQUISTA DA ESCOLA DE MADHUBAI (Edición bilingüe de Purificación Cabido Pérez)
46. Uxío Carré Aldao: MEMORIA CRÍTICO-BIBLIOGRÁFICA SOBRE EL TEATRO REGIONAL GALLEGO (Edición de Xoán López Viñas)
47. Manjula Padmanabhan: LUCES FÓRA (Edición bilingüe de Antía Mato Bouzas)
48. Teresa Rita Lopes: COISAS DE MULHERES! (TEATRO REUNIDO)
49. D. Francisco Manuel de Melo: O FIDALGO APRENDIZ (Edición de Evelina Verdelho)
50. Aristóteles: POÉTICA (Segunda Edición bilingüe revisada de Fernando González Muñoz)
51. Carlo Gozzi: TURANDOT. Volume I (Edición crítica italiana e tradución galega de Javier Gutiérrez Carou)
52. Carlo Gozzi: TURANDOT. Volume II (Edición crítica italiana e tradución galega de Javier Gutiérrez Carou)
53. Luís de Camões: AUTO CHAMADO DOS ENFATRIÓES (Edición de Leticia Eirín García)
54. Marica Campo: O DIVINO SAINETE (Adaptación teatral da obra homónima de Curros Enríquez)
55. Antonio Gramsci: ESCRITOS SOBRE TEATRO I [1916-1917] (Ed. de Xesús González Gómez)
56. Antonio Gramsci: ESCRITOS SOBRE TEATRO II [1918-1920] (Ed. de Xesús González Gómez)
57. Camilo Castelo Branco: O MORGADO DE FAFE EM LISBOA e O MORGADO DE FAFE AMOROSO (Edição de Carlos Paulo Martínez Pereira)
58. Xosé Teixeiro: DOUTOR, POR FAVOR, MÁTEME CON XEITO (Edición e tradución de Francine Sucarrat Boutet e Xosé Carlos Carrete Díaz)
59. Laura Tato Fontañá: RELACIÓNS DE NOTICIAS SOBRE TEATRO NOS FONDOS DA BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL 'FRANCISCO PILLADO MAYOR' (1882-1975)
60. Alva Martínez Teixeira: O HERÓI INCÓMODO (UTOPIA e PESSIMISMO NO TEATRO DE HILDA HILST)
61. Iolanda Ogando: ALMEIDA GARRET, RETRATO PARATEXTUAL COM TEATRO AO FUNDO