

**ARETHUZA IEMINI DE PÁDUA**

**A LINGUAGEM DO CORPO NA OBRA DE HILDA HILST: “AGDA” E  
*A OBSCENA SENHORA D***

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2015**

**ARETHUZA IEMINI DE PÁDUA**

**A LINGUAGEM DO CORPO NA OBRA DE HILDA HILST: “AGDA” E  
*A OBSCENA SENHORA D***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada

**Linha de Pesquisa:** Literatura e outras Artes e Mídias (LAM)

**Orientador:** Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

**Belo Horizonte**

**Faculdade de Letras da UFMG**

**2015**



Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários



Dissertação intitulada “A linguagem do corpo na obra de Hilda Hilst: “Agda” e *A obscena Senhora D*”, de autoria da mestranda Arethusa Iemini de Pádua, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG – Orientador

---

Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando – EBA/UFMG

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sara del Carmen Rojo de la Rosa – FALE/UFMG

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Myriam Corrêa de Araújo Ávila  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Estudos  
Literários da FALE/UFMG

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2015.

*In memoriam:  
Para meu avô, Cirilo,  
que me ensinou a ler.*

## RESUMO

Neste trabalho, estudam-se as relações entre a obra de Hilda Hilst e a escrita performática, com foco específico em dois de seus textos em prosa: o conto “Agda” e o livro *A obscena Senhora D*. Toma-se como mote inicial para o estudo a busca da linguagem do corpo em ambas as obras, de modo a transitar pela literatura da autora, sua vida, características centrais de suas personagens e a abordagem teatral do texto literário de modo a potencializá-lo através de relações intermidiáticas.

**Palavras-chave:** “Agda”, *A obscena Senhora D*, escrita performática, Hilda Hilst, intermedialidade, linguagem do corpo, transcrição.

## **RESUMEN**

En este trabajo son estudiadas las relaciones entre la obra de Hilda Hilst y la escritura performática, con énfasis específico en dos de sus textos en prosa: el cuento “Agda” y el libro *La obscena Señora D*. Se toma como mote inicial para el estudio la búsqueda del lenguaje del cuerpo en las dos obras, de manera a transitar por la literatura de la autora, su vida, características centrales de sus personajes y el abordaje teatral del texto literario para potencializarlo a través de relaciones intermidiáticas.

**Palabras clave:** “Agda”, *La obscena Señora D*, escritura performática, Hilda Hilst, intermedialidad, lenguaje del cuerpo, transcreación.

## **ABSTRACT**

In this paper, the relation between the work of Hilda Hilst and the performative writing are studied with specific focus on two of her proses: the story “Agda” and the book *The obscene Lady D*. The search of body language in both works is taken as an initial motto to this study, in order to move through the literature of the author, her life, the main features of her characters and the theatrical approach of the literary text, with the purpose of empowering it over intermedia connections.

**Key words:** “Agda”, *The obscene Lady D*, performative writing, Hilda Hilst, intermediality, body language, transcreation.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Maria Amélia, minha irmã, Paloma, e meu pai, Helcias, por me fortalecerem e apoiarem, mesmo quando não compreendiam muito bem minhas escolhas;

Ao meu orientador, Marcos Antônio Alexandre, por sua disponibilidade, gentileza e por ser exigente sem me levar ao desespero;

Aos professores que tive na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais;

A Wester de Castro, pelas parcerias, constantes inspirações, conversas e cervejas;

À Joana Ribeiro, pelas risadas, implicâncias, conversas e cervejas;

À Elba Rocha, Sérgio Andrade Silva Nicácio, Fabrício Amador, Álvaro Starling, Daniel Ducato, Christiano de Souza, Kaio Antunes, Paulo Souza, Peu Cardoso, Waltson Tanaka, Daniel Hazan, Lidia Friche, Aleksandro Stopa, Éder Rodrigues e novamente, Wester, pela força artística, “sangue no olho” e pela realização do espetáculo que foi o mote para esta pesquisa;

À Bruna Chiaradia e sua inesquecível “Ana”;

A Gui Augusto e seu inesquecível Gui Augusto;

A toda 196 e agregados (sintam-se individualmente abraçados e amados!);

A Edgard Garcia, Fernando Silveira, Raquel Lopes Costa, Chris Amoroso, Anally Gregório, Giselle Viana e Mayra Andery Fanuchi, por me lembrarem de que existe vida além de BH e por estarem comigo independente da quilometragem que nos separe – todo amor que há nesta vida;

À Flávia Zen, Kátia Benvenuti e Sandra Jantsch, pelos mesmos motivos e com o mesmo amor;

À Juliana Veloso, Cristiana Cangussú, Lorena Penalva, Ionete Lopes, Rodrigo de Agrela, Ana Amélia Reis, pelo ano em que estudamos juntos e pela amizade que sinto, ainda que de poucos encontros;

À Olga Bilenki, Daniel Fuentes e Jurandy Valença, pela acolhida doce, generosa e produtiva durante a minha residência artística no Instituto Hilda Hilst;

A você, que pode não estar citado aqui, mas, de alguma forma, colaborou, pensou e se empolgou quando falei desta pesquisa;

À Hilda Hilst. Por ter sido. E ainda ser.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
Início dos trabalhos .....	13
A autora .....	14
Abordagem .....	15
<b>CAPÍTULO 1 – A escrita performática</b> .....	20
1.1 – O estudo da performance .....	21
1.2 – Performance e Escrita .....	23
1.3 – A escrita performática na obra da escritora Hilda Hilst .....	30
<b>CAPÍTULO 2 – A escrita performática nas obras “Agda” e <i>A obscena senhora D</i></b> .....	39
2.1 – “O que é a linguagem do meu corpo? O que é a minha linguagem?” .....	40
2.2 – “Agda” .....	42
2.2.1 – “Agora será sempre o abismo, espio lá no fundo, o que há no fundo?” .....	42
2.2.2 – “Alguém lhe toca, minha senhora?” – A velhice em “Agda” .....	45
2.2.3 – “Os sonhos e a memória devem ser devorados” – As lembranças .....	50
2.2.4 – “Tenho ares de alguém semi-sepulto” – Ao encontro da morte .....	54
2.3 – <i>A obscena Senhora D</i> .....	59
2.3.1 – “D de Derrelição, ouviu?” .....	59
2.3.2 – “a casa deve ficar mais clara, casa com sol, entende?” – Da <i>Casa da Porca</i> à <i>Casa do Sol</i> .....	66
<b>CAPÍTULO 3 – Intermidialidade, texto literário e dramaturgia no espetáculo</b>	
<i>A Casa do Sol</i> .....	79
3.1 – Caminhos para a reflexão .....	80
3.2 – Mídias e Intermidialidade .....	80
3.3 – Encenação e Intermidialidade no espetáculo <i>A Casa do Sol</i> .....	84
3.3.1 – O processo de criação .....	86
3.3.2 – Dramaturgia e texto .....	91
3.4 – A transcrição da letra para a cena – “Agda” no espetáculo <i>A Casa do Sol</i> .....	94
	10

3.4.1 – Atuação – o corpo como mídia .....	95
3.4.2 – Objetos de cena/cenário .....	100
3.4.3 – Figurino/caracterização .....	104
3.4.4 – Música .....	106
3.4.5 – Iluminação .....	111
3.5 – Intermedialidade e escrita performática .....	115
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	118
O papel da performance na obra de Hilda Hilst .....	119
Transcrição .....	122
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	124
<b>ANEXO I</b> .....	128
<b>ANEXO II</b> .....	130
<b>ANEXO III</b> .....	134
<b>ANEXO IV</b> .....	135
<b>ANEXO V</b> .....	136
<b>ANEXO VI</b> .....	138
<b>ANEXO VII</b> .....	139

## **INTRODUÇÃO**

## Início dos trabalhos

A literatura de Hilst passou a ganhar importância em meu olhar a partir dos estudos realizados para a montagem do espetáculo *A Casa do Sol*, com Asterisco Cia. de Teatro (grupo de teatro formado em 2006 por alunos do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais), que estreou no ano de 2010. Com efeito, um dos motivos para a realização dessa Dissertação é a minha participação em um processo intenso de pesquisa literária, dramaturgica e sensorial durante os ensaios e preparação.

Como será explicitado adiante, a montagem se propôs a um olhar abrangente sobre a obra da autora, e não apenas a focar em um aspecto específico. Esta decisão da equipe tornou necessário o contato com todas as vertentes abraçadas pela autora: prosa ficcional, poesia, crônicas, dramaturgia. E como não poderia deixar de ser, um estudo detalhado levou tempo: foram cerca de dois anos de processo de montagem, em que a equipe se cercou de artistas de diversas áreas para levar a cabo o seu intento: trazer à cena a potência da literatura hilstiana, através de um espetáculo que foi se construindo de maneira intermediária.

Sendo assim, meu desejo foi continuar estudando a obra de Hilst para além da intenção primeira (montar um espetáculo teatral) e, dessa maneira, os contornos do presente estudo foram surgindo. Inserida que estou em um contexto teatral, neguei-me a princípio a realizar um estudo que abarcasse apenas a montagem do espetáculo, mas que, somando-se a isso, focasse outros aspectos e priorizasse seu ofício: a escrita. Como atriz, meu principal instrumento de trabalho é o *corpo*; é com e através dele que estudo, atuo e aprendo. Não poderia deixar de ser assim neste estudo sobre a literatura de Hilda Hilst. O foco escolhido para essa Dissertação foi justamente o *corpo* em sua narrativa textual, e minha busca (atitude tão presente em Hilst e sua obra) foi pela *linguagem do corpo*.

Para realizar este intento formulei um recorte que inclui duas de suas obras: o conto “Agda” (1973) e o livro *A obscena Senhora D* (1982). A escolha se deu devido à forma narrativa de ambas as obras (fragmentada, onírica, questionadora, algumas vezes irreverente, outras vezes escandalosa) e também pelas características das personagens centrais. Tanto Agda quanto Senhora D mostram-se questionadoras de seu corpo e de seu mundo, tomando para si interrogações que podem ser estendidas à humanidade e sua presença atuante no mundo. As personagens colocam-se, política e socialmente, como mulheres transgressoras, assim com foi

Hilst, e, no contexto de cada obra, ocupam seu lugar (seus sonhos, sua casa, seus desejos e inquietações) como personalidades complexas e incompreendidas, sendo, então, simplificadas pelo olhar comum, mas não se rendendo a essa simplificação e nem a convenções triviais.

Hilst compõe sua narrativa de maneira incomum<sup>1</sup>, gerando no leitor “desavisado” uma confusão inicial, que logo se desfaz; a não linearidade de sua escrita e a abordagem de temas polêmicos e obscenos não deixa de lado a poética e o tratamento lírico; assim, nas obras aqui estudadas, o sujo e o belo andam de mãos dadas, assim como o terrestre e o divino, o material e o intangível, a loucura e a pretensa sanidade do homem.

### **A autora**

Hilda Hilst foi uma escritora dotada do pluralismo típico dos artistas obcecados pelo seu ofício. Em sua obra são encontrados os mais diversos gêneros da literatura: romance, poesia, teatro, crônicas, contos. A vida da mulher Hilda Hilst dificilmente pode ser separada da obra da escritora; porém, essa não é de cunho essencialmente autobiográfico, mas é sim repleta de reflexões sobre aspectos de sua existência. Assim, seus questionamentos a respeito de Deus – entidade que ela nomeou dos mais variados termos –, sua relação com a loucura, com a morte e com o corpo e a velhice, além dos atritos com o mercado editorial brasileiro são temas recorrentes em seu trabalho.

Definindo-se sempre como poeta, Hilst escreveu sobre a condição indecifrável do ser humano no mundo, de modo sensato e lírico. Seus escritos, a princípio obscuros, revelam-se aos poucos, para um leitor atento, de uma lucidez atroz. Considerada “maldita”, foi pouco lida em vida, fato devido, talvez, a sua poética insistente e seus pensamentos desconcertantes. Não é raro que seja considerada uma escritora “difícil” pelo público em geral.

Nascida no interior de São Paulo, na cidade de Jaú, após uma juventude regada a festas, colunas sociais, Hilda Hilst isolou-se na chácara da família – *A Casa do Sol* – determinada a

---

<sup>1</sup> Considero importante salientar que além do tratamento poético dado à prosa, Hilst trabalhava a palavra escrita com originalidade e criatividade extremas; em muitos de seus escritos, a norma culta não foi respeitada, dando ênfase ora à criação imagética, ora a uma atmosfera onírica, ora à oralidade. Assim, em muitos trechos de seus textos transcritos nessa Dissertação, aparecerão inícios de frases com letras minúsculas, palavras grafadas da maneira como se fala cotidianamente e não do modo como se escreve segundo o padrão da norma culta, entre outras “transgressões” cometidas pela autora, e que enriquecem seu fazer literário.

dedicar sua vida ao ofício de escrever. Lá, reunia artistas, intelectuais, criava dezenas de cães e escrevia suas obras. Separando-se do mundo, isolando-se, buscou entendê-lo e cantá-lo em sua poesia e prosa, sob os mais diversos aspectos. Seus escritos ultrapassam um discurso próprio de qualquer grupo específico – não se esgota, por exemplo, na posição da mulher na sociedade e seus direitos – para abranger sentidos amplos, com os quais o ser humano, em sua condição, se identifique. Em ensaio sobre a ficção da escritora, Leo Gilson Ribeiro conclui:

Sem ser uma “alienada”, ao contrário, muito consciente, dolorosamente, da marginalização de grande parte dos brasileiros que sobrevivem, se for este o termo, vivendo ou morrendo em meio a lixões urbanos, Hilda Hilst tem fome de substância que, apaziguado o lado material, rememora nas trevas sua inanição de Deus.<sup>2</sup>

Não apenas em sua prosa, mas em toda sua obra, para Hilda Hilst, o ser humano e suas vicissitudes são eternas incógnitas. De fato, a relação com o *corpo* em sua obra inspira reflexões variadas. O corpo, para Hilda Hilst, parece um mistério a ser desvendado, uma fonte inesgotável de sensações, porém, quase indecifrável. *Eu e corpo* ora parecem se fundir, ora são objetos de angústia e distinções.

## **Abordagem**

A partir das considerações anteriormente colocadas, a abordagem que se mostrou propícia ao estudo da linguagem do corpo foi a *performance*. Com efeito, a escrita performática possui características e peculiaridades nas quais a obra da autora, em especial as duas obras aqui estudadas, se inserem perfeitamente. A partir do estudo da linguagem do corpo, passo às pulsões corporais, à transgressão, aos desejos, às patologias sociais, tudo isso permeado pela presença ostensiva do corpo e de seus desentendimentos e incógnitas. Com efeito, os seguintes questionamentos e considerações de Graciela Ravetti, são importantes para este estudo:

Que acontece quando um objeto artístico – uma narração –, criado a partir de pressupostos absolutamente ficcionais e até com completo simulacro, deixa entrever as marcas de uma pulsão pessoal, um gesto autobiográfico? Uma sombra que se insinua, aparece com alguma nitidez e se metamorfoseia, confunde-se e se mistura na ficção. Que não é gratuita, nem irrelevante, nem mercadológica. [...] Que acontece quando os principais mandatos sociais são devolvidos à circulação – deformados, parodiados, desconstruídos, sofridos – e ficam convidativos para que os leitores realizem suas próprias performances?<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> RIBEIRO, 1999, p. 81.

<sup>3</sup> RAVETTI, 2002, p. 48.

Ravetti formula tais indagações a respeito de uma forma de escrita que se situa sempre em um local indeterminado. Pode-se falar em *entre*. A escrita performática, aqui, está *entre* ficção e biografia, *entre* nitidez e obscuridade. A autora afirma que tal modo de escrita convida o leitor a realizar suas próprias performances pessoais, e acrescento aqui: a escrita performática traz ao leitor as pulsões mesmas do autor, incompletas, indagatórias, de modo que leitor e autor, cada qual em um momento presente diverso, reconheçam em seus corpos os caminhos da narrativa.

Em Hilst, podemos encontrar indícios pessoais através de suas personagens e sua narrativa, o que não torna, porém, sua escrita em obra autobiográfica; temos, antes, uma transposição de fatos e questões da autora para a narrativa, que se constitui permeada de memórias desconexas, comportamentos não usuais e transgressões. São aspectos da vida da própria autora, que em alguns momentos adquirem grande importância na narrativa (nas obras aqui estudadas veremos a relação que a autora mantinha com o pai, totalmente revisitada através de Agda e Senhora D), e em outros, colocam-se como provocações, acontecimentos fugazes, gostos pessoais, crenças, e, sobretudo a busca incessante mantida em sua vida, e abarcada por toda sua obra.

O estudo da prosa da autora, especificamente das obras aqui colocadas em discussão, busca a construção de uma linguagem que parte do corpo e através dele atinja o leitor, em diálogo com os aspectos performáticos de sua escrita. A *performance*, aqui compreendida como atitude performática em relação à literatura, leva à construção de uma linguagem específica que privilegia a poética sensorial, experiencial do autor e de sua criação.

Ler os textos de Hilda Hilst é, portanto, uma experiência na qual dificilmente o sujeito fica apático, ileso. Performativamente, a autora transporta o leitor para um universo que parece estranho, muitas vezes “sujo” e “baixo”, outras, extremamente poético e intrincado, mas que na verdade, é o universo em que nos colocamos. Agir performativamente neste contexto é questionar este universo, que é corporal, pulsional, formado por aspectos muitas vezes escondidos, em contraste à relevância de outros culturalmente construídos para serem exibidos sem reprovações. O que as personagens de Hilst fazem é exibir exatamente o que seria reprovável, obscuro, aquelas imagens para as quais se vira o rosto confortavelmente na esperança de que deixem de existir. Mas Agda e Senhora D insistem em existir e em se

afirmar, em mostrar em público que o *corpo* é a chave e, ao mesmo tempo, a interrogação: o abismo para o qual devemos olhar e nem sempre nos atrevemos.

Com base no aqui exposto, o desenvolvimento desta pesquisa é realizado a partir dos seguintes pressupostos metodológicos:

- Considerações a respeito da performance e da escrita performática, sua importância e desenvolvimento no fazer artístico contemporâneo, através do estudo de autores/artistas que trabalham esse assunto, como Graciela Ravetti, Denise Pedron, Richard Schechner, entre outros.
- Leitura e análise das obras da escritora Hilda Hilst, contemplando alguns exemplares de sua prosa, poesia e dramaturgia, para, em um segundo momento, passar ao estudo específico de *Agda*, e “A obscena Senhora D”. A finalidade primeira não é definir um conceito de *corpo*, mas de observar os meandros que a escritora usa para pensar uma linguagem para o corpo, o instrumento que se tem para se relacionar com o mundo.
- Levantamento de obras ligadas ao universo da escritora: A obra de Hilda Hilst é intimamente ligada a sua própria vida; sendo assim, faz-se necessária a observação cuidadosa de depoimentos da escritora, entrevistas e estudos a seu respeito como o Caderno de Literatura Brasileira (Ed. Instituto Moreira Sales). A análise deste material se justifica como alicerce para a compreensão de sua decisão de se isolar do mundo, adotar o ofício de escrever como uma procura pelo ser humano e Deus.
- Pesquisa de estudos sobre a literatura hilstiana: teses, dissertações e artigos.
- Paralelamente, foi feito um estudo do contexto social contemporâneo onde se insere o homem e seu corpo; as modificações sofridas pela cultura e as consequências de tais modificações. A partir daí, um estudo sobre a linguagem e a importância do corpo nas obras de Hilda Hilst, em que abordo especificamente a velhice, a morte, o sexo e a memória, além de sua incessante busca por Deus.
- Estudo de autores que abordaram a temática do *corpo* em suas obras, como Georges Bataille, Simone de Beauvoir, dentre outros.

- Estudo sobre a intermedialidade no espetáculo teatral *A Casa do Sol*. Tal estudo se justifica por ter sido o mote primeiro para essa Dissertação; o teatro, tendo como uma das mídias o corpo, mostrou-se um eficiente instrumento de pesquisa no sentido de potencializar o texto literário.

Sendo assim, este trabalho é dividido em cinco partes, integrando a presente introdução.

No primeiro capítulo, dedicar-me-ei ao referido estudo sobre o gênero performance, passando a considerações sobre a escrita performática. Esse capítulo abarca um apanhado de estudos a respeito do tema, discussões e apresentação e desenvolvimento de conceitos importantes para o desenrolar do trabalho. Ato contínuo, passo a analisar de forma geral textos de Hilst que podem ser inseridos no âmbito da escrita performática, não me atendo apenas a sua prosa ficcional, mas abarcando também sua poesia, dramaturgia e crônicas. Apoiar-me-ei em estudos sobre a obra da autora e considerações a respeito de suas características.

Já no segundo capítulo dissertarei sobre o recorte proposto nesse trabalho: a análise do conto “Agda” e do livro *A obscena Senhora D* sob a perspectiva performática. Darei especial relevância aos seguintes aspectos: velhice, memória, morte, abandono, obscenidade e a busca por Deus, analisados por meio da visão da autora e de considerações de autores que abordaram os mesmos temas. Nesse momento, farei considerações e reflexões a respeito da minha estada – residência artística – no Instituto Hilda Hilst, a Casa do Sol, chácara onde a autora se isolou com o objetivo de escrever. O intuito desse capítulo é pensar a linguagem do corpo como colocada nos textos acima citados, fazendo uma relação com os estudos do primeiro capítulo.

No terceiro capítulo, passarei a discorrer sobre a montagem do espetáculo *A Casa do Sol*, da qual participei como atriz e criadora da dramaturgia coletiva. O olhar voltado à montagem é o da intermídia – no sentido de inter-relação entre diversas mídias que podem ser utilizadas na construção de um trabalho artístico. A relação entre as artes – e, conseqüentemente, entre suas mídias – é estudada de modo a pensar cada uma em sua função específica e sua fusão para um objetivo comum. Toda a equipe entrou em contato íntimo com a obra hilstiana para a efetivação do espetáculo, que cumpriu temporadas de 2010 a 2013, sempre na cidade de Belo

Horizonte – MG. Esse estudo mostra-se importante por abarcar a linguagem do corpo como mídia, além das várias possibilidades de potencialização do texto literário em cena.

Finalizo a Dissertação com uma breve síntese do estudo, chegando não a uma conclusão fechada sobre as questões aqui propostas, mas com um pensamento voltado à pesquisa da potencialização do corpo por meio da palavra escrita.

## **CAPÍTULO 1**

### **A ESCRITA PERFORMÁTICA**

## 1.1 – O estudo da performance

O gênero artístico denominado *performance* contempla em si uma variedade de ações, formas e posturas, fato que faz com que possa ser considerado um gênero plural. Isso se dá em face de suas múltiplas possibilidades, sua característica transversal, podendo se aplicar ao teatro, às artes plásticas, à dança, à literatura, e demais variedades. Cada vez mais recorrente, a diluição de fronteiras entre as formas artísticas vem contribuir para o enriquecimento da conceituação da arte performática já que esta pressupõe uma disponibilidade de rompimento com formas tradicionais de expressão artística, um outro conceito de sujeito atuante, que coloca seu corpo em consonância com as questões que pretendem abordar artisticamente, o *performer*.

Segundo Éder Rodrigues:

O interesse pelos desmembramentos dos estudos da performance nos diversos campos do saber decorre da necessidade de uma corrente de pensamento que constitua uma leitura crítica aberta ao fluxo de incertezas, riscos e contradições, tornando o exercício do pensar um ato performático que dialogue com as continuidades e rupturas advindas do mundo atual que se grafa num constante deslocamento de possibilidades.<sup>4</sup>

A partir de determinadas circunstâncias específicas (sociais, culturais, políticas, econômicas...) o sujeito atuante/pensante sentiu necessidade de uma nova forma de expressão, passível de abismos, riscos, sem vínculo direto com certezas e sim com questionamentos. Uma forma que abrisse possibilidade de deslocamentos de significados, que dialogasse com a contemporaneidade de maneira aberta, livre de conclusões rápidas. A observação do cotidiano, dos corpos, objetos, da política e da sociedade cria uma poética que possibilita o posicionamento do sujeito; a demonstração desse posicionamento pode dar-se de maneira performática. O deslocamento, a brincadeira com o que é trivial, o tratamento do cotidiano, da corporeidade desse cotidiano e a possibilidade de criação através das variadas formas artísticas, colocando-as corporalmente em diálogo fazem da performance uma forma artística que não se basta em uma simples definição: ela se coloca, propositalmente, *performativamente*, passível de múltiplas definições.

Richard Schechner afirma:

Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance – uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa – significa investigar o que esta coisa

---

<sup>4</sup> RODRIGUES, 2010, p. 21.

faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos.<sup>5</sup>

Na década de setenta, o mundo experimentou, de forma atônita, mudanças estruturais decorrentes de frentes políticas, movimentos sociais, conflitos entre países. Essas mudanças, embora frutos de um processo político constante, surgiram em bloco, acarretando uma “quebra” abrupta na forma como se davam as relações e no entendimento da arte. O corpo do artista, então, passa a questionar e enfrentar esse mundo de uma nova maneira.

É claro que esse movimento se dá em todas as áreas – não apenas na performance, e acontece sempre concomitantemente a mudanças sociais. Diversas mídias são utilizadas para concepção artística, e o performer se apropria delas para sua experiência, para sua implicação no mundo.

As ações, interações e relacionamentos citados por Schechner podem ser vistos como experiências do sujeito e das inter-relações de seus atos, objetos e ações em um cotidiano aparentemente estático, porém, na realidade, passível de modificações. A respeito da noção de experiência, interessam-nos os argumentos de Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto Silva, que explicita:

Tomamos a experiência como um Acontecimento, um aqui e agora vivido por um corpo, um instante que se escreve no corpo sem que nós tenhamos um conhecimento imediato. É um instante de recepção temporal e espacial de *afecções* e *percepções* sem mediação da consciência – pensamos, aliás, que não existe separação entre corpo e mente. A tomada de consciência, por ser tão rápida, parecerá imediata, mas encontra-se sujeita a uma *diferenciação* e a um *diferimento* (temporal e espacial), os quais potenciarão o entendimento e conhecimento da e sobre a experiência.<sup>6</sup>

Performance e Experiência como acontecimentos sobre um corpo e a partir de um corpo. No corpo do performer, a experiência se passa como um deslocamento de significâncias, um modo de transportar o cotidiano para fora de si mesmo, de maneira que o acontecimento se dá imediatamente e é ressignificado. O sujeito performer questiona e busca novas maneiras de questionar; é uma arte dinâmica, acontecimento único, que pode ser traduzido como “vivência”. Se essa vivência ocorre espontaneamente no indivíduo, ou devido a rituais específicos da cultura desse mesmo indivíduo (celebrações, reuniões, manifestações), estamos então nos referindo a atitudes performativas sociais, que acompanham os comportamentos e

---

<sup>5</sup> SCHECHNER, 2003, p. 28.

<sup>6</sup> SILVA, 2007, p. 6-7 (grifos do autor).

as transgressões em sociedade; por outro lado, se trazemos à tona o desejo artístico de acontecimento e experiência para além do indivíduo atuante, uma vivência a ser colocada em evidência e confronto com o trivial, temos a atitude performática à qual se refere esse trabalho.

Nas palavras de Denise Pedron, “o sujeito vivencia a arte como experiência, na qual encontra-se inserido e percebe-se atado, uma vez que suas atitudes adquirem, nesse espaço-tempo, um caráter transformador da própria existência”.<sup>7</sup>

A pulsão que leva à transformação da existência pela via artística, colocando o sujeito em risco e questionando verdades estabelecidas cria, no corpo do performer e nos elementos que usa (espaço, objetos, sons, dentre vários outros) uma interação que pressupõe a presença do cotidiano e, em determinadas circunstâncias, também do premeditado. O performer age com elementos cotidianos e a eles reage, coloca-se em contato com informações inesperadas sempre de acordo com sua proposta de questionamento, mas nunca se esgotando em algo previamente ensaiado, e sim, ultrapassando esse limite e buscando novas possibilidades. Pode-se dizer que é uma arte em constante processo, em que o resultado, propriamente dito, não é um fim.

## **1.2 – Performance e Escrita**

Os estudos sobre a performance têm sido amplamente difundidos, e sua relação com a produção literária tem sido tema de pesquisas e trabalhos diversos. Nesse sentido, destaco aqui algumas produções acadêmicas voltadas para esta relação, e que serão bases para as conceituações e discussões a serem colocadas.

Em artigo publicado em *Mediações Performáticas Latino-Americanas – I*, Claudia Neiva de Matos inicia um questionamento acerca do tratamento dos textos performáticos a partir de uma análise distanciada de seus contextos. Destaca, ainda, o crescente interesse do campo das Letras pela narrativa performática, elencando possíveis motivadores para essa tendência: a intensificação das relações interartes e intermédias, principalmente a partir da década de 60

---

<sup>7</sup> PEDRON, 2006, p. 25.

(citando os *happenings*<sup>8</sup>, Living Theater<sup>9</sup>, Hélio Oiticica<sup>10</sup> e Lygia Clark<sup>11</sup>); linguagens musicais eruditas e populares que radicalizaram na quebra de parâmetros tradicionais da criação e execução musical; interesse da crítica literária por repertórios periféricos e étnicos e pelas poéticas da voz, dentre outros. Destaca, principalmente, além da Antropologia, os Estudos Folclóricos para a importância do estudo da performance, tendo em vista a tradição oral, e a poeticidade. Matos afirma:

As abordagens baseadas na performance tiram evidentemente partido da análise da emergência de textos em contextos. A importância do contexto cultural e interativo do uso da linguagem é velha moeda corrente em diversas disciplinas que lidam com fatos de comunicação verbal.<sup>12</sup>

Porém, assinala em seguida, a partir de seus estudos, que a performatividade vai além da relação existente entre texto e contexto; traz a discussão para o campo da literatura, abordando então a estética da recepção, da relação do texto com o contexto no momento em que o receptor tem contato com o texto (ou com a “obra”, se quisermos ampliar a visão aqui colocada). No caso da análise da concretude da realização da emissão e da recepção, afirma que “a perspectiva da performance borra as fronteiras entre a aparente estabilidade do texto e a instabilidade do mundo e dos seres dos quais o texto provém e aos quais se dirigem” (p. 57).

Podemos concluir, então, que o caráter subversivo do gênero performático se encontra (entre outras coisas) em sua capacidade de tornar difusos os contornos que aparentemente se constroem entre texto e contexto e entre emissor e receptor. Na medida em que o receptor se coloca em posição de completar espaços, vácuos deixados pelo texto que a ele chega, ele se torna também construtor do contexto, e, de alguma forma, atuante. Dessa forma, reconstrói-se a ideia de contextualização, para torná-la menos específica e mais flexível.

Na mesma publicação, Graciela Ravetti analisa, primeiramente, a inserção da performance também como geradora de contextos e seu papel na historicização. A autora argumenta:

---

<sup>8</sup> Forma artística caracterizada pela interação entre as artes, e do artista com o público, a partir do qual se desencadeia o evento artístico, tendo, portanto, como base, a improvisação. Cada apresentação é singular, o que é reforçado pela ausência de falas prontas e roteiro fixo. O termo foi criado no final da década de 50, por Allan Kaprow.

<sup>9</sup> Companhia de teatro fundada em 1947 pelos alemães Judith Malina e Julian Beck. Tem como preceitos a diluição de fronteiras entre público e plateia, questionamentos políticos, experimentalismo e estudos corporais e gestuais como formas de expressão.

<sup>10</sup> Artista brasileiro performático, pintor, escultor. Suas obras caracterizam-se pelo experimentalismo e pelo contato direto e transformador do objeto artístico com aquele que o toca. Faleceu em 1980.

<sup>11</sup> Artista plástica brasileira. Sua obra caracteriza-se pela utilização de suportes não convencionais para a pintura, a fuga da tela, a expressão performática da arte visual.

<sup>12</sup> MATOS, 2003, p. 54.

A performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal e do comunitário e vice-versa. Esse trânsito está fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem, a que passam ser a pele, olhos, roupa, gestos, fala, em partituras que se percebem como restos de algo maior e irrecuperável, reproduzível e passível de ser reescrito, mas que de alguma forma deve ser restituído a um passado, e ao mesmo tempo, transmitido ao futuro e relido no presente.<sup>13</sup>

A autora salienta a performance como gênese, início, uma transcrição de contexto. Assim, os novos saberes construídos contribuem para a permanência performática da memória e da história, de forma a recuperar e rerepresentar o passado. Constroem, assim, novos contextos.

A respeito da performance na literatura, a autora indaga a possibilidade de a atividade da escrita ser considerada performática, colocando como mote da questão o pensamento a respeito da memória, da autobiografia, da historicidade em relação à performance. Pergunta: “até onde se pode aceitar como performática um tipo de narrativa que seja arquivo e recuperação de formas de expressão corporal, mantendo a força transgressora?”<sup>14</sup>

Continua afirmando outro tipo de arquivamento, em que o não domínio das formas de registro escritas não exclui a possibilidade de registro de memória. A partir de Derrida, procura uma assinatura coletiva, plural, que considere as manifestações grupais como autoras de determinadas formas de expressão.

Volto, então, a frisar que as atividades performáticas que se constroem coletivamente se inserem nesse trabalho na medida em que são, por si só, registro e manifestação artística. O premeditado e o não premeditado, o escrito e não escrito, o corpo do performer reagindo a diversos estímulos e influências são o mote para se pensar a performatividade na escrita.

Sendo assim, ao abordar a “linguagem do corpo”, abordo diretamente a escrita performática como modo de produção literária. Isso se dá devido ao tratamento performático dado a linguagem nesse modo de escrita, uma confluência de pulsões e experiências transmitidas à narrativa.

---

<sup>13</sup> RAVETTI, 2003, p. 83.

<sup>14</sup> Idem, p. 84.

Ainda considerando outras obras e estudos sobre a escrita performática, detenho-me aqui nas palavras de Juliana Leal sobre o tema. Em sua tese *Literatura e Performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*, ela assevera que

A relevância de aproximar o literário do performático, ademais, reside no fato de o termo *performance* responder a uma vocação interdisciplinar, e ter, portanto, relevância teórica em vários estudos, em distintas áreas de conhecimento, como, por exemplo, a Medicina, a Biologia, a Educação Física, a Dança, o *Marketing*, etc., em grande medida por ter uma significação de “desempenho”.<sup>15</sup>

Novamente, uma reflexão sobre a transversalidade do tema, sobre suas possibilidades de desenvolvimento e sobre a impossibilidade de encarcerar o gênero em apenas uma área, o que o descaracterizaria, pois o estado aparentemente “inclassificável” está em seu cerne e em sua razão de ser. Com efeito, o termo “desempenho” não é exatamente o que será estudado nessa Dissertação, mas devo considerá-lo por fazer parte do núcleo do conceito, que abarca, como dito anteriormente, um movimento em direção à transformação do sujeito e de seu entorno.

Porém, a autora ainda afirma que a escrita performática é

Uma escrita que não considera antagônico o par representação/vida porque considera que o caráter vivencial da narrativa literária performática pode se dar tanto na concretude da estrutura composicional da obra artística, na atitude responsiva traçada pelo narrador do relato, quanto pela possibilidade de resposta por parte da imagem da recepção – o leitor – que dela podemos depreender.<sup>16</sup>

É nesse sentido que essa Dissertação irá traçar considerações sobre a escrita performática; mais do que tratar a performance como o desempenho, a ação *sobre* e *de* um corpo, irei aqui tratar da maneira como a performance atua na escrita sobre escritor e leitor, sujeitos que constroem a obra, do que se depreende do texto performático.

Até mesmo o modo como a escrita performática pode confundir o leitor em termos de se questionar a obra como autobiografia ou não, devido à vivência e à corporeidade colocadas no texto, compõe um aspecto importante que não deve ser deixado de lado. A polivalência presente no gênero pode levar a questionamentos e tornar difusa a classificação de um texto performático, pois a atmosfera íntima que o corpo confere à escrita convida, muitas vezes, o leitor a fazer parte de um estado particular do enunciador do discurso. Esse fato nos faz considerar a posição daquele que lê em relação ao que é lido. A recepção do texto por parte do

---

<sup>15</sup> LEAL, 2012, p. 25 (grifo da autora).

<sup>16</sup> Idem, p. 25

leitor coloca esse último em posição de coconstrutor (não confundir com coautoria) de um discurso. Mas, se a atmosfera performática é, como já dissemos, muitas vezes, íntima, corporal, e, algumas vezes, muito particular do enunciador, como observar o papel do leitor nessa construção?

No âmbito estudado nessa Dissertação, a *linguagem do corpo*, pode-se começar a pensar esse questionamento a partir de uma informação que parecerá óbvia: a de que todos *temos um corpo*. A obviedade dessa conclusão é apenas aparente, principalmente se ela for desenvolvida até outra afirmação: todos *somos um corpo*. Penso que o caminho percorrido entre *ter* e *ser* pode se constituir em um princípio de resposta para a questão.

A performatividade, tanto na área literária quanto em outros âmbitos, utiliza-se de elementos comuns a todos para construir questionamentos. Quando o performer age sobre seu corpo, atinge, de alguma maneira, o receptor dessa mensagem em algum lugar que pode sugerir identificação; a partir disso, pensa-se o receptor como aquele que recebe a mensagem e a elabora. Ora, sendo o receptor, como o enunciador, um *corpo*, essa elaboração acontece a partir das mensagens típicas de fluxos corporais que acontecem na relação. O leitor percebe, em um texto performático, questões e particularidades que aparentemente pertencem ao escritor, mas que o tocam (a ele, o leitor), também em sua atmosfera íntima, onde estão presentes os mesmos fluxos corporais, as mesmas escatologias, o mesmo ciclo de nascimento – vivência – morte. Dessa maneira, o fluxo corporal que o leitor identifica na escrita passa a ser coconstruído, como um processo não de total identificação, mas de compartilhamento ou de complementação de experiências corporais.

Detenho-me agora nas considerações feitas por Glênio Araújo Vilela em sua Dissertação *A escrita labiríntica e performática de Antonin Artaud*. Em seu estudo, ele afirma que a performance

Está, ainda, marcada pelo seu caráter experimental, num partilhar de experiências vivenciadas entre atuante e receptor. O tempo da cena é o real, isto é, acontece no aqui e agora, o que acaba propiciando a experiência performática, que depende da qualidade da presença plena do atuante e da colaboração do espectador. O corpo do artista torna-se sujeito e objeto da sua obra.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> VILELA, 2013, p. 12.

Novamente, considerando a presença do receptor – no caso, o espectador de uma performance – para a construção do momento performático, acredito que a colaboração desse último oferece ao atuante elementos corporais externos para que a atitude performativa se estabeleça.

Porém, na escrita, o “aqui e agora” acontece em momentos diferentes para escritor e leitor. Diferentemente do exemplo acima, que considera a performance como acontecimento cênico, na escrita performática a colaboração é efetivada após o texto pronto, a partir da performatividade encontrada na obra literária. É possível, a partir desse elemento temporal, pensar em coconstrução? Acredito que seja possível justamente pela afirmação de que, *tendo um corpo*, todos – autor e leitor – estejam sujeitos às mesmas influências, sensações e proposições corporais, internas ou externas. As reações pessoais se alteram, variam, derrubam teses e estereótipos, mas o corpo é o que está sujeito às ações e percepções proporcionadas pela performance.

A análise de obras literárias a partir da perspectiva performática nos leva a considerar a importância do diálogo entre os gêneros e traz luz à fruição, uma fruição que não se limita a uma leitura distanciada, mas ao diálogo do leitor com as pulsões que levam o escritor a realizar sua obra.

O pensamento de uma teoria performática para abarcar textos a partir do cruzamento de contextos e análises de suas estruturas sempre relegadas ao desconhecido ou de difícil leitura, acaba nos levando a uma reflexão intermediada por proposições que se cruzam, se atravessam e se contradizem, do que de fato, a uma conjuntura de análise escorada num montante de mais uma teoria que se almeja como certa em denominações e formatos.

O pensamento da escrita performática é fundamental no sentido de inter-relacionar justamente estes elementos desconhecidos e os distintos processos que desenvolveram alguns autores. Uma leitura voltada para o não sentido, os desejos não assumidos, o entrecruzamento de linguagens que confundo para encontrar neste espaço do artisticamente caótico, o seu local de enunciação invisibilizado, até então, nas trevas de subjetivações, afirmações e outros pretextos de inscrição nunca bem recebidos em nossas acadêmicas formas de nos distanciar do humano e do experimental.<sup>18</sup>

O cruzamento dos gêneros, diluindo as fronteiras existentes em um e outro traz a experimentação e o acontecimento ao leitor. Nesse sentido, deslocam-se as importâncias dadas ao sentido literal, à objetividade, à linearidade para outro tipo de fruição: o leitor experimenta o fluxo da escrita como fluxo corpóreo. O foco no estudo do corpo, a atenção na leitura a partir desse elemento a ser analisado remete-nos a um novo campo de visão, que

---

<sup>18</sup> RODRIGUES, 2010, p. 39-40.

extrapola o texto escrito no papel e o une a pulsões, desejos, escatologias, ou seja, a experiências vivas.

Contemporaneamente essa abordagem é relevante graças aos trajetos citados anteriormente – construções artísticas e políticas que permitiram essa quebra de fronteiras. Tal ruptura possibilita a aproximação entre gêneros, retirando cada um deles de um suposto pedestal de intocabilidade, pressupondo uma subversão artística, típica do performer. Assim, escrever de maneira performática é escrever imerso em um universo extremamente amplo, que coloca a fluidez corpórea no processo de escrita. A escrita do corpo torna-se, assim, uma transposição das questões corporais para a literatura, dos desejos, das manifestações biológicas, do fluxo físico para o papel, não de modo descritivo, mas incorporado ao *modus operandi* do autor.

Não é apenas esse o modo de se relacionar a escrita ao corpo. A meu ver, escrita e leitura são, de qualquer maneira, atividades que modificam o corpo de seus agentes. O fluxo corpóreo está presente e transforma o objeto escrito/lido em coisa viva. No caso da escrita performática, essa “coisa viva” transcende as raia do papel e das fronteiras entre o que é lido e o que é escrito. Torna-se experiência, *acontece* de maneira sensível no agente.

Segundo Michel Melot, a respeito do livro como objeto orgânico:

*Membrana*: assim foi chamado o pergaminho que serviu para a fabricação dos primeiros códices. A membrana, que depois passou a ser designada simplesmente de códice, constitui um invólucro flexível que recobre os organismos vivos, mas também a fronteira sensível que vibra entre dois corpos e transmite suas vibrações. Ela se tornou uma superfície delicada, a qual arranha a pena e acaricia o cálamo. O livro é um objeto orgânico. Como todo corpo vivo, o livro é perecível, combustível e até mesmo comestível.<sup>19</sup>

O fragmento refere-se ao livro como objeto, a coisa em si, manipulável. Porém, pode ser perfeitamente aplicável ao não manipulável, à escrita, à ideia, à performatividade. Senão, vejamos: a “fronteira sensível que vibra entre dois corpos e transmite suas vibrações”, a conexão, união entre duas diferenças, criando algo uno, que é a *sensação*. Ainda que haja a fronteira, o contorno ainda é difuso, e a sensação surge como resultado, acontecimento, e de novo, experiência.

---

<sup>19</sup> MELOT, 2012, p. 185 (grifo do autor).

Quero dizer com isso que as relações existentes na escrita performática não são apenas metafóricas, e a conexão da escrita com o corpo é sensível, passível de transposição. Reforço aqui o termo fluxo corpóreo para retomar a ideia do modo de escrita que estou abordando. É uma escrita que, em sua forma e conteúdo, em sua inerência, traz a vibração corpórea como principal forma de diálogo e troca com o leitor.

### 1.3 – A escrita performática na obra da escritora Hilda Hilst

*Vamo brincá de morrê, que a gente não morre mais, e tamo sentindo saudade até de adoecê?* (HILST, 1998)

Pretendo aqui fazer um breve apanhado dos aspectos performáticos encontrados na obra de Hilst, reservando o próximo capítulo para o estudo das obras específicas a serem abordadas nessa Dissertação de Mestrado – o conto “Agda” e o livro *A obscena senhora D*. Devido à extensão da obra da autora, não esgotarei aqui o tema; farei, antes, uma análise de alguns textos de sua autoria sob a ótica da escrita performática.

Considero importante citar as palavras de Ravetti a respeito da narrativa performática, para elucidação do trabalho:

[...] tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas as noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à *agitação* política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local de enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação de identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, dentre outros.<sup>20</sup>

No momento em que a escrita performática se mostrou como principal eixo para essa Dissertação, pus-me em busca de referenciais que ligassem os dois gêneros – escrita e performance – de forma íntima. A teatralização dos signos e a produção de imagens decorrentes da performance se prestaram a elucidar essa relação, pois colocam autor e leitor em um jogo constante, de ressignificação e criação. Além disso, a autora cita o *local de enunciação*, os *comportamentos renunciados ou recalcados* e a *exibição de rituais íntimos*

---

<sup>20</sup> RAVETTI, 2002, p. 47 (grifo da autora).

como aspectos a serem considerados. E volto aqui à presença do *corpo* e das questões acerca dele colocadas. Em que lugar (físico ou não) se encontra aquele que escreve e aquele que lê? De que forma o texto escrito atinge o leitor a partir da demonstração de cotidianos secretos, porém, comuns a todos? Que porta se abre para os sujeitos dessa relação, dado o momento de exibição, de colocar a cena em cena, no papel, à vista de todos?

Dentro de tal panorama, observo a “linguagem do corpo” na obra de Hilda Hilst com o seguinte significado: a observação da utilização da linguagem como signo de comunicação do corpo que é questionado. Ao tentar ultrapassar a concepção “*sui generis*” da palavra *corpo*, pretendo me aproximar do corpo como foi escrito por Hilst, da sua compreensão como objeto de vivência e experiências.

Neste ponto, considero importante citar o tratamento dado ao erotismo por Bataille. De acordo com o autor,

O erotismo [...] é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que perde. Se for preciso, posso dizer que no erotismo EU me perco.<sup>21</sup>

Ainda, segundo o autor, analisando o erotismo no homem o aspecto de vida interior, a experiência erótica comporta uma perda – a perda de si mesmo. Veremos, adiante, que as personagens construídas por Hilst percorrem constantemente esse caminho, através da busca da morte, e da loucura. O tratamento poético da escritora com relação à linguagem se aplica ao corpo visto e dissecado em sua prosa e sua poesia. Como exemplo, cito uma das inúmeras vezes em que a escritora brinca com o trocadilho *corpo/porco*. Como um limite, como repouso ou como tensão, *corpo* e linguagem se unem e se prestam aos mesmos propósitos.

[...] *corpo-limite-coitado*, de repente te moves, entras na casa dos porcos, te perguntas, o que é isso um porco? De repente te lembrás que alguém já perguntou, que muitos perguntarão o que é isso um porco. O que é isso-eu? Porco jovem, porquinho rosado, aí eu pego cheia de doçuras digo porquinho tão bonito, seria bom ter um assim sempre dentro de casa, depois grande porco estufado, aí não pego mais, digo bom para comer na festa de amanhã, na comemoração dos cem anos de depois de amanhã, no foguetório na foguetada na imensa fogueira e para juntar à fogaça de daqui a três dias, grande porco estufado, te devoro.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> BATAILLE, 1987, p. 29 (as maiúsculas são do autor).

<sup>22</sup> HILST, 1973, p. 57.

Talvez haja certa perplexidade ao se constatar a proximidade (não apenas literária) entre *corpo* e *porco*. No trecho citado acima, retirado do conto “Agda”, a personagem-título discute e indaga incansavelmente a velhice e os efeitos do tempo sobre si. E traz para o leitor sua meninice, juventude e senilidade a partir da criação da imagem mulher/porco. Aquilo com que se brinca, aquilo que se come, que se consome, que se deseja até certo ponto, até um determinado tempo; onde o limite? O corpo é limite ou possibilidade? Agda encontra conforto ou desespero em seu próprio corpo/porco? Encontramos aqui uma construção sensorial – imagética, tátil – que leva o leitor a experimentar essas dúvidas através de seu próprio corpo, que envelhece, muda, reage à passagem do tempo.

O dilaceramento do corpo e de sua identificação, a construção de personagens complexos e duplos, o reconhecimento de que o ser humano não é uno, e que seus questionamentos o levam para a existência de vários seres fundidos com diversas possibilidades de manifestações, tudo isso está presente na obra de Hilda Hilst a ser estudada nessa Dissertação.

Não apenas em sua prosa, mas em sua poesia e dramaturgia, a escrita de Hilst tem aspectos performáticos claros. Em momentos em que a autora questiona a morte, o amor, o desejo sexual, seu traço poético traz uma inquietação que transborda para além do cotidiano; melhor dizendo, a autora traz esse mesmo cotidiano para dentro de suas interrogações acerca do Sagrado e do Profano, do corpóreo e do imaterial, entregando-se ora a um, ora a outro. Encontram-se, nessas reflexões sobre o Sagrado e o Profano, a não renúncia ao corpo, o questionamento e a relação que o faz ser objeto e fonte de sensações, deterioração, diálogo, prazer e escândalo. Como exemplo, trago um poema do livro “Do Desejo” (1992):

Porque há desejo em mim, tudo é cintilância  
Antes, o cotidiano era um pensar alturas  
Buscando Aquele Outro decantado  
Surdo à minha humana ladradura.  
Visgo e suor, pois nunca se faziam.  
Hoje, de carne e osso, laborioso e lascivo  
Tomas-me o corpo. E que descanso me dás  
Depois das lidas. Sonhei penhascos  
Quando havia jardins aqui ao lado.  
Pensei subidas onde não havia rastros.  
Extasiada, fodo contigo  
Ao invés de ganir diante do Nada.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> HILST, 2004, 17.

“Aquele Outro”, como a autora nomeia a figura divina, no poema descrito, contrasta com o ato sexual. A busca presente nos versos do poema coloca-nos em contato com as indagações a respeito de uma presença física do divino, encarnado talvez no amante. “De carne e osso, laborioso e lascivo”, o amante proporciona alívio no antes cansativo ato de procurar respostas. Tais respostas já se encontram ao alcance, na presença física, corporal, e não no enigmático Nada.

Segundo Kamilla Kristina Souza França, em seu artigo “Do Desejo: o prazer na busca por Deus”,

[...] entendemos que a religiosidade em Hilda é apresentada com uma análise metafísica da busca do sentido e da verdade, revelando-nos uma visão absolutamente anticristã. A autora, em sua obra, vem dar corpo e forma a esta religiosidade voltada para o terreno de maneira que o homem assuma o centro das atenções. Hilda Hilst apresenta, no tratamento das imagens religiosas, o máximo de sua irreverência, pois, nesse universo, mais do que em outros, busca uma poesia liberta de dogmas cristãos, com versos modernos e originais, em relação a Deus e à religiosidade. Pela leitura da obra hilstiana, percebemos sua sensibilidade poética muito inovadora, pois deixa registrado em sua poesia um elevado cunho metafísico-religioso, de sentidos complexos e abstratos.<sup>24</sup>

Com efeito, a atenção da autora em seus poemas volta-se para o humano, para a eterna curiosidade, e para a relação física com o plano divino. Em outros poemas, a busca pelo prazer sexual confunde-se com a busca por Deus. Essa é uma das grandes procuras da autora. Hilda Hilst afirma em sua vida e obra que escrevia para encontrar Deus. Vocifera em vários textos, denominando o ser divino das mais variadas formas: o Grande Obscuro, Sorvete Almiscarado, Grande Perseguidor, O Inominável... Porém, sempre há a presença do corpo físico nessa busca. A linguagem que Hilda utiliza para encontrar Deus é a linguagem do corpo, do terreno, do contato íntimo com o Sublime sem renunciar ao corpo.

No poema V do mesmo livro, a reflexão volta-se para o entendimento corporal do desejo sexual, a partir dos sentimentos do medo e da falta.

Existe a noite, e existe o breu.  
Noite é o velado coração de Deus.  
Esse que por pudor não mais procuro.  
Breu é quando tu te afastas ou dizes  
Que viajas, e um sol de gelo  
Petrifica-me a cara e desobriga-me  
De fidelidade e de conjura. O desejo  
Este da carne, a mim não me faz medo.

---

<sup>24</sup> FRANÇA, 2007. Em: <http://www.mafua.ufsc.br/>

Assim como me veio, também não me avassala.  
Sabes por quê? Lutei com Aquele.  
E dele também não fui lacaia.<sup>25</sup>

Compreensão que não atinge a figura divina, que apesar de não tê-la dominado, ainda é para a autora um enigma (“Noite é o velado coração de Deus./Esse que por pudor não mais procuro.”). É essa noite que instiga a curiosidade, e não o desejo puramente carnal, que não causa medo. O aspecto performático da escrita não se dilui, porém, visto que o erotismo faz com que o poema se torne extremamente sensual, não negando o pudor, não negando a lascívia e, subitamente, perdendo-se, a autora não desiste de sua procura. O êxtase comportaria, então, o prazer terreno com o encontro sagrado, um gozo advindo de uma relação de completude, onde Profano e Sagrado se unem e se tornam fonte de prazer e satisfação.

Ainda no âmbito da poesia, não posso deixar de citar “Poemas aos homens de nosso tempo”:

I –  
homenagem a Alexander Solzhenitsyn.

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

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

A IDEIA, meus senhores

E essa é muito mais brilhosa  
Do que o brilho fugaz de vossas botas.

Cantando amor, os poetas na noite  
Repensam a tarefa de pensar o mundo.  
E podeis crer que há muito mais vigor  
No lirismo aparente  
No amante Fazedor da palavra

Do que na mão que esmaga.

A IDEIA é ambiciosa e santa.  
E o amor dos poetas pelos homens  
é mais vasto  
do que a voracidade que vos move.

---

<sup>25</sup> HILST, 2004, p. 21.

E mais forte há de ser  
Quanto mais parco

Aos vossos olhos possa parecer.<sup>26</sup>

São muitos os aspectos presentes no poema, variadas referências, mas deter-me-ei aqui na relação que a autora estabelece entre os poetas e os homens. Uma relação de amor verdadeiro e acolhimento, de cumplicidade e de criação. Essa relação contrasta com “o brilho fugaz das botas” e com a “mão que esmaga”, imagens opressoras e incompatíveis com o amor dos poetas pelos homens.

E, principalmente, Hilst, poeta, nos afirma que a IDEIA, essa sim, é sublime, santa, é apenas o que vale a pena. É o que faz o amor dos poetas acontecer. Retira do mundo material a importância dada pelos obtusos, pois ela se fortalece mesmo quando a esses parece frágil.

Mas seria a IDEIA apenas imaterial? Que fluxo a tornaria tão sublime, tão poderosa?

O fluxo criado pela IDEIA sai da imaterialidade e passa para o estado palpável através da transformação em poesia e amor, um movimento interno e externo que transcorre através dos poetas e faz com que se tornem aqueles que repensam o mundo. O deslocamento de sentidos e de responsabilidades – não são os grandes homens do poder os principais personagens desse mundo, e sim, aqueles que se enamoram da IDEIA – propõe uma transgressão política, uma sensação de grito, de brado contra a insensibilidade que procura – mas não consegue – exterminar o lirismo do Fazedor da palavra. Afinal, como seria possível esse extermínio que acontece apenas em um plano material, sendo que a IDEIA passeia, transversalmente, *performativamente*, entre o palpável e o impalpável? A IDEIA não é fugaz, não é terrena ou etérea, é mutável, bela e imperiosa.

Passando da poesia para um exemplo da obra dramática da autora, cito aqui um trecho do texto teatral “O Rato no Muro”:

Irmã C: Ela só tem fome. Vocês não veem?

Irmã A (*voz baixa*): Ela já está aqui há quinhentos anos.

Irmã G: Eu sempre estive. E sempre tive essa fome.

Irmã I (*rindo*): Ela tem bons ouvidos (*todas riem*).

Irmã G: Eu 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

---

<sup>26</sup> HILST, 1974, p. 105 (as maiúsculas são da autora).

chegou a dizer: “eu vou matar esse meu corpo que só conhece a treva.” E por aqui, pelo pescoço, ela ficou negra.

Irmã H: Por quê?

Irmã G: 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.<sup>27</sup>

O texto teatral “O rato no muro” nos mostra um convento onde as freiras são designadas pelas letras do Alfabeto: de A a I, além da Madre Superiora. Estão enclausuradas em um convento, cercadas por um muro, ao qual sempre se referem. Há uma atmosfera de medo, confissão, tortura e lamúrias, além das referências explícitas aos pecados vindos do *corpo* – sexo, fome, morte.

Pelas nove irmãs, que se completam, é possível traçar discrepâncias entre o que se modula da esfera das personagens, não as tomando uma a uma, mas transitando pelo que se adjetiva de cada uma, numa progressão geométrica de sentimento, ação e medos que faz de todas, uma linha gráfica de meandros de um único ser. Os vícios ou a falta que vestem tecem retalhos que costuram suas fugas e nos apresenta um mosaico onde estendem: a irmã viciada em comida, a atormentada pela morte, a mulher com traumas da infância, a que não consegue cerrar os olhos, a que não enxerga possibilidades, a que só se lembra de sangue e escuros, a que matou o rato que passou pelo muro, a que oprime e a única delas assombrada pela luz da liberdade.<sup>28</sup>

Corpos de mulheres supostamente domados por um evento inexplicável e presos por um muro, corpos moralmente mutilados pela Madre Superiora e que carregam em si suas pulsões e desejos reprimidos, transformados em pecados. A subversão da irmã que, em um determinado momento, não tem nada a confessar, de outra que admira a luz e não consegue deixar de vê-la são pequenas expressões corporais de não identificação com esse universo obscuro criado pela autora para representar o convento.

Vale lembrar que a autora estudou, durante anos, em um colégio de freiras. Essa experiência, provavelmente, contribuiu para sua ideia acerca da religião, de Deus, sua relação com o Profano e sua escrita. Em entrevista a Cadernos de Literatura:

Cadernos: E a vontade de ser santa em vez de escritora? Houve isso mesmo?

Hilda Hilst: Houve. 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 isso. Elas diziam: ‘Não é pra vomitar!’ Eu queria demais ser santa.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> HILST, 1967, p. 15.

<sup>28</sup> RODRIGUES, 2010, p. 87.

<sup>29</sup> HILST, H. Das Sombras [1999] São Paulo: Cadernos de Literatura Brasileira. Entrevista concedida CADERNOS DE LITERATURA.

Na prosa da autora identificamos aspectos performáticos em variadas formas. Além das duas obras a serem estudadas nos capítulos adiante, cito aqui as crônicas publicadas no livro “Cascos e Carícias” (1998), crônicas que a autora escreveu para o jornal Correio Popular, de Campinas, entre os anos de 1992 e 1995.

[...] E que a alma é de uma terceira matéria, uma quântica quimera, e alguém lá no céu descobriu que a gente não vai mais pro beleleu? E que não há mais carros, só asas e barcos, e que a poesia viceja e grassa como grama (como diz o abade) e é porreta ser poeta no Planeta? Vamo brincá  
de teta  
de azul  
de berimbau  
de doutora em letras?  
E de luar? Que é aquilo de vestir um véu todo irisado e rodar, rodar...  
Vamo brincá de pinel? Que é isso de ficar louco e cortá a garganta dos otro?  
Vamo brincá de ninho? E de poesia de amor? <sup>30</sup>

O texto transcrito acima trata poeticamente da (des)esperança com relação ao mundo observado atentamente pela autora, ao contexto em que se insere sua poesia e o ser humano tão amado e tão questionado. Ao propor “brincá”, em uma linguagem infantil, o texto proporciona um sentimento de ternura, uma atmosfera lúdica, como se aquele que o enuncia estivesse preparando tudo o que é necessário para a brincadeira, modo de esquecer o absurdo do cotidiano que não admite brincadeiras. Uma forma de questionar a presença e a importância da poesia, do amor, a morte (“alguém lá no céu descobriu que a gente não vai mais pro beleleu”), forças que tocam o corpo e assim interferem no modo de estar no mundo.

Porém, a crítica e os questionamentos da autora em suas crônicas podem ser mais ácidos e diretos, como no texto “Sistema, forma e pepino”, em que o humor, aparentemente chulo, mas com doses de refinamento, dá a tônica:

[...] seo Macho Silva, hôhô hôhô, enquanto fornicas bundeiramente as tuas mulheres cantando, chutando a bola, que pepinão, seo Silva, na tua rodela, tuas pobres junturas se rompendo, entregando teu ferro, teu sangue, tua cabeça, amoitado, às apalpadelas, meio cego, cedendo, cedendo sempre, ah, Grande Saqueado, grande pobre macho saqueado, de bruços, de joelhos, há quanto tempo cedendo e disfarçando, vítima verde e amarela, amado macho inteiro de bruços flexionado, de quatro, multiplicado de vazios, de ais, de multi-irracionais, boca de miséria, me exteriorizo grudado à minha História, ela me engolindo, eu engolido por todas as quimeras. <sup>31</sup>

A autora, na crônica escrita em plena época de crise política e escândalos de corrupção no Brasil dos anos 90, dirige-se ao “seo Macho Silva”: talvez um estereótipo do homem

---

<sup>30</sup> HILST, 2007, p. 108-109.

<sup>31</sup> Idem, 2007, p. 23.

brasileiro, alguém que não se percebe explorado, que se agarra em minúsculos prazeres, mas que tem seu corpo vilipendiado constantemente, e constantemente é alvo de humilhações e deboche. Atento para o fato de que o processo para se mostrar o homem saqueado passa pela humilhação corporal, percebida pelos termos escolhidos para criar as imagens – “apalpadelas”, “meio cego”, “de joelhos”, “de braços flexionados”. São imagens de humilhações físicas, de deficiências, de sofrimentos corpóreos.

Acredito que o caráter irônico e político de tal crônica apenas reforça sua inserção em um estudo a respeito da escrita performática, pois analiso aqui, além da enunciação – o contexto político em que o país se encontrava: uma época de transição política, após o *impeachment* do presidente Fernando Collor de Melo, períodos de inflação descontrolada e alteração de presidentes, até o surgimento de uma nova medida monetária – a publicidade de um jornal. Observo que o modo como Hilst denuncia a exploração de um povo, exploração atemporal, podendo remeter a passagens históricas latino-americanas, por exemplo. Os termos citados acima e encontrados na crônica sugerem muito bem imagens ligadas a formas de torturas físicas, a formas de subjugar o corpo de todo um povo, imobilizar esse corpo e silenciá-lo, um corpo personalizado na figura do “Macho Silva”.

Pretendi, aqui, passar por breves exemplos de textos da autora onde se encontram aspectos da performatividade. O fluxo criativo contextualiza uma experiência e a traz para um local, forma imagens e transforma conceitos previamente estabelecidos. Mais uma vez, considero importante frisar a subversão do gênero, dado que, de dentro de espaços/temas/situações facilmente reconhecíveis são retiradas sensações a princípio obscenas, dignas de serem escondidas; mas que, na literatura de Hilst, são escancaradas poeticamente, trazendo o leitor para a fruição de suas próprias sensações, que estariam, talvez, adormecidas.

## **CAPÍTULO 2**

### **A ESCRITA PERFORMÁTICA NAS OBRAS “AGDA” E *A OBSCENA* *SENHORA D***

## 2.1 – “O que é a linguagem do meu corpo? O que é a minha linguagem?”<sup>32</sup>

Início esse capítulo com um trecho do texto “Agda” logo no subtítulo por considerar esse questionamento o estopim para meu estudo nessa Dissertação. A partir de tal inquietação da personagem-título, percebi que o meu interesse pela literatura hilstiana passava justamente pela linguagem além da escrita, pela linguagem que passa pelo corpo e por todas as suas pulsões. Como atriz, participando de uma montagem teatral dos textos da autora, experimentei de modo prático a possibilidade de constatar que as indagações de Agda estão presentes em grande parte da obra da autora, e passaram a fazer parte também de uma série de questionamentos pessoais e artísticos de minha parte.

Sendo assim, utilizo-me da pergunta “o que é a linguagem do meu corpo?” para introduzir as reflexões a respeito das duas obras a serem aqui estudadas, com base em todas as considerações feitas no capítulo anterior, em que discorri sobre a escrita performática em si. O objetivo deste segundo capítulo é analisar o conto “Agda” e o livro *A obscena senhora D* à luz dessas considerações, destrinchando todas as possibilidades de performatividade encontradas em tais obras.

Pretendo, para isso, discorrer sobre cada obra em si observando atentamente em que aspectos cada uma se relaciona com o disposto no Capítulo I. Como se verá adiante, as personagens-título do conto e do livro são mulheres questionadoras, cada qual em seu contexto, e que seguem narrativas aparentemente caóticas, porém, cheias de poesia e estímulos sensoriais. A “linguagem do corpo”, termo que aparece em “Agda”, está presente (como busca, como desejo) também nas palavras da Senhora D.

Dramáticas, sensíveis, cômicas, chulas, mas sempre atentas e desconfortáveis, as personagens centrais de ambas as obras trazem o desconforto do questionador, daquele que não se contenta com o sentido comum das coisas, daquele a quem não bastam a matéria e as explicações prontas. Recorrendo à figura de “samsara”, terminologia indiana que se refere ao círculo da vida, infindo, em que não se reconhece início e fim, a escritora transmite às personagens e ao fluxo de sua prosa um enlevo e uma procura que ultrapassam o senso comum das necessidades humanas, sem negá-las entretanto, mas sim, discorrendo sobre os limites do

---

<sup>32</sup> HILST, 1973, p. 52.

humano, sobre o não entendimento de sua infinitude de complexidades, seu mundo, seu povo, seu corpo.

Os escritos de Hilst criam no leitor a sensação de desconforto, questionamento, sem, contudo, abrir mão da beleza e da poesia. A escritora trabalha o belo, o amor, o divino ao mesmo tempo em que não nega o que há de monstruoso em sua relação com o mundo e com a escrita.

Pode-se, então, fazer uma relação sobre o que afirma Barthes sobre o *texto de prazer* e o *texto de fruição*:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.

Ora, é um sujeito anacrônico aquele que mantém os dois textos em seu campo e em sua mão as rédeas do prazer e da fruição, pois participa ao mesmo tempo e contraditoriamente do hedonismo profundo de toda cultura (que entra nele pacificamente sob a cobertura de uma arte de viver de que fazem parte os livros antigos) e da destruição dessa cultura: ele frui da consistência de seu *ego* (é seu prazer) e procura sua perda (é a sua fruição). É um sujeito duas vezes clivado, duas vezes perverso.<sup>33</sup>

A partir dessas considerações sobre texto, autor e leitor, percebo que é possível pensar as obras aqui estudadas em função do prazer e da fruição, já que ambos são experiências que partem daquele que escreve em direção daquele que lê, e, dentro de uma perspectiva performática, atingem de alguma forma escritor e leitor em sua existência e posicionamentos corporais no mundo.

Seria possível que um mesmo texto proporcionasse prazer e fruição, nos termos propostos por Barthes?

Aquele que detém as rédeas de ambos (“duas vezes clivado, duas vezes perverso”) ousa se situar em uma zona limítrofe, em que os contornos entre um e outro podem não ser facilmente identificáveis. Não abre mão do contentamento, da euforia, mas trabalha essas sensações de modo a proporcionar uma quebra de paradigmas, um desconforto, uma fricção de ideias. Sendo assim para o escritor, em uma perspectiva performática, o leitor será atingido em suas bases confortáveis, irá identificar tais bases para depois se desestabilizar.

---

<sup>33</sup> BARTHES, 2006, p. 21 (grifos do autor).

São esses os aspectos (dentre vários outros a serem destacados adiante) que consigo destacar para o início desta análise. Hilda Hilst coloca em seus textos a possibilidade de provocar a si mesma e também o receptor; um olhar abismal, propositalmente incômodo, sobre questões aparentemente banais, mas de grande possibilidade de discussão. Em sua narrativa fragmentada, procura atingir o leitor em sua parcela de vida aparentemente confortável, mas, que, se olhada com profundidade, pode ser fonte de instabilidades. Abre não apenas frestas, mas enormes rachaduras em certezas construídas, e detona, corajosamente, em si mesma e naquele que a lê, estímulos nada óbvios, porém, comuns a todos nós, posto que a partir de um corpo, atinge-se o outro.

## **2.2 – Agda**

### **2.2.1 – “Agora será sempre o abismo, espio lá no fundo, o que há no fundo?”<sup>34</sup>**

O conto “Agda” é construído de maneira não linear, o que gera uma nuvem de imagens para o leitor, e nos apresenta a personagem em um fluxo livre, composto de pensamentos e memórias que abarcam lembranças do pai, da mãe, do amante, de pequenos detalhes de infância, tudo permeado por reflexões sobre si mesma e seu corpo. A quem pertence? O que sente? O que significa o envelhecimento do corpo?

Considero oportuno esclarecer que na obra “Qadós” (renomeada posteriormente pela autora por “Kadós”), há não apenas um, mas dois textos intitulados “Agda”. Um deles nos traz uma personagem que se mostra inteira com suas interrogações e memórias, além de outra, a personagem Ana; no outro, Agda não se mostra, mas nos é contada por três personagens masculinos: Orto, Celônio e Kalau, cada qual com suas impressões sobre uma mulher, para eles, indecifrável. O texto sobre o qual realizo o estudo nesse trabalho é o primeiro, em que Agda se conta, se mostra, se questiona frente ao leitor, e tem em sua busca um fim trágico.

Em sua nuvem de reflexões e lembranças, a personagem espera o amante e enlevada, devaneia:

---

<sup>34</sup> HILST, 1973, p. 51.

Agda, é assim: ESSA INTEIRA VIVA não acompanha o corpo, essa é intacta, nada a corrompe, ESSA INTEIRA VIVA tem muitas fomes, busca, nunca se cansa, nunca envelhece, infiltra-se em tudo o que borbulha, no parado também, no que parece tácito e ajustado, nos pomos, nas aguadas, no paludoso rico que o teu corpo não vê. ESSA INTEIRA VIVA é que vive esse amor, o corpo não, Agda. Isso é verdade? Examino-me. Pequeno nódulo na veia, veia nodosa, nódulo varicoso, nó, tateio, uma coisa doutor, isso não estoura não? É provável, senhora. E outra coisa doutor: a flacidez aqui, perto das axilas, exercícios quem sabe? Ele sorri: mangas compridas. Eu sei, mas é o tato, o senhor compreende? Alguém lhe toca, minha senhora?<sup>35</sup>

No trecho acima citado, a personagem passa por dois momentos distintos, porém, enovelados: no início, descreve-se, convence-se, coloca-se para si mesma e para o leitor como “INTEIRA VIVA”, a que sente e vive o amor. Inteira, completa, sujeito de desejos. Mostra-se sem cansaço, infiltra-se, busca. Agda, a mulher, busca. Acredita nessa busca, em seus quereres, em seu erotismo.

Entretanto, em um segundo momento do trecho, a certeza esvai-se em um questionamento: Agda, inteira viva, consegue ser completa *apesar* do corpo? Como é visto esse corpo? Agda o sente de um modo, inteiro, mas percebe que de fora, esse corpo é considerado nulo. Preocupa-se. O momento do diálogo com o médico, diálogo perverso, cínico e desesperançoso, sentencia: “Mangas compridas”. Ironiza: “Alguém lhe toca, minha senhora?”

As duas condições – a certeza e a incerteza – mesclam-se durante todo o texto, mostrando-nos Agda como uma personagem complexa, intensa. A construção textual flui de modo a criar um movimento circular, de idas e voltas, em que o fim não é, necessariamente, uma conclusão. Desse modo, misturam-se.

As reflexões da personagem-título do conto utilizam interrogações cotidianas, transcendendo-as. Seu questionamento sobre a passagem do tempo parece visar não apenas seus efeitos em seu corpo, mas o próprio fluxo temporal e a linguagem construída por esse fluxo e por seu corpo, conjuntamente.

De acordo com Maria Heloísa Martins Dias, no texto “Agda em dois tempos: a obsessão por corpo e a linguagem de “Qadós” de Hilda Hilst”,

A obsessão pela temporalidade aciona uma série de questionamentos, que vão se enredando no espaço gráfico da página como um único texto/tecido em ritmo

---

<sup>35</sup> Idem, 1973, p. 52 (as maiúsculas são da autora).

contínuo. Frases interrogativas, afirmações oscilantes, reticências, frases com letras maiúsculas, falas em inglês – todo esse magma textual existe como substância para inscrever a personagem Agda num “Agora Agora”. (...) Agda não é apenas uma individualidade ensimesmada em seu círculo questionador, mas uma mulher que se oferece a um espaço aberto à decifração/leitura: uma ‘ágora’, espaço onde suas reflexões se misturam a outras para irem compondo uma episteme calcada na busca permanente.<sup>36</sup>

Perdendo-se, ora em suas lembranças, ora em seus desejos e expectativas, Agda narra-se e destrincha-se, desmancha e reconstrói seu corpo e sua identidade. Observa-se, enumera, classifica, delira, espera. O amante – do qual sabemos apenas que existe e que é um homem bem mais novo que a personagem-título – é o objeto da espera, mas não o único estopim das reflexões de Agda.

As possibilidades de decifração que a personagem oferece levam o leitor a visualizar uma figura quase palpável, apesar da aparente desorganização do pensamento apresentado. Na realidade, todo o texto constrói uma tessitura carregada de frisos, frestas, e é por essas frestas que vamos descobrindo Agda.

“Examino-me”: ação que apenas acontece porque a personagem exterioriza seu incômodo com o modo como seu corpo se transforma; examinando-se, Agda percebe imperfeições, e, de maneira extremamente sensual, extrapola o que é ou não desejável.

Novamente recorro às considerações de Graciela Ravetti para desenvolver um pensamento performático sobre o texto em questão:

Escreve-se como um performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real “indomável” convocando os agenciamentos coletivos [...] quando a escrita se metamorfoseia ao fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam traspasar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais [...] quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações.”<sup>37</sup>

A luz dada às questões da autora, mescladas com as da personagem, do modo como a sua vivência e sua memória foram utilizados para criar sua ficção, do diálogo entre o leitor e essas pulsões constrói vias indiretas para que o leitor conheça Agda. Encontram-se, em “Agda”, elementos da vida da autora, transpassados do pessoal para o ficcional. Além disso, pode-se

---

<sup>36</sup> DIAS, 2009, p. 26.

<sup>37</sup> RAVETTI, 2002, p. 63-64.

perceber que o conto apropria-se de percepções sensoriais, de maneiras de ver e sentir o mundo, o corpo, o tempo. Essa forma de escrita possui elementos, a meu ver, performáticos, pois parte das percepções corporais, vividas, para a literatura e procura diluir os limites entre uma coisa e outra, trazendo o leitor para a experiência, e não para a passividade.

Senão, vejamos:

Era teu pai aquele no banco de cimento sim sim já sei, muros mosaicos seringueiras, não disfarces, dispensa a paisagem, era teu pai aquele, neurônio esfacelado, pré-frontal sem antenas, estio estio, inútil travessia do banco ao leito, vice-versa, tem pai sem frêmito, cabeça esplendorosa numa imensa desordem, sim frêmito sim, me tomava as mãos, me pedia amor, pai como eu queria que tudo teu revivesse cem mil vezes em mim, que o amor AI NUNCA NUNCA NÃO MORRESSE, agora amando esse ténue é como se te visse crescer, é como se te visse semente, tudo o de dentro de ti esperando explosão, explosão em mim, darás o teu todo para mim, Agda deliras, disseste uma vez que não, que não eras assim plena de amor e conturbada, disseste.<sup>38</sup>

O trecho transcrito nos apresenta uma construção de pensamento de forma onírica, onde se misturam os tempos – passado, presente? – em que não se sabe exatamente o que é delírio da personagem e o que é realidade. As imagens sugerem lembranças, e vão passando em linhas desconexas, construindo um todo imagético que se sustenta fluido e flutuante. Percepções sensoriais, eróticas, temporais, todas misturadas, o que cria um estado etéreo para texto e leitor.

### 2.2.2 – “Alguém lhe toca, minha senhora?” – A velhice em “Agda”.<sup>39</sup>

Inegável o fato de que o tempo e seus múltiplos significados são fatores importantes no conto.

A personagem examina-se e destrincha-se, tendo, como base de suas questões, a passagem dos anos, os vincos, a flacidez, o que seu corpo é, era e deixou de ser. Deixou de ser? Não é esse mesmo o grande dilema de Agda? O que é ser Agda, ser aquele corpo? Quem sente? Quem pode amar e ser amada, desejar, ser sujeito do ato sexual, perceber prazeres e dores? Agda, a do corpo e olhar baços, não tem esse direito?

---

<sup>38</sup> HILST, 1976, p. 55 (as maiúsculas são da autora).

<sup>39</sup> HILST, 1973, p. 52.

Os sinais da velhice são escancarados no texto e criam imagens claras de um processo ininterrupto:

[...] hás de ter tanta vergonha, se alguém te toca já sabes do triste da tua carnação, tudo baço baço, e as mãos, olha as mãos, chama-se isso ceratose, filha, é de velhice, primeiro a mancha, depois uma crosta nada espessa, pensas vai passar, o médico sorri, diz começa na meia idade senhora, é o tempo, entende? Sorris. O tempo? Sim, esse que ninguém vê, esse espichado, gosma, cada vez mais perto da transparência.<sup>40</sup>

“O triste da carnação” parece contrastar diretamente com toda vaidade e desejo da personagem. A utilização da imagem da ceratose, em uma gradação que traz ao leitor a visão da pele envelhecendo, faz com que os efeitos do tempo sejam conscientemente percebidos pela personagem e pelo receptor da mensagem.

Performativamente, a passagem do tempo simbolizada de modo imagético pela mudança da pele – o espessamento da epiderme – nos traz a personagem de meia idade, suas inseguranças, o constante desgaste de seu corpo frente ao erotismo sempre presente. Agda se envergonha. Os velhos, seres que viveram em seu corpo variadas experiências, devem conformar-se com a passividade que lhes é legada na velhice? Agda não se conforma.

Não apenas nesse trecho, como em outros momentos do conto, podemos ter uma primeira impressão que nos leva a acreditar que a personagem título cria certa recusa e um ressentimento com relação ao seu corpo envelhecido. Aparentemente, o corpo físico não dialoga diretamente com as ânsias e vontades da personagem.

Afirmo: apenas “aparentemente”, porque encontro aqui algo além de uma simples recusa. O que Agda faz é uma profunda reflexão sobre seu corpo. Existe sim a identificação entre *eu* e *corpo*, no sentido do questionamento. Esse corpo que vive, que deseja é o mesmo que tinha quando era jovem, mas agora está envelhecido. “Eu sou o meu corpo?”, ela pergunta em outro trecho do texto, mas quase afirmando: “Eu sou o meu corpo!”, o corpo que espera a chegada do amante, o corpo que goza.

Simone de Beauvoir afirma que a velhice

[...] modifica a relação do homem com o tempo e, portanto, seu relacionamento com o mundo e com a própria história. Por outro lado, o homem nunca vive em estado

---

<sup>40</sup> HILST, 1973, p. 51.

natural: seu estatuto lhe é imposto tanto na velhice como em todas as outras idades, pela sociedade a que pertence.<sup>41</sup>

Podemos considerar que o corpo em que a personagem se afirma cria um conflito social e cultural: a posição do velho no mundo, e o papel que lhe é delegado. O velho é memória, é história, e é *corpo*, corpo físico, presente e atuante. Agda afirma sentir, afirma ser, brada performaticamente contra uma cultura em que a velhice causa comoção, ternura, mas é disforme, baça. Ainda segundo Beauvoir, “Moral e físico se acham em ligação estreita. Para se realizar o trabalho de readaptação ao mundo de um organismo pejorativamente modificado, é imprescindível haver-se conservado amor à vida.”<sup>42</sup>

Aquele que conserva o amor à vida, aos prazeres e descobertas proporcionados pelo corpo tem a possibilidade de, adaptando-se a um corpo *modificado*, adequar-se ao que dele se espera em sociedade. Ou, ao contrário, permanecer desejoso daquele frêmito da juventude, buscá-lo, frustrar-se, conseguir, lutar contra uma série de disposições sociais. Agda reconhece seu corpo modificado, reconhece que é aquele corpo, e primeiramente vive seu desejo físico, ainda que tentando disfarçar alguns sinais – não quer mostrar as pernas ao amado, reconhece que quando se deita seu rosto fica mais liso... Porém, ainda no novelo de sua narrativa, a partir de lembranças e autocrítica, vai em busca da juventude, o que a leva à morte, que nos é contada posteriormente por outra personagem.

O conflito que Agda traça para si mesma e para aquele que trava com os lugares comuns que a cultura impõe ao velho aparecem nas palavras da personagem Ana, que nos conta a respeito do amante da personagem, e tece uma crítica à diferença de idade entre os amantes:

A vertigem do teu existir, amada, juro senhores, era assim que o moço dizia, assim. Sabem, no começo a gente não acredita, ele era delgado, menino quase, os vinte anos nunca se notava, eu ria porque... enfim, era inadequado, Agda não era franzina, os senhores vão ver, muito mulher a coitada, eu ria porque... os senhores sabem, não se usa mulher mais velha com bezerrinho assim, mas não havia maldade em mim aqui por dentro, não senhores, apenas graça, pura graça, o mocinho era raro, boca linda, o olho de um tamanho, era pra ver, grande, um tesouro, e os cabelos então, tudo adoçado, dava pena, sabe, Agda pesada vagarosa, mas que fogo, senhores [...]<sup>43</sup>

Inadequada, pesada, vagarosa, velha, e ainda com todos os desejos eróticos da juventude. Agda velha tem um amante de vinte anos, “bezerrinho”, “um tesouro”, fato que causa

---

<sup>41</sup>BEAUVOIR, 1970, p. 34.

<sup>42</sup>IDEM, p. 44.

<sup>43</sup>HILST, 1973, p. 58.

estranhamento e choque. Ana ri, condena, e disfarça sua crítica como “graça, pura graça”, uma quase piedade; mas essa graça detona todo um pensamento cultural que coloca a velha em desvantagem com relação à mocidade do rapaz. Agda, aos olhos da criada Ana, é inadequada.

Examinando-se, a personagem-título forma uma indagação particular, encontra veias, rugas, flacidez, aponta para cada uma dessas características de seu corpo, e novamente, de maneira performática, leva o leitor a visualizar e pensar *o ato, a ação* de “examinar”. O que seria esse exame senão uma ação performática, um ato sociocultural, um “refazer-se”? Tanto autora quanto personagem se refazem, se reconstróem através da ação de “examinar”, trazendo ao leitor forma, conteúdo e atitude de autoanálise e autoconstrução. Essa performance não tem como objetivo simplesmente adequar o “organismo pejorativamente modificado” ao que se espera dele, mas sim, levá-lo justamente ao que não se espera, ao que surpreende, à inadequação e conseqüente refazer-se.

Por outro lado, as reflexões que a própria Agda traz a respeito de sua velhice colocam-na em uma posição de vergonha, recusando o toque do amante, tentando disfarçar as marcas, buscando a juventude, lembrando das palavras e dos conselhos da mãe a respeito de cuidados com a beleza, mas sempre se afirmando como identidade pertencente aquele corpo:

[...] também eu ficarei assim se saciada, Agda eu mesma saciada dobrando-me, cada vez mais o abismo, cada vez mais a terra, depois de tudo a vergonha, é sim, vergonha, ele dirá aos amigos a velha gania nas minhas mãos, a velha amarela estertorava até com a ponta dos meus dedos, dedos tua mão meu amor, não é preciso a tua mão sobre o meu todo baço, tua mão ensolarada sobre o meu corpo de sombra, eu raiz avançando no debaixo da terra, raiz-corpo-carne, coisa que se desmancha, não não debes tocar, não maltrates a luz essa que sai dos teus dedos, NUNCA MAIS deverei ser tocada, e afinal é o corpo esse que não pode mais ser tocado, afinal ele existe e eu poderia dizer eu sou o meu corpo?<sup>44</sup>

A insegurança presente no trecho citado parece contrastar com os ímpetos de uma personagem que insiste em se realizar através de seu corpo. Chega a ser cruel consigo mesma, referindo-se a si com “a velha amarela”, mais um indício de deterioração do corpo físico, em dissonância com o erotismo sempre presente (“eu mesma saciada dobrando-me, cada vez mais o abismo, cada vez mais a terra”). Agda enraíza-se no gozo, sente-se em seu estado de origem (raiz, terra), mas, de alguma forma, encontra inadequação. Julga ser caçoada, diminuída, ridicularizada pelo próprio amante. Inadequada, porém, com desejo de saciedade, vislumbra a

---

<sup>44</sup> Idem, p. 52 (as maiúsculas são da autora).

excitação e a satisfação sexual, e coloca para si mesma um paradoxo entre o sublime que existe no ato sexual e o interdito criado pela sociedade com relação a sua idade, ao seu corpo disforme. E profetiza: nunca mais será tocada.

De acordo com Bataille,

Existe sempre um limite a que o ser se adapta. Ele identifica esse limite ao que ele é. O horror toma conta de seu pensamento se esse limite pode deixar de existir. Mas nós nos enganamos levando a sério o limite e o acordo que o ser lhe dá. O limite não é dado senão para ser excedido. O medo (o horror) não indica a decisão verdadeira. Ele incita, ao contrário, num contragolpe, a ultrapassar limites.

Se experimentamos esse medo, nós o sabemos, é para responder à vontade inscrita em nós para exceder os limites. Queremos excedê-los e o horror sentido significa o excesso a que devemos chegar, a que, se não fosse o horror prévio, não poderíamos ter chegado.

Se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz à conspurcação animal. Nós a desejamos para maculá-la, para sentir o prazer de que estamos profanando-a.<sup>45</sup>

Seria a preocupação de Agda com a beleza uma necessidade de profaná-la? A busca por um amante jovem pode ser entendida como um desejo de exceder limites, de macular uma beleza que já não possui? Tanto questionamento sobre os efeitos do tempo e do envelhecimento em si mesma pode sim encontrar eco na procura pela juventude – primeiramente, na juventude do amante, e após, como veremos ao final do conto, na busca por seu próprio rejuvenescimento.

Ao tocar Agda, o amante jovem, belo, toca um “todo baço”, um todo que pode maltratá-lo e dissipar a luz que sai de seus dedos. É como se a personagem considerasse sua condição de velha como algo contagioso, danoso a outrem, destruidor, maculador, profano. Seu corpo deteriorado *atinge o corpo* do amante – como as imagens do texto atingem o leitor – e podem transformá-lo em algo sem brilho, sem viço, assim como a personagem título, nesse momento do conto, se apresenta a quem lê.

Enumero aqui algumas imagens textuais que nos trazem a *sensação* do contágio e da deterioração, e que fazem com que Agda imagine que seu corpo não deverá receber o toque de outro corpo: “é preciso esquecer o tato”<sup>46</sup>; “Pequeno nódulo nas veias, veia nodosa, nódulo varicoso, nó [...]”<sup>47</sup> “Tua mão amarela desmagnetizada, tua mão é que toca o antes brilho

---

<sup>45</sup> BATAILLE, 1987, p. 135.

<sup>46</sup> HILST, 1973, p. 51.

<sup>47</sup> Idem, p. 52.

dessa folha, tua mão é que faz morrer agora [...]”.<sup>48</sup> O toque de/em Agda desmagnetiza e faz com que a vida se vá, faz com que o brilho se vá, levou embora o brilho da folha, da mesma maneira que poderia magoar o brilho da juventude do amante.

Novamente, recorro às palavras de Maria Heloísa Martins Dias:

O drama de Agda é a consciência da distância entre o desgaste físico de seu corpo e a infinitude do desejo intumescido de sensações e fantasias pulsando no imaginário da personagem. Entre o envelhecimento inexorável e o instinto pulsional de vida perpassa a realidade construída pela linguagem.<sup>49</sup>

Essa consciência e o constante posicionamento da personagem em seu corpo e sua existência colocam-nos em contato com um universo complexo, que remetem a questões presentes em todos os seres: o que será do corpo quando ele não for mais jovem?

Agda, “velha-frêmito”, ainda sonha, e se toca e se imagina no ato de receber o amante em seu leito (repete várias vezes: “Ele virá!”), e se apega em belezas físicas e imagens ensolaradas para simbolizar essa espera.

O que será do desejo que esse corpo sente? Os impulsos sexuais desaparecem à medida que os vincos da velhice tomam conta do corpo físico? “Alguém lhe toca, minha senhora?”, pergunta o médico a Agda; a tessitura textual nos responde: O corpo que deseja toca, e Agda, em suas indagações, *perdendo-se*, toca, inquieta e desestabiliza o leitor.

### **2.2.3 – “Os sonhos e a memória devem ser devorados”<sup>50</sup> – As lembranças.**

O trecho escolhido para intitular este tópico pode ser considerado como fundamental para a discussão sobre as figuras do “sonho” e da “loucura” nesta obra. Essa afirmação é feita pelo pai de Agda, e, primeiramente, cabe esclarecer que a figura do pai, no conto, surge imersa no fluxo e aumenta a atmosfera de irrealidade, sugerindo a loucura.

Vale lembrar aqui que Apolônio de Almeida Prado, poeta e pai da escritora, era esquizofrênico-paranoico. Em entrevista ao Caderno de Literatura (Instituto Moreira Sales),

---

<sup>48</sup> Idem, p. 56.

<sup>49</sup> DIAS, p. 25.

<sup>50</sup> HILST, 1973, p. 54.

Hilda diz: “Quando você vê a loucura mesmo, ela é assombrosa. Meu pai, por exemplo, de repente falava coisas como “olha os corvos, eles estão chegando, eles estão cheios de sangue.””<sup>51</sup>

Em *Agda*:

Agda, diga a sua mãe que ela diga ao médico que os sonhos e a memória devem ser devorados, eu ficarei aqui no banco de cimento e alguém vai devorar esses dois, eu vou expelindo assim sonho e memória e alguém ao meu lado vai comendo. Entendeste, Agda? Corpo-limite, contorno repousado ou tenso, até onde mais eu?<sup>52</sup>

Em segundo lugar, a presença ostensiva dos sonhos e da memória no trecho e na fala da autora acima citados, leva-nos a questionar o caráter que um e outro (sonho e memória) adquirem na escrita. Vale lembrar que *Agda* não é uma obra autobiográfica, e sim, permeada de nuances que despedaçam o pessoal e a ficção, utilizando-se de um emaranhado de pensamentos difusos para construir a narrativa.

A respeito de sonho e memória, tomam-se as considerações de Ecléa Bosi em seu livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. Em seu primeiro capítulo, intitulado “Memória-sonho e Memória-trabalho”, Bosi utiliza-se dos estudos de Henri Bergson e Maurice Halbwachs, dentre outros, para tratar do tema. As disposições sobre percepção, ação e memória diferem e ganham contornos diversos, o que torna necessário uma breve exposição sobre elas.

Considero necessário frisar que não se pretende, nesse estudo, encaixar a literatura de Hilst em tais conceitos ou estudar sua obra a partir do viés da psicologia, mas, sim, apontar uma investigação sobre de que maneira os estudos dos autores citados podem ser úteis para o estudo de sua literatura performática.

Como já esclarecido nesse capítulo, os textos da autora a serem expostos no trabalho não utilizam a memória como material para uma escrita autobiográfica e testemunhal; antes, como espaço de criação e material para uma escrita pautada na fluidez e na potencialidade das percepções corporais.

---

<sup>51</sup> HILST, H. Das Sombras [outubro de 1999]. Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles. Entrevista concedida a Cadernos de Literatura.

<sup>52</sup> HILST, 1973, p. 55.

Henri Bergson traçou seu trabalho pautado na percepção como resultado da interação do ambiente com o sistema nervoso e a lembrança como fator que impregna as representações formuladas.

A posição introspectiva de Bergson em face do seu tema leva-o a começar a indagação pela auto análise voltada para a experiência da percepção: *“O que percebo em mim quando vejo as imagens do presente ou invoco as do passado?”* Percebo, em todos os casos, que cada imagem formada em mim está mediada pela imagem, sempre presente, do meu corpo. O sentimento difuso da própria corporeidade é constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito. Bergson observa, também, que esse presente *contínuo* se manifesta, na maioria das vezes, por movimentos que definem ações e reações do corpo sobre o seu ambiente. Está estabelecido, desse modo, o nexos entre *imagem do corpo e ação*.<sup>53</sup>

Com relação às lembranças, diferentemente do par percepção-ideia, aquelas surgem como um afloramento do passado. Esse passado que vem à tona combina-se com a percepção, que tem um aspecto imediato (presente) e corporal. A lembrança, para Bergson, seria diferente da simples percepção (chamada “percepção pura”), pois a segunda seria mais rica e viva, complexa e real, sem nenhum traço de memória. Já a memória

[...] permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando espaço de toda consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.<sup>54</sup>

Tais disposições podem ser relacionadas com as afirmações de Ravetti sobre a escrita performática, no sentido de que a ficção se funde com o que há de pessoal, de modo a convocar instantes reais e irrealis, recriando a vida, relendo os fatos, iluminando-os com outras perspectivas. Dessa maneira, penso que aquele que escreve performaticamente toma para sua escrita, com relação aos afloramentos do passado, um despedaçamento das fronteiras entre real e irreal, entre as impressões corporais presentes e as passadas, mesclando-as de maneira que a consciência imbuída no texto embaralha-se, trazendo para o leitor um estado *presente*, mas que se apoia em fatos, acontecimentos que já se foram. Esses acontecimentos, de algum modo, permanecem como impressões no corpo daquele que escreve, e são transferidos para a narrativa, permanecendo como estados poéticos que tocam o leitor.

Segundo Raquel Cristina de Souza e Souza:

---

<sup>53</sup> BOSI, 1979, p. 6 (grifos da autora).

<sup>54</sup> BOSI, 1979, p. 6.

A subversão não sistematizada de Agda ganha eco no discurso de seu pai. A princípio, a protagonista parece apenas recordar o tempo em que ia visitá-lo em um hospital psiquiátrico; mas à medida que essa lembrança vai confirmando sua própria visão da velhice, sua fala se confunde com a dele e chega igualmente ao delírio.<sup>55</sup>

A autora nutria uma imensa admiração pela figura do pai. A lembrança dele denota, aparentemente, um momento de nostalgia, de desejo de reencontro, ainda que, como veremos adiante, a fala do pai encontre-se em um contexto tenso, constrangedor. Hilst, admiradora do pai, coloca-o em seus textos e chega a afirmar que se tornou escritora por causa dele, para agradá-lo, para que fosse motivo de admiração de sua parte.

CADERNOS: Esse sentimento em relação ao seu pai, essa sombra dele em sua obra, começou então muito cedo e persiste até hoje?

HILDA HILST: É uma coisa da vida inteira. Eu fiz minha obra por causa do meu pai. Eu queria agradecer o meu pai. Queria que um dia ele dissesse que eu era alguém. É isso.

(...)

CADERNOS: Seu pai foi o poeta que mais a influenciou?

HILDA HILST: Não foi exatamente o que mais me influenciou. Eu sempre soube que ele era bom porque na década de 20 já escrevia coisas deslumbrantes, já era completamente moderno. Mas é como expliquei: não se trata de influência literária. É mais do que isso. Meu pai foi a razão de eu ter me tornado escritora.<sup>56</sup>

Essa admiração e dedicação ao ofício atribuída ao pai fazem com que a autora traga para sua ficção momentos vividos na realidade, de modo a transportar o leitor para um estado de transição constante, de ida e volta, do sonho para o real. Na já citada entrevista a Cadernos e Literatura, Hilst conta que, ao visitar o pai no sanatório, ele a confundiu com sua mãe. Mãe e filha se tornaram a mesma aos olhos do homem, que pedia a ela “apenas três noites de amor”. Esse fato é narrado em “Agda” sempre levado em consonância com o aspecto da velhice, da nostalgia, do significado do passar do tempo:

Alguém lhe toca minha senhora? ele disse isso. 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 depois olhaste para o muro e ao nosso lado as velhas cochichavam filha dele sim, a cabeça é igual, os olhinhos também, bonita filha toda tão branca... Meu pai, o banco de cimento, os mosaicos, as seringueiras, os enfermeiros afastados. Sorriam.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> SOUZA, 2008, p. 27.

<sup>56</sup> HILST, H. Das Sombras [outubro de 1999]. Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles. Entrevista concedida a Cadernos de Literatura.

<sup>57</sup> HILST, 1973, p. 53.

O ambiente descrito – um local onde há um banco de cimento onde está o pai, as seringueiras, o muro, as pessoas (velhas, enfermeiros) – constrói um contexto que leva ao estranhamento da intimidade entre duas pessoas. Tanta dureza parece contrastar com o afeto e o erotismo encontrados no trecho, aumentando ainda mais a estranheza do momento. A memória confusa do pai, o constrangimento da filha, o “mexerico” das velhas, o sorriso dos enfermeiros. E sempre o tempo permeando a narrativa, dessa vez, representado pelas “linhas da mão”, a linha da vida, a linha responsável pelo traçado da existência e do fim do ser humano.

#### 2.2.4 – “Tenho ares de alguém semi-sepulto.<sup>58</sup>” – Ao encontro da morte.

Dando continuidade à narrativa, Agda nos conta que seu pai, em delírio, aconselhou-a a buscar a terra dourada, longe da casa grande. Ao chegar lá, deveria cavar até encontrar essa terra, e engoli-la, para voltar de novo à juventude. Ele, o pai, descobrira muito tarde e não tivera tempo de realizar o intento, mas Agda, quando estivesse velha, quando sentisse seu corpo perdendo o frescor, deveria tentar.

[...] engole a terra dourada, engole, era isso que eu ouvia, engole também, minha filha, mais tarde quando estiveres velha põe um punhado na mão e o objeto-demônio-abominável vai te mostrar outra cara, retrocesso, terra carpida. O que, pai? Retrocedes, filha, outra vez a juventude, adolescência, infância, depois o nada, mas vale a pena. Uma única vez e vale a pena. Vais caminhar menina para o nada, mas o mecanismo é mais fácil, aos poucos te identificas com o inanimado, menina-planta, menina-pedra, menina-terra.<sup>59</sup>

A experiência da busca que passa pela aflição, pela curiosidade, pela ansiedade é algo que detona na personagem um estado de catarse<sup>60</sup>. Ela cava, dia e noite em busca daquilo que fará com que seu corpo retroceda e faça jus à afirmação anterior: “Eu sou o meu corpo”. Porém, vai em busca do rejuvenescimento ciente de que o estado final é o nada, o desconhecido. O caminho sugerido pelo pai enovela novamente o fio da vida, coloca Agda novamente em contato com o inanimado, com a matéria de onde vem o ser humano, a terra, e para onde volta.

---

<sup>58</sup> Idem, p. 59.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>60</sup> Uso o termo “catarse” aqui com o objetivo de exprimir o estado de êxtase e aflição experimentados pela personagem e passado ao leitor dentro da perspectiva da escrita performática. Ainda que tal consideração se aproxime da ideia de catarse encontrada na Tragédia Grega, não me refiro aqui a esta modalidade teatral.

As imagens presentes no trecho levam o leitor a um caminho ancestral, traçando a lógica da vida de maneira contrária, mas afirmando seu termo: a volta à terra. O ritual do enterro está presente no momento da morte de Agda, desde que ela começa a cavar e se reconhece como semisepulta:

CAVO. Constância. Fundura de dez braçadas. De quanto? Caracóis. Lodo na cara. Tenho ares de alguém semi-sepulto. Um ouro que não vem. Nem o reflexo. Bom que seria a luz amarelada dourando os caracóis, as larvas, a minha mão. Bom que seria recompor as palavras, cruzá-las, dizer da luz filtro cintilante facetado, dizer do escuro entranha apenas, dizer da busca que ela é, buscador e buscado, revelar os dois lados [...] <sup>61</sup>

O ritual solitário de Agda em busca do retrocesso revela o mundo físico da terra, um ambiente vivo – caracóis, larvas – que a receberá. Porém, a matéria esperada, a terra dourada, não aparece de maneira tátil, Agda não a vê, não a toca. Inconscientemente, caminha para a morte, afirmando sua busca, já de maneira entrecortada, procurando palavras, novas formas de sentir o que se passa em seu corpo, recompondo, cruzando. Realiza seu ritual fúnebre e volta-se agora para a reflexão sobre sua própria ação de cavar seu túmulo.

Partindo do pressuposto de que a busca encontrada na narrativa da morte de Agda inicia-se com a busca pelo seu próprio corpo rejuvenescido (ou antes, pelo corpo vivo e atuante sensivelmente) e desemboca na morte física, afirmo que a morte simbólica marca presença na narrativa de maneira pontual. Senão, vejamos: o objetivo da busca acaba por matar o buscador, põe termo à própria busca. Por esse motivo a morte, aqui, ganha termos de performance, pois atingindo desta maneira peculiar o corpo da personagem, acaba por tocar o receptor da mensagem de maneira profunda justamente por ser não o evento procurado, mas o evento consequente. O caminhar contrário ao tempo (o tempo, sempre presente) ressignifica o ato, cria distanciamento e, ao mesmo tempo, identificação, pois aquele que lê sabe, ainda que inconscientemente, o que é infância, juventude, envelhecimento, pois seu corpo também foi/é tocado e atingido por essas instâncias.

Segundo Baudrillard:

O simbólico não é um conceito, nem uma instância ou categoria e tampouco uma “estrutura”. É um ato de troca e *uma relação social que leva o real ao fim*, que resolve o real e, ao mesmo tempo, a oposição entre o real e o imaginário. O ato iniciático é o contrário do nosso princípio de realidade. Ele mostra que a *realidade* do nascimento e da morte advém apenas da separação entre o nascimento

---

<sup>61</sup> Idem, p. 59.

e a morte. Que a *realidade* da própria vida advém apenas da disjunção entre vida e morte. [...]  
O simbólico é o que leva ao fim esse código da disjunção e aos termos separados. *É a utopia que leva ao fim as tópicos da alma e do corpo, do homem e da natureza, do real e do não-real, do nascimento e da morte.*<sup>62</sup>

A morte física da personagem ganha contornos simbólicos no momento em que real e imaginário, desejo imaterial e acontecimento palpável, buscador e buscado unem-se em um evento, em uma experiência e colocam termo às oposições anteriormente presentes entre si. Já foi explicitado, anteriormente, a noção de performance como experiência, como aquilo que surge como um acontecimento vivido por um corpo sem que se tenha consciência imediata, o momento de recepção dos afetos sem mediação da consciência<sup>63</sup>. Desta forma, observo as seguintes relações presentes no momento da morte de Agda:

Real/imaginário: A materialidade dos elementos presentes no trecho transcrito anteriormente – lodo, caracóis, larvas – contrasta com aquilo que se tem como ideal do momento. O que é procurado tem a ver com rejuvenescimento, sugere limpeza e brancuras, enquanto o universo da terra palpável é nada próximo do que a personagem toca no momento. “Dizer da luz filtro facetado, dizer do escuro entranha apenas [...]” era o que se queria, mas o que é possível é o contato com o escuro profundo, com imagens e lembranças baças.

Desejo imaterial/acontecimento palpável: como experiência (nos termos anteriormente citados) a morte da personagem nos surge a partir daquelas pulsões explicitadas durante todo o texto: a ânsia pelas paixões corporais, o questionamento a respeito da juventude, da velhice e da beleza, o corpo como atuante eroticamente. O desejo de Agda, que toca também o leitor, passa sempre por esses aspectos e é o que faz a personagem realizar a ação de cavar. A *ação de cavar* difere da *experiência de cavar* por estarem em instâncias diferentes: a ação é um acontecimento palpável, permeado de realidade, é a construção da própria cova, em termos práticos; enquanto a experiência toma contornos simbólicos por ser motivada não necessariamente pelo desejo da morte (ainda que se saiba que o fim será o nada), mas pelo movimento do retrocesso. Objetiva-se o processo, e não o resultado. O corpo passa, performaticamente, pela ação e pela experiência, sendo ambas mostradas no conto, porém, de maneira enovelada, misturada, dissolvida.

---

<sup>62</sup> BAUDRILLARD, 1996, p. 181 (grifos do autor).

<sup>63</sup> Ver capítulo 1, página 22.

Buscador/buscado: Aquele que busca é um corpo. O que promove a ação da procura e a ânsia da busca são os desejos desse corpo. Todas as reflexões da personagem, tocando em seus incômodos e procuras físicas transformam-na em um corpo em movimento, vivo, questionador dessa condição, e levam-na a um objetivo. Como já foi dito, o objeto buscado condiz com a busca no sentido do processo, e não do resultado final. “Uma única vez e vale a pena”, disse o pai. É um movimento irreversível, mas compensador, pois é exatamente esse movimento que trará, de acordo com o pai, a satisfação procurada. E depois, o inanimado.

Simbolicamente, esses aspectos, a princípio contrastantes, encontram-se com o termo morte e unem-se. Mais uma vez, afirmo que essa união é performática, pois a personagem vive em si todas as sensações de seu autosepultamento. O termo dessa união, aquilo que faz com que a morte seja considerada simbólica, a meu ver, está descrito no trecho final do conto, que transcrevo a seguir:

Agora sim, vou me conhecendo com esse lodo na cara, cera esbraseada consumindo meu corpo, consumindo-me e conhecendo-me sem nojo, goela escancarada, lívida alquimista, vai Agda, mas pro fundo, sem que tu saibas teu corpo é crivo, minúsculos orifícios mil e um separando o que vale, degustando e deixando escorrer o outro para o poço. Vai, Agda, mais para o fundo, AI, vou indo, aquele corpo tênue nunca mais sobre mim, ai nunca mais, vida e morte expelida ai eu era lúcida limpa, a carne era lisa, ai os mistérios gozosos, o gozoso de mim, o grande gozo que é afundar a carne amarela e velha nesse lodo e nunca mais ninguém me TOCAR, NUNCA MAIS NUNCA MAIS<sup>64</sup>

A narrativa ganha contornos mais claros no sentido de que a personagem parece ter, a partir de determinado momento, adquirido plena consciência do que se passa. Assim, a experiência passa a ser ainda mais tátil, mais próxima do acontecimento. Agda define o que sente através do gozo, da sensação erótica do processo de morte, ao mesmo tempo em que afirma que nunca mais será tocada.

O termo final, o inanimado, a consequência da busca da personagem continuam obscuros. A autora finaliza o conto com as palavras em letras maiúsculas, sem ponto final. As interrogações de Hilst colocam-se presentes nesse momento, pois apesar da aparente certeza da personagem – afirmando e repetindo de maneira tão objetiva “nunca mais ninguém me TOCAR” – a ausência de pontuação deixa uma sensação de interrogação e possível continuidade. Agda passa por todo o retrocesso, afunda, mastiga-se, é envolvida e encoberta pela terra que cava, mas diz, de maneira implícita: meu corpo não acaba aqui.

---

<sup>64</sup> HILST, 1976, p. 59 (as maiúsculas são da autora).

O momento de gozo/morte deve ser olhado com cuidado nessa Dissertação. Não pretendo aqui analisar a obra através da via da pulsão de morte freudiana – apesar de não negar indícios claros de sua presença nesse trecho da narrativa – e sim através das pulsões em seu sentido amplo, dos desejos, instintos, medos e curiosidades comuns a todos os corpos, incluindo aí o corpo da personagem título e o corpo daquele que lê. Pretendo ater-me às imagens utilizadas pela autora para narrar a sensação de morte, ao movimento criado pela personagem e as relações entre os sentidos corporais presentes no texto, para acentuar seu caráter performático.

O trecho é constituído de junções de sensações e movimentos descendentes. Ao contrário do que se poderia esperar pela lógica da narrativa, as sensações descritas são positivas, sobrepondo-se até criarem a imagem do gozo, valorizada pela relação dos “mistérios gozosos” com o mistério do gozo físico da própria personagem. Ela descreve seu corpo, examina-se ainda, cita orifícios, ações, aceitação (“sem nojo”), cria uma relação de seu corpo e de sua ação de cavar com os seres/imagens presentes no texto e uma cumplicidade com aquele com quem divide sua experiência, o leitor. Recupera expressões de seu corpo levando o leitor a um movimento semelhante, talvez incômodo, talvez libertador.

Agda vai para o fundo, afirma continuamente o não toque para sempre, mas deixa uma sensação de continuidade, como já dito, de interrogação e mistério sobre o nada.

Ainda segundo Battaile:

A morte é, em princípio, o contrário de uma função em que o nascimento é o fim, mas a oposição é irreduzível.

A morte de um é correlativa ao nascimento de outro, que ela anuncia e de que é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida.<sup>65</sup>

Agda decompõe-se física e metaforicamente (afirmando aí a natureza simbólica de sua morte), caminha para transformar-se em “menina-planta, menina pedra, menina terra” e juntar-se à terra que a recebe, a terra que deve ser engolida, à terra que a engole. Depois, o nada é mistério, é ausência de termo final, é a afirmação e ao mesmo tempo a negativa de que em vida o corpo que foi tocado deverá se abster do toque, é a metafísica e a recomposição.

---

<sup>65</sup> BATAILLE, 1987, p. 52.

## 2.3 – *A obscena Senhora D*

*“que OUTRO mamma mia?  
DEUS, DEUS, então tu ainda não compreendes?”<sup>66</sup>*

### 2.3.1 – “D de Derrelição, ouviu?”<sup>67</sup>

Derrelição: desamparo, abandono. A obra de Hilst à qual me dedicarei neste tópico traz uma tônica marcada pela presença de (outra) mulher que busca. Assim como Agda, Senhora D transforma sua existência em indagação e procura constantes com relação à natureza humana e divina, sua presença entre as gentes. A personagem título do romance mostra-se deslocada, criticada, não nega sua angústia frente às coisas do mundo e reage a ele de maneira peculiar.

Hillé, a “Senhora D”, pode ter muito em comum com Hilst. A autora afirmou a Cadernos de Literatura: “A senhora D foi a única mulher com quem eu tentei conviver – quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é?”<sup>68</sup>. O despojamento da linguagem em determinados trechos do livro não excluem o constante lirismo da escrita. O tratamento dado ao erótico e ao pornográfico une-se a narrativas cotidianas a favor do intento que a autora empreendeu em vida: a busca de Deus.

Neste primeiro momento, pretendo discorrer exatamente sobre o aspecto do abandono e da peculiaridade da personagem, que propõe, constantemente, atitudes performáticas ao longo da narrativa. As ações empreendidas por senhora D provocam o real, chegam a quase promover um embate contra o mundo ao seu redor, pois saem do senso comum e do que se espera de uma mulher de 60 anos. Não apenas no aspecto sexual, mas no lidar com os seres a sua volta – o seu homem, a vizinhança, as crianças, os animais – senhora D performa e Hilst transcria um universo corporal das relações de uma mulher questionadora com um cotidiano ao qual não se adapta, ao qual sensivelmente não pertence.

A própria autora parecia considerar-se deslocada em seu mundo e sua literatura. E a personagem do romance, logo de início, apresenta-nos sua estranha existência e sua angústia:

---

<sup>66</sup> HILST, 2001, p. 53.

<sup>67</sup> Idem, p. 17.

<sup>68</sup> HILST, H. Das Sombras [outubro de 1999]. Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles. Entrevista concedida a Cadernos de Literatura.

Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas.<sup>69</sup>

Cabe afirmar que também aqui estamos diante de uma narrativa não linear e entrecortada. Hillé (des)organiza seus pensamentos; ora cândida, ora feroz; em alguns momentos, devota, em outros, beira o sacrilégio. O jorro de ideias e sobreposição de imagens literárias em forma de romance leva o leitor a uma confusão inicial que desemboca em um estado de encontro, descobertas de mini-revelações ao longo da leitura.

Tal forma de escrita tem na performance a estrutura que define a postura da protagonista: personagem, escrita, autora e leitor são levados juntos em um redemoinho de palavras e pensamentos que não pretendem, de início, ter conexão entre si, mas revelar a maneira como os questionamentos jorram (insisto neste termo por me parecer uma imagem pertinente ao texto em questão) não *da* personagem, mas *através* da personagem para sua realidade, de seu corpo questionador para os corpos que a rodeiam, criando assim a relação performática.

No frenesi de uma existência permeada por ânsia de compreensão, Hillé adotou o vão da escada como local de recolhimento. Lá, embaixo da escada (escada: imagem ascendente), vivia de perguntas. Os diálogos com Ehud, seu marido, se davam com uma progressão quase desesperada para atingir um entendimento de origem divina, onde está o Sagrado, o que é o ser humano, o que é o sexo.

[...] um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehud compreender o que?  
isso de vida e morte, esses porquês  
escute, Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen?<sup>70</sup>

O movimento de resguardar-se fisicamente de ações cotidianas (fazer um café; deitar-se com o marido; vestir uma roupa nova, para citar alguns exemplos) revela um deslocamento de realidade, um estranhamento do olhar. Ehud, em posição espacialmente superior – no degrau da escada – busca convencer Hillé a sair de seu casulo desconfortável e viver os prazeres corporais aos quais estavam acostumados. Hillé, que não se atreve a dispor do que não conhece, seu corpo, suas palavras, prefere continuar no desconforto do questionador. O

---

<sup>69</sup> HILST, 2001, p. 17.

<sup>70</sup> HILST, 2001, p. 18.

movimento de se manter no vão da escada, gerando tal estranhamento, tem caráter performático por deslocar o sentido da busca do conhecimento – para baixo, e não para um nível superior, e por gerar no leitor a sensação física do desconforto.

De acordo com Ravetti:

Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal, trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente.<sup>71</sup>

Durante toda a narrativa construída pela autora em *A obscena senhora D*, podemos encontrar transgressões e estranhezas explícitas, escatologias e fuga da normatividade. Aliás, a personagem é obscena não apenas no sentido sexual/erótico, mas no sentido de estar à margem, fora dos padrões, fora de cena, obscurecida por suas próprias dúvidas.

Hillé era turva, não?  
um susto que adquiriu compreensão.  
que cê disse, menino?  
o que você ouviu: um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé.<sup>72</sup>

Se Hillé era chamada por Ehud de “Senhora D” em menção ao desamparo e ao abandono, pode-se agora questionar: por quem (ou o que) essa mulher foi e se sente abandonada? Certamente não é o abandono dos enamorados, dos desiludidos amorosos. Hillé sente-se abandonada em sua busca pelo divino. Não compreende o criador do mundo com toda sua crueldade e esplendor. Não compreende seu corpo, mas o sente como obra divina, não acabada, porém não pertencente a si mesma, justamente por estar desamparada.

Por outro lado, ao ver-se inserida em um cotidiano que não a compreende física e metaforicamente, Hillé carrega também o abandono do diálogo, do desabafo, da abertura ao outro. É uma mulher que não compreende e que não é compreendida. As dúvidas se dão em via de mão dupla, e seguem sem resposta, sem um fim que poderia servir de alívio à senhora D. As resoluções que procura não são palpáveis, e, se estiverem em seu corpo, Hillé não se sente ainda capaz de investigá-lo com tanta profundidade, coragem e minúcia. Assim, segue em suas dúvidas, segue em busca do ser sagrado que algum lugar habita, algum lugar inatingível, algum lugar que não alivia, mas antes, sufoca.

---

<sup>71</sup> RAVETTI, 2002, p. 49.

<sup>72</sup> HILST, 2001, p. 89.

Nesse sentido, cito Cavalcanti:

À deriva, o ser faz do caminho balbucio, tateio, tropeço. Os limites, se por um lado representam impossibilidade, oclusão, por outro lado contém a promessa de ruptura e de ampliação porque a expansão está presente, ainda que sob forma de ilusão, no horizonte humano. [...]

É no interior de uma falta transformada em Falta que o termo Derrelição – desamparo, abandono – pode ser compreendido. Ele remete ao nascimento para assinalar que não nascemos, ou seja, que nunca estamos preparados para o mundo, sozinhos não vingamos e, apesar das tangências afetivas – apesar de Ehad – ancorados em nossa radical incompletude, estamos sempre em pânico e à procura de abrigo.<sup>73</sup>

O desamparo experimentado por Hillé acaba por levá-la a tomar posturas e atitudes deslocadas socialmente, colocando-a em posição de mulher estranha, que assusta a vizinhança, que parece estar tomada pelo mal, mas que na verdade, pretende reconstruir-se para compreender-se e compreender o mundo. Assim, parece pretender completar a Falta, a solidão e o desespero de se ver só e de perceber no outro a mesma solidão, a mesma incompletude. Onde estariam os pedaços que completariam o que falta? Como empreender uma comunicação eficaz, para além das palavras, que compreendesse, além de um diálogo, uma junção de pulsões, desejos e desamparos?

Uma das atitudes pouquíssimo convencionais da personagem é a criação de estranhas máscaras que coloca em seu rosto e exhibe em sua janela. Parece querer reconstruir-se, comunicar-se de maneira não verbal, extrapolar a linguagem falada e deixar vir, de maneira imagética, a pulsão interior de seu corpo – entendendo-se aqui, por “pulsão”, todas as aflições, angústias e dúvidas que fervilham dentro de si, e o movimento que a personagem intenta exteriorizá-las através do uso de tais máscaras. Não se envergonha do que faz, não se inibe ou arrepende, pois cada sentimento, paixão ou frustração que possui dentro de si faz parte também dos outros seres humanos. Então, por que não explicitar cada um desses aspectos interiores? Cada monstruosidade encontrada em si, Hillé parece enxergar também no outro, e procura nessa monstruosidade algo de divino, de sublime e metafísico, já que a criatura é espelho do criador. As máscaras têm aspecto assustador, parecem trazer toda incógnita existente no interior do corpo e do espírito de Hillé para a face, revela o estranho que é, o estranho que somos:

[...] abro a janela nuns urros compassados, espalho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobancelhas negras, olhos, bocas brancas abertas? Há máscaras de

---

<sup>73</sup> CAVALCANTI, 2008, p. 133. Em <http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa>.

focinhez espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco, a boca cheia de dentes, há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade, quadrados negros pontilhados de negro – alguém-mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho<sup>74</sup>

[...] a senhora também podia colaborar com a vizinhança né, essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim [...]<sup>75</sup>

A recriação da face proporcionada pela máscara colabora com a recriação das relações que Hillé mantém (ou parece manter) com a vizinhança. Quando um novo corpo é mostrado, uma nova relação se cria, outro tipo de comunicação aparece. O corpo que Hillé constrói a partir de seus questionamentos coloca materialmente presente as suas dúvidas interiores. O primeiro trecho transcrito descreve a deformação proporcionada pela máscara, descreve partes colocadas em evidência – sobrancelhas, olhos, boca, dentes – e mistura materiais – estopa, pregos, esterco – com matéria intangível – lembrança, penumbra, crueldade. As imagens constroem toda uma mistura de matéria condensada no rosto que Hillé decide mostrar à vizinhança.

As vozes externas que aparecem no texto (os vizinhos) reforçam a diferença de estado de espírito entre a personagem-título e aqueles que a rodeiam. Não chegam a constituir figuras completas, mas aparecem como comentadores e reforçam a ideia de abandono que aquela mulher experimenta. São vozes cotidianas, caricatas, comentários passageiros, interesses volúveis que rodeiam senhora D. Isso aumenta seu desespero e seu desamparo, sua posição de solidão e interrogações. A vizinhança não compreende, apenas vigia, fofoca, matreira, a casa de Hillé e se mostra intolerante, com uma preocupação hipócrita, sem procurar entender realmente a angústia daquela mulher.

Essa Falta que atinge a todos, mas que Hillé sensivelmente faz passear através e para além de si constri os aqueles que não possuem coragem o suficiente para reconhecê-la. Assim, Hillé é a Porca, aquela que deve (e quer) ficar isolada. Em um trecho do texto: “um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui agora”<sup>76</sup>. E a partir daí surgem questionamentos políticos do que seria o homem do aqui e do agora, suas monstruosidades, suas carências, suas escatologias, seu lado patético e

---

<sup>74</sup> HILST, 2001, p. 20-21.

<sup>75</sup> Idem, p. 28.

<sup>76</sup> Idem, p. 26.

incompleto. Irônica, Hilst reafirma que mesmo nos fatos mais palpáveis e materiais a busca constante de algo Sublime está presente, seja na procura pelo poder, seja pelo medo da morte, seja pela pulsão do sexo.

Ainda segundo Cavalcanti:

A estranheza de Hillé estigmatiza a sua casa, o refúgio uterino de sua trajetória regressiva – Casa da Porca, na referência depreciativa dos vizinhos. O relacionamento com o mundo, expresso no estigma linguístico, é de confronto, rejeição e distância. Os gestos obscenos, as caretas, os urros, os palavrões, as máscaras e as janelas fechadas evitam a impureza de contato, mantêm o vazio necessário a investigação do ser, todavia são signos que legitimam a exclusão operada pela razão legisladora ao reforçarem o estigma.<sup>77</sup>

Hillé intenta uma nova forma de comunicação, mas ao mesmo tempo, evita o contato com o outro, a impureza, pois esse outro não atinge o sentido de sua busca. A meu ver, o “confronto, rejeição e distância” são, antes, consequências de suas tentativas de esclarecimento e clarividência e não apenas uma intenção inicial de “assustar” a vizinhança e afastá-la. É como se de tanto tentar comunicar-se, chegando ao termo da tentativa sem conseguir, e vendo-se estigmatizada, senhora D optasse por, *performaticamente*, assumir a forma da máscara – assustadora, porém, reveladora. Entenderá aquele que se aproximar da casa da Porca pronto a reconhecer na máscara seu espelho, suas angústias e sua Falta.

Quando Ehad morreu, ela nos diz, morreram os peixes que havia no aquário. A maneira como Hillé lida com mais essa Falta é inventando uma substituição da vida pela morte. Recusa-se a ver coisa muito viva perto de si, então, recorta peixes de papelão e os coloca no aquário. A morte de Ehad, aquele homem com quem convivia e que fazia seu contraponto, potencializou seu desejo de isolamento.

A presença de Ehad na narrativa traz a lembrança de momentos fáceis e cotidianos vividos por um casal vulgar. Sua postura revela um marido interessado na mulher, porém, sem compreender o que tanto a angustia. Como consolo, tenta trazê-la para o mundo de todos, o mundo ao qual ela não pertence, e a convida a reviver aquilo que é comum a todos os casais. Em diversos momentos do livro, Ehad finaliza sua fala com o pedido de um café, além de trazer para Hillé a lembrança do mundo fora de sua casa. Por outras vezes, vai em busca do sexo, do corpo, como se inconscientemente soubesse que as respostas que Hillé procura estão

---

<sup>77</sup> CAVALCANTI, 2008, p. 134. Em <http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa>.

lá – não no ato sexual em si, mas naquilo que o corpo pretende, proporciona e é, para além de suas funções cotidianas.

[...] então escuta, aqui na vila me perguntam por você todos os dias, eles me vêm trazer o leite, a carne, as flores que eu te trago, querem saber o porquê das janelas fechadas, tento explicar que a Senhora D é um pouco complicada, tenta, Hillé, algumas vezes lhes dizer alguma palavra, você está me ouvindo? ando cheio dos sussurros, das portas entreabertas quando passo pela rua, ando cheio, está me ouvindo? te amo, Hillé, está escutando?

sim

olhe, esse teu fechado tem muito a ver com o corpo, as pessoas precisam foder, ouviu, Hillé? te amo, ouviu? antes de você escolher esse maldito vão da escada, nós fodíamos, não fodíamos Senhora D?<sup>78</sup>

A morte de Ehud salienta em senhora D a sensação de incompreensão do mundo, e coloca para o leitor o silêncio em que fica, a eterna dicotomia entre a vida e a morte e qual o significado das duas instâncias. O que é ser para a vida e ser para a morte? Em suas palavras: “Se Ehud Foi algum dia, continua sendo, se não Foi, NUNCA SERIA, mas antes de ser Ehud não era, e então depois Foi não sendo?”<sup>79</sup> E esse evento – a morte – colabora com suas reflexões sobre o passar do tempo, sobre seu corpo, e como a personagem do conto estudado anteriormente, passa a questionar o que seu corpo tem como função no mundo, além de ser.

De acordo com Montanes: “[...] o diálogo com o morto querido (Ehud) o revela tão vivo como dinamizador da energia criadora, mostrando assim que o tempo morto do presente também só é uma aparência, porque o passado, ao fazer-se presente, cobra vida e permanência.”<sup>80</sup>

Ehud morto faz-se figura viva e potencializadora de energia. É por causa de Ehud que Hillé recorta os peixes e recria imagetivamente o aquário que havia quando o marido ainda vivia. Essa atitude de não representação, mas de performance de vida/morte gera movimento constante em senhora D: os peixes de papelão dissolvem-se, e a cada semana devem ser substituídos. Hillé recria a vida (ainda que metaforicamente) utilizando-se da morte física de Ehud, e a transforma em evento simbólico através da imagem dos peixes de papelão, diluindo os contornos entre tangível e intangível.

A personagem ainda lida com outra potência de seu sentimento de abandono: a morte do pai. Assim como em “Agda”, o pai da personagem aparece aqui como uma memória do pai da

---

<sup>78</sup> HILST, 2001, p. 22.

<sup>79</sup> Idem, p. 24.

<sup>80</sup> MONTANES, 1990. Em <http://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia>.

própria escritora. Não me demorarei muito no tema, já bastante explicitado no estudo do conto. Atento-me apenas à importância da Falta que a figura do pai acrescenta a Hillé, já que o diálogo presente no texto demonstra em ambos os personagens as mesmas inquietações:

Hillé, minha filha, boas e vadias e solenes ilusões, movemo-nos pelas ilusões, gigantescas e fofas, fiquei lupulinando dentro delas e como gostei, Hillé, anos apenas, mas que deliciosa deixação as ilusões, pai?  
e que desgosto compreender, saber à frente dos passos.  
esquizofasia, senhora D, deixa teu pai morrer  
fica, Hillé, deita-te aqui comigo traz um espelho  
pra quê?  
quero ver minha cara. que horas?<sup>81</sup>

A dor da compreensão e das dúvidas para além do senso comum, a loucura também presente, o não entendimento das pessoas são aspectos comuns entre senhora D e o pai, e levam as personagens a lembranças não exatamente melancólicas, mas iluminadoras.

Toda angústia que Hillé carrega sobre/em si é causada pela incompletude que sente em seu corpo, uma incompletude que não se satisfaz com o sexo, com o amor romântico, com a casa onde vive. A Falta alimenta-se a si própria e é a razão de existir da personagem, pois assim como Agda afirma ser o seu corpo, Hillé poderia afirmar (se é que já não o faz) ser as suas dúvidas.

### 2.3.2 – “a casa deve ficar mais clara, casa de sol, entende?”<sup>82</sup> – *Da Casa da Porca à Casa do Sol*

Início esse tópico com um movimento ascendente logo no subtítulo. O motivo não poderia ser mais simples: assim como Hillé, a senhora D, refugia-se em sua casa estigmatizada como “a casa da Porca”, Hilst, a partir de determinado momento de sua vida, opta por refugiar-se e criar para si um ambiente propício à criação, à liberdade de pesquisa e pensamento – a Casa do Sol, chácara onde viveu e produziu grande parte de sua literatura.

Esse movimento de isolamento é outro aspecto da autora colocado de forma clara em sua personagem. Porém, senhora D, maldita, fecha-se em seus devaneios em busca de Deus,

---

<sup>81</sup> HILST, 2001, p. 80.

<sup>82</sup> Idem, 2001, p. 68.

enquanto a autora cria sua obra para encontrá-lo. Para analisar esse movimento, inicio aqui algumas considerações a respeito da relação da autora com o Ser Divino, que ela nomeou de diversas maneiras. Para compreender o mundo, o homem e seu Criador, a autora se isola, assim como sua personagem, e busca, de maneira ininterrupta, a resposta N'aquela. Esse aspecto, em *A obscena senhora D* é mostrado diversas vezes, inclusive de maneira física, corporal, deixando claro que o encontro com o Sagrado, para a autora, não excluiria o mundo palpável:

Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito te deita, te abre, finge que não quer mas quer, me dá tua mão, te toca, vê? está toda molhada, então Hillé abre, me abraça, me agrada  
Engolia o corpo de Deus, devo continuar engolia porque acreditava, mas nem porisso compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso, Este aqui dentro nada tem a ver com isso, Este, O Luminoso, o Vívido, O Nome, engolia fundo, salivosa lambendo e pedia: que eu possa compreender, só isso.<sup>83</sup>

O contato com a busca do divino se dá através da metáfora sexual, construída de maneira detalhada, e durante a narrativa do ato aparecem os questionamentos que constroem o livro e se desenvolvem no desenrolar performático da personagem. Essa convivência entre Sagrado e Profano é presente em vários autores da literatura mundial, como Santa Teresa D'Ávila, entre muitos outros, mas me aterei aqui apenas na erotização formulada por Hilst com relação à busca e ao próprio objeto buscado; o corpo físico e o corpo sublime unem-se eroticamente e assim, recriam-se em um único corpo.

Porém, ao realizar esse movimento, Hillé, a personagem, ainda se encontra em estado de angústia. Consegue perceber que suas ações com relação ao mundo físico fazem todo sentido também com relação ao mundo espiritual (“engolia o corpo de Deus”; “salivosa lambendo”), mas questiona-se com a impressão de que Aquele a quem busca nada tem a ver com isso. Hillé perde-se nesse sexo cotidiano, sem significado profundo, no sexo que tem como objetivo apenas a troca física e sente que aquilo pode ser mais, pode ser o encontro com tudo o que busca. Essa desilusão com as possibilidades de seu corpo e do mundo a leva a isolar-se para compreender. O quê? A própria busca.

Hilst afirma, em entrevista:

---

<sup>83</sup> Ibidem, p. 19-20.

CADERNOS: Era preciso essa renúncia mesmo, essa vida reclusa para poder produzir?

HILDA HILST: Ah, sim.

CADERNOS: Por quê?

HILDA HILST: Eu tinha que ser só para compreender tudo, para desaprender e para compreender outra vez. Aquela vida que eu tinha era muito fácil, uma vida só de alegrias, de amantes.<sup>84</sup>

A autora isola-se física e intelectualmente; Hillé isola-se de maneira obscena: *sai de cena* como a mulher envelhecida, casada e se mostra transformada e transformadora. O aspecto da obscenidade de seus atos aparece não apenas na personagem, mas nas considerações das vozes da vizinhança, que, aos poucos, se mostra também obscena, mas vulgar e cotidiana, acrescentando à Porca Hillé uma variedade de termos chulos que ajudam a estigmatizá-la ainda mais.

A casa aparece como reduto da personagem, um reduto aparentemente escuro, mas onde ela se sente à vontade. Sua criação de si mesma, sua gênese acontece lá dentro, no vão da escada, encostada na parede. Ganhando contornos de útero, a casa dá origem a uma Hillé que não sossega internamente. A personagem vai se construindo dentro desse lugar, constrói-se psicológica e mentalmente, e, principalmente após a morte de EHUD sua gênese se dá a partir de seu corpo até o corpo de uma Porca e de um Porco-Menino. Porém, a “gestação” dessas figuras não acontece “para fora”, “para o mundo”, mas permanece restrita ao casulo, ao refúgio, ao útero em que a casa foi transformada.

Diante das vilas, das casas quase coladas, entre as gentes sou como uma grande porca acinzentada, diante de muitos a quem conheci sou uma pequena porca ruiva, perguntante, rodeando mesas e cantos, focinhando carne e ossatura, tentando chegar perto do macio, do esconso, do branco luzidio do teu osso [...]<sup>85</sup>

“Tentando”, “perguntante”, “rodeando” são termos utilizados para sinalizar a busca mental da personagem e a imagem de um animal que procura, cheira, caminha em desespero é utilizada criando toda a tensão entre Hillé e mundo. O porco, para a vizinhança comum, é um animal que se cria para comer, para servir àquele que o cria como alimento. Para Hillé, a porca é a imagem de si mesma, animal gordo, grande, incômodo.

---

<sup>84</sup> HILST, H. Das Sombras [outubro de 1999]. Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles. Entrevista concedida a Cadernos de Literatura.

<sup>85</sup> HILST, 2001, p. 29.

Não é a única imagem que Hilst utiliza como transfiguração em animal. Em outros trechos a autora cita um búfalo relacionando-o a um grande corpo, senhor de si, seguro e forte, inquieto; ou um zebu de olhos baços, vazios, cabeça baixa, seguindo o movimento do bando, ouvindo e seguindo um suposto “he boi he boi”, um animal de poucas procuras, conformado; ou uma girafa, de olhar alto, lânguida, que se estica e se encolhe de acordo com o que quer e precisa. Essas referências aos animais mostram a identificação da autora com os bichos, com os adjetivos que os seguem, com características humanas encontradas neles. Porém, ao contrário de humanizar os animais, Hilst faz com que sua personagem animalize a condição humana, sua própria condição, seus humores, suas perseguições. O estado animal é, em alguns aspectos, um estado primitivo, longe de construções culturais e preconceitos, um estado aparentemente simples, mas que, por outro lado, encontra-se mais perto da Grande resposta que senhora D procura, por sua simplicidade, sua evolução livre de conceitos e julgamentos. Assim afirma também Cavalcanti:

Ser búfalo, zebu, girafa desde sempre implica um tempo anterior à humanidade, um mergulho no escuro, pasto de Hillé-búfalo, lugar que não desperta o temor, pois sem consciência de ser não há sofrimento, dor, angústia, nem saber sobre morte e infinito.<sup>86</sup>

Ouso acrescentar: a vontade de ser, ou antes, a identificação com o animal mostra não apenas a ausência da “consciência de ser”, mas um estado além dessa consciência, uma existência em que essa consciência existe intrinsecamente e não é dolorosa, maldita; é natural, próxima do ser que a criou, não tem necessidade de respostas e justamente por isso, ausente de sofrimento, dor e angústia. A não culturalização, os não costumes, o viver para apenas viver mostra a Hillé, no animal, a total identificação e proximidade com o divino.

Desta maneira, mais uma vez o corpo da personagem se transcria: a linguagem do corpo de Hillé, agora, é a linguagem anterior à linguagem humana – a fala e a comunicação dos bichos, as necessidades desses seres são a forma de linguagem que a transforma simbolicamente em porca, zebu, búfalo e girafa. A metamorfose que a personagem cria para si faz com que, de alguma maneira, se sinta mais próxima do termo de sua busca, mais próxima do que qualquer contato com o humano poderia jamais proporcionar.

A linguagem de suas máscaras, a linguagem da identificação com os bichos, a procura de uma nova e verdadeira Hillé, que se metamorfoseia e sofre a gestação dentro de sua casa, apontam

---

<sup>86</sup> CAVALCANTI, 2008, p. 135. Em <http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa>.

para um caminho além do corpo, além do banal; porém, o que a protagonista possui de mais palpável para essa pesquisa é o seu próprio corpo, e sendo assim, a relação erótica com seu homem e com o Sagrado guiam a procura ininterrupta que a personagem empreende.

Nesse sentido, pretendo analisar a busca da personagem através do seu desejo de continuidade, posto que o desamparo e o abandono colocam senhora D em estado de descontinuidade, incompletude, e é essa a grande Falta que pesa em seu corpo.

Para dar continuidade ao raciocínio, cito novamente Bataille, que afirma:

Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a ideia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiante da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser.<sup>87</sup>

A angústia da incompletude experimentada por Hillé revela, apesar de seu desejo de isolamento, a não conformidade em ser uma individualidade, um ser para si só. A Falta que a personagem sente não se resume à solidão (que por ela é procurada), mas refere-se a um sentimento primitivo, ancestral, de descontinuidade. Hillé existe dentro de si como alguém que percebe essa descontinuidade e persegue a completude. Em um determinado trecho do livro, ela indaga: “Convém que sejam dois peixes de papel porque se recorto apenas um ele se desfaz mais depressa, já notei, será possível que até as coisas precisem de seu duplo?”<sup>88</sup>. As coisas, as pessoas e Hillé precisam de mais alguém ou algo, porém, algo maior, algo que fuja à simplicidade das coisas cotidianas, algo que traga de volta o momento da continuidade, o momento em que os seres foram únicos, o momento em que as perguntas não angustiavam, o momento em que morte e vida deixam de ser antagônicos, e se fundem, tornando a existência algo simbólico.

A sexualidade da personagem vai constantemente ao encontro desse intento, da completude, do Divino. Já citei aqui trechos em que a busca por Deus é representada pela metáfora claramente sexual. Hillé compreende que o prazer do sexo é algo muito maior do que o momento do ato sexual. O gozo é a consequência do encontro de dois corpos, de dois seres

---

<sup>87</sup> BATAILLE, 1987, p. 15.

<sup>88</sup> HILST, 2001, p. 81.

incompletos, a instância em que a criação divina aparece fisicamente, *corporalmente* e se faz presente. A personagem se excita, reconhece o prazer sexual, mas não consegue desvencilhá-lo de sua Falta, de seu desalento.

A presença de seu homem, Ehud, traz, em alguns momentos, o sentimento da ternura e do conforto, mas são passageiros: mesmo no objeto erótico que a figura do homem representa, mesmo nas facilidades sexuais propostas por ele, Hillé enxerga o já citado desalento, pois Ehud a compreende como mulher, mas não ainda como *ser*; quer confortar Hillé, mas está muito distante de compreender suas inquietações. Chega a afirmar que a resposta para o que a esposa procura não está no vão da escada, está no corpo, no mundo, como medida desesperada para trazê-la a uma suposta realidade, para a realidade dele, Ehud, e não para a realidade interna com a qual senhora D se embate constantemente.

A resposta que condensaria todas as outras – Deus – mostra-se escondida e misteriosa durante toda a narrativa. Hillé busca-o de todas as formas, cria em seu corpo um corpo que faz e refaz, performaticamente, uma eterna procura, faz das pessoas à sua volta eternas interrogações. As pulsões terrenas e sexuais não desaparecem – pelo contrário, encontram-se presentes durante toda a narrativa, posto que o corpo da personagem espelha angústias –, a materialidade não perde sua importância para senhora D, visto que procura uma conexão entre essa materialidade e os objetivos divinos. Porém, esses objetivos estão sempre intocáveis, fazendo com que personagem e leitor arrisquem-se a olhar o abismo. E encarar um abismo como resposta pode ser frustrante ou revelador, dependendo do modo como se olha. Para Hillé, a revelação é a de que sua procura não está próxima do fim.

olha Hillé a face de Deus  
onde onde?  
olha o abismo e vê  
eu vejo nada  
debruça-te mais agora  
só névoa e fundura  
é isso. adora-O. [...] <sup>89</sup>

O desejo carnal não se separa definitivamente do desejo por Deus. Antes, parece, para a autora, um desejo único, uma forma única e definitiva de *compreender*, de gerar o humano como forma completa, não como uma relação *de* um homem *com* mulher, mas como uma relação *entre* seres e desses *com* seu criador, e de saber de seu corpo uma criação sublime.

---

<sup>89</sup> Idem, p. 47.

Não posso deixar de me referir aos olhares críticos que a autora lança à figura divina, que se esconde, que cria maravilhas e excrescências; porém, o encontro com o abismo revelado daria a seu corpo as respostas que o mundo físico não proporciona.

Iniciei o tópico afirmando um movimento *ascendente*, pois pretendo, desse momento em diante, analisar como a narrativa constrói imagens poderosas de isolamento, obscuridade e escuridão para a “gestação” de senhora D em sua casa-útero e fazer um paralelo com o isolamento da autora na chácara da família, que ao contrário da Casa da Porca, onde vive Hillé, traz uma sensação de leveza e claridade em seu nome: Casa do Sol. Considero o poder das imagens colocadas no texto como algo inquietante e transcendente para a personagem. Hilst faz com que as figuras passageiras na narrativa (vizinhos, pessoas que comentam) relacionem a casa-alento de Hillé com a morada de alguém louco, que inspira ao mesmo tempo piedade e repugnância.

A Porca, além de se referir a Hillé, refere-se também à senhora P, a verdadeira porca animal que fugiu de alguma casa na vizinhança e veio se refugiar junto com a protagonista. Este fato potencializa e estigmatiza ainda mais a morada de senhora D. Agora são duas senhoras, duas porcas que convivem e pretendem entender uma a outra; a metamorfose deixa de sê-lo para gerar um ser palpável com o qual senhora D se identifica. Senão, vejamos:

Convivo há alguns dias com a senhora P, a porca que escapuliu do quintal de algum. Abri a porta e ela entrou numa corrida guinchada, bambolando. Lá fora o estriduloso da vizinhança, depois o silêncio, depois algumas chalaças gritadas mas nem tanto. Depois algum lapuz berrou: vá vá Dominicó, deixa a porca pra louca, tu tem tantas, porca e louca se entendem.<sup>90</sup>

Na continuidade da narrativa, Hillé descreve a porca como um ser pardo, soturno e medroso. Talvez enxergasse no animal sua própria condição de desespero e incompletude, e essa identificação pode perfeitamente caber a casa, onde agora ambas as senhoras vivem. Ainda com relação às imagens construídas cito alguns termos utilizados por Hilst no trecho da narrativa em que conta a chegada da porca: “roxo-encarnado sem vivez”; “rubro”; “esquives”; “rimas pesadas ciciosas”; “aquoso de incompreensão”; “sem-Deus hifenizado sempre”, entre outros. As palavras que a autora escolhe constroem um universo ainda de interrogações, um estado físico escuro, abismal, manchado e soturno, permeado por cores fortes referentes a feridas encontradas no animal, mas que estão presentes também na protagonista.

---

<sup>90</sup> Ibidem, p. 86.

Tanto é assim que alguém na rua afirma: “porca e louca se entendem”. As feridas presentes em ambas geram novamente um diálogo não verbal, uma transformação dos corpos das duas figuras, porca-animal e porca-mulher. A casa escurecida contém mais um habitante repugnante, e seus habitantes se merecem.

No momento em que o pai de Hillé agoniza, ele pede e revela a Ehud:

cuida. não deixa que faça as minhas mesmas perguntas, a casa deve ficar mais clara, casa de sol, entende? na sombra, Hillé se faz mais sábia, mergulha em direção às conchas, quer abri-las, pensa que há de encontrar as pérolas e talvez encontre, mas não suportará, entendes? te falo ao ouvido, não há coisa alguma dentro delas das conchas?  
dentro das pérolas, Ehud, nada, ocas, entendes?<sup>91</sup>

O pai conhecia o caminho da loucura e da compreensão, e tentou poupar a filha de seguir a mesma trilha. Conhecendo a aporia, reconhece o não caminho, o não enredo, o não desenrolar. A sombra faz com que Hillé questione, procure, escureça e se feche; a claridade a tornaria mais leve, e a pouparia da grande decepção de descobrir que não há resposta, ou melhor: que o abismo que enxerga é a resposta para o que procura.

A filha, por sua vez, em sua casa de janelas fechadas, prevê seu envelhecimento, enxerga-se no futuro como “velha e rígida como um tufo de urtigas”<sup>92</sup>, com seus cansaços, com suas desilusões. A partir do momento da chegada de senhora P, a narrativa ganha um tom um pouco mais fluido, para depois enveredar-se novamente no novelo anterior. Ainda o tempo, como instância definitiva, coloca Hillé, o pai e Ehud em um mesmo lugar futuro, em um tempo em que não existe tempo, em um tempo que se anula. Dessa maneira, podemos compreender o “sem-Deus hifenizado sempre”, e todas as referências ao um “sem fim” que senhora D pensa dentro de si: o tempo da negativa do tempo é aquele em que não haverá mais sentido em se falar de fim, em que tudo se resumirá em sentir, em uma nova relação impossível na contagem das horas comuns.

Hilst afirma, em diversos momentos, que foi necessário isolar-se do mundo para compreender. Assim como sua personagem, tinha questionamentos incessantes, desconcertantes, pouco acessíveis a muitos dos leitores. Compreender Hilda Hilst exige um

---

<sup>91</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>92</sup> HILST, 2001, p. 88.

mergulho no caminho que a autora escolheu para sua vida, enxergar sua obra como a procura de Hillé, e seu isolamento como condição para que essa procura acontecesse. Na introdução à entrevista que Hilst concedeu a Cadernos de Literatura, podemos ler:

A Casa do Sol, onde Hilda Hilst vive desde 1966, é cercada de sombras. Algumas, explícitas, externas, escurecem os visitantes que atravessam o portão do condomínio em que a moradia está plantada, a 11 quilômetros de Campinas, no interior de São Paulo. Resultam das copas entrelaçadas em trama densa de um vasto renque de árvores, figueiras centenárias, palmeiras, dracenas, sombrões naturais para a temperatura em geral elevada, capaz de inquietar as dezenas de cachorros condôminos, rústicos e domésticos, quase todos vira-latas, que com seus olhos de cães assestados nos estranhos, assustando-os antes de recepcioná-los com sua ruidosa curiosidade. Outras, íntimas, internas, aclaram os visitantes [...].<sup>93</sup>

A autora cria para si também um útero, um local de gestação para sua obra, para a procura da compreensão. O movimento de mudança e isolamento descreve a inquietação de Hilst com relação ao mundo em que vivia, um mundo, de acordo com ela, fácil, nada profundo, um mundo no qual não se reconhecia.

A chácara da família foi o local de permanente recolhimento, mas não de total isolamento; lá se hospedavam poetas, intelectuais, amigos e lá estavam os cachorros criados pela autora, animais ao qual dedicava extremo amor. No trecho transcrito acima, vemos uma atmosfera ainda escura logo de início, permeada por sombras criadas pelas árvores, por desconfianças, pois um local que se pretende incubadora deve se resguardar. Assim como sua personagem, Hilst transformou a casa em um lugar de poucos, de certa maneira escura ao primeiro olhar. As gestações se dão na escuridão, podemos concluir.

Considero importante citar a presença dos cães na chácara. A relação da autora com a animalidade, presente de forma tão contundente em *A obscena senhora D* era real, física, considerada por ela uma relação superior às relações humanas. Os cães são, de maneira mística, considerados animais psicopompos, seres que conduzem as almas dos seres humanos em momentos de transição ou de iniciação e que criam, de alguma maneira, a relação entre o mundo palpável e o divino.

Ainda na entrevista citada anteriormente:

---

<sup>93</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 25

JORGE COLI: O que seria possível dizer das relações entre “animalidade” e “humanidade”?

HILDA HILST: Eu acho que são coisas tão diferentes! Eu adoro bichos, sempre tive um interesse total por bichos: cachorros, gatos, cavalos, vacas. Acho que os animais são puros, não têm consciência. Já o homem não: é safado.

[...]

Nossa, quando eu morrer vou ser mesmo muito cortejada pelos cachorros! [...] acredito, acredito sim na salvação após a morte.

A autora cercou-se de tudo o que acreditava para poder atingir seu intento. Foi considerada excêntrica não apenas por sua literatura, por seus hábitos, mas por suas obsessões, como interesse na comunicação com os mortos. Tão obscena quanto Hillé, Hilst não se reprimia na vontade de fazer-se poesia e encontrar, na casa onde morava, a possibilidade de reconstrução de si.

A Casa do Sol possui um pátio cercado de arcos, bem no centro de sua construção. A entrada principal da chácara é uma passarela de árvores que recebem os que lá chegam. Reafirmo: a impressão de escuridão é compreendida após se perceber o objetivo do local, de construção, encontro e criatividade.

Para escrever essa Dissertação, foi necessário visitar o local onde a autora viveu, o lugar construído para escrever, em que se tornou obscena, retirando-se do convívio social. Minha estada durou dois dias e meio, nos quais realizei um estudo sensível a respeito da geografia poética do ambiente. Hoje o espaço é o Instituto Hilda Hilst, que recebe visitantes, artistas e pesquisadores da obra da autora.

Nesses dois dias e meio de mergulho no universo da escritora, pude perceber que as sombras do local potencializam a gestação da criação, mas também valorizam os pontos de claridade, a claridade da “casa de sol” pretendida pela voz do pai de Hillé. Móveis pesados, grandes janelas de madeira, cães passeando de um lugar para o outro dividem espaço com pontos de luz preciosos, pontos de luz não apenas físicos, mas pretendidos por aqueles que observam minuciosamente o cotidiano daquele núcleo físico.

Por isso, sinto-me à vontade para fazer um paralelo entre a Casa da Porca e a Casa do Sol: pelo caráter de gestação de ambos os locais e pelos escuros e luminosidades físicos e intuídos. Logo na chegada, fui recepcionada pelos cães – na época, apenas oito, que seguem aqueles que lá estão por todos os caminhos. A figueira, centenária, é uma árvore para a qual se deve

fazer pedidos, e parece mesmo uma entidade, suntuosa, enorme, cercada por outras árvores menores. Os cantos da casa são cheios de referências artísticas, obras, livros, fotografias. É um local que guarda uma história recente, presente, preservada.

Então compreende-se: o Outro, tão procurado por Hillé, é o espelho da plenitude. Para enxergar a beleza e a plenitude, não se pode esquecer de deixar de lado os espelhos. Tudo o que o ser humano incompleto (Hilda-Hillé-Agda) procura está no Outro, ainda que esse Outro possa destronar tal privilégio e cair na vaidade. Não há problema, porque a vaidade, nesse correr diferente dos tempos, não é pecado. A casa, aqui compreendida como “as casas” a que me refiro nesse tópico, leva aquele que está lá a esses pensamentos.

Em uma chácara onde já houve oitenta cachorros, é impossível ouvir um uivo e não imaginar esse som vindo de dezenas de cães. À meia noite, os cães que estavam ao lado de fora da casa começaram a uivar para a cadela que estava conosco, por estar no cio. Um local que abriga gestações abriga também um coito metafórico, como os uivos.

Insisto em colocar aqui as impressões que tive durante minha estada na Casa do Sol porque, imagetivamente, são impressões que levam a pensar nos caminhos percorridos pela autora. Dessa maneira, o pensamento de uma escrita performática passa pelas seguintes questões: Como pensar uma casa-útero? Como isolar-se de um mundo corriqueiro e manter contato apenas com determinados interesses? O ser humano precisa se comunicar de alguma forma. Hillé recortava máscaras, Hilst escrevia incessantemente, até o momento em que concluiu sua obra, e decidiu não mais escrever. Esta decisão é definitiva, como mostra a autora durante a entrevista:

HILDA HILST: [...] Eu terminei de escrever. É deslumbrante tudo o que escrevi, mas já escrevi tudo o que devia.

CADERNOS: Por que essa sensação?

HILDA HILST: Como “por quê”? Porque eu já escrevi tudo aquilo ali (aponta para uma pilha de seus livros).

CADERNOS: Mas o seu entendimento não é o de que a poesia, por exemplo, “vem” para o poeta, não é ele que escolhe?

HILDA HILST: Mas agora não vem mais. E não vem porque eu não quero mais. Como eu disse antes, eu já escrevi coisas deslumbrantes. Quem não quer entender, que se dane! Não tenho mais nada a ver com isso. Eu não sinto que esteja num mundo que seja o meu mundo. Devo ter caído aqui por acaso. Não entendo porque fui nascer aqui na Terra. Com raríssimas exceções, não tenho nada a ver com este mundo.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> HILST, H. Das Sombras [outubro de 1999]. Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles. Entrevista concedida a Cadernos de Literatura.

Após a gestação de sua obra, a autora, por diversos motivos – desinteresse do público e da crítica, sensação de dever cumprido, entre outros –, decide paralisar sua escrita. De algum modo, essa decisão tem a ver com a inadequação que sentia em relação a tudo que a cercava. O isolamento, então, deu-se a partir do termo da escrita. A possibilidade de comunicação que conhecia, o “escrever”, não lhe permitia atingir o mundo, mas permitiu que percebesse sua incompletude e sua presença incômoda (para si e para o outro).

Como Hillé, não entendia os homens e se percebia diferente, de alguma forma. Senhora D também trabalha com as palavras, não de maneira banal, mas com construções diversas, mais uma forma de tentativa de comunicação, mais uma forma que se mostrou inútil. Porém, a relação com as palavras, intrínseca ao escritor, não fica totalmente abandonada na obra. Se Hilst as abandona quando decide por termo ao seu trabalho, toda uma tentativa voraz de exercer um novo modo de consciência aparece em sua prosa, e principalmente nas questões de Hillé:

o nome dos meus cães, dos três pássaros, pedaços de frases  
incrível        sol        morrendo  
noite        dor        daqui a pouco  
luz        palidez    amanhã  
estranho        cães        sabem<sup>95</sup>

Aquele que escreve de maneira performática coloca em sua obra impressões de si mesmo, desdobrando-se e conhecendo-se, passando através do nojo e do medo, da vaidade e da materialidade. Em *A obscena senhora D*, o abandono, a obscenidade e a casa fazem parte da construção do corpo inquieto da personagem, que se desdobra e desafia aqueles que a encontram (como Hilst parece desafiar aqueles que a leem) a percorrer este caminho de volutas, arriscando-se a não encontrar respostas, arriscando-se a um entendimento além do intelectual, um entendimento do divino e do humano através do desconhecido, possibilitado e tornado sensível através do corpo. Teófaga incestuosa, Hillé fez-se amante do Divino, que a compreende através de um menino, mas não um menino de aparência santa, não um menino cristão:

Ahn. cê é daqui, menino?  
eu moro longe. mas conheci Hillé muito bem.  
como cê chama?  
me chamam de Porco-Menino.

---

<sup>95</sup> HILST, 2001, p. 89.

Por quê?  
Porque eu gosto de porcos. Gosto de gente também.  
Ahn.<sup>96</sup>

A narrativa traz, em seu termo, uma espécie de reconhecimento, de clarividência, na voz de alguém que conheceu muito bem senhora D, alguém materialmente intocável a quem ela procurou e amou durante toda sua existência. Constrói, em um pequeno e inquietante diálogo, um reconhecimento mútuo, terno, de um contato sobre-humano. Une, em pouquíssimas palavras repletas de significado, a metamorfose da protagonista, sua estranheza e sua relação com o desconhecido abismo. Uma relação *do* corpo e *para além* dele.

Discorri, no presente Capítulo, sobre a performatividade da narrativa hilstiana por meio da forma como a autora constrói seu texto e das questões de suas personagens centrais. Colocam-se à vista do leitor as questões da própria autora, mediadas pelas palavras de suas protagonistas, construídas como corpos que habitam um mundo questionável, uma realidade a qual não se adaptam facilmente. Ambas as personagens; de certa forma, inadequadas; de certa forma obscenas; criam ao redor de si um mundo próprio, permeado de pulsões corporais e palavras que se reconstroem e se inter-relacionam, para serem suficientes às suas angústias.

A utilização de diversas construções e impressões sensoriais durante a narrativa faz com que o leitor sintam-se rodeado por esse universo, de maneira que palavra, imagem e pulsão se unam para criar naquele que lê uma variedade de sensações e intenso movimento interno. A escrita performática traz ao receptor do texto a probabilidade da desconstrução de certezas e da imprevisibilidade, tão típicas da arte performática e das artes como um todo. Assim, considero pertinente relacioná-la, a partir do próximo capítulo, com outras formas de manifestação artística, e analisar como essas formas colaboram entre si, interagem e pretendem, a partir daqueles que as realizam, criar um objeto único e ao mesmo tempo plural, de maneira a atingir o receptor em suas percepções sensoriais e críticas.

---

<sup>96</sup> Idem, p. 90.

### **CAPÍTULO 3**

## **INTERMIDIALIDADE, TEXTO LITERÁRIO E DRAMATURGIA NO ESPETÁCULO *A CASA DO SOL***

### **3.1 – Caminhos para a reflexão**

Neste capítulo proponho uma reflexão sobre o texto literário, a dramaturgia e a intermedialidade, tendo como base o espetáculo *A Casa do Sol* (2010)<sup>97</sup> e a relação de seus criadores com as diversas mídias utilizadas durante o processo de criação. Como obra teatral contemporânea, o espetáculo pretende fazer com que o diálogo entre artes e mídias corrobore com a linguagem textual dramaturgical.

Início a análise com um estudo sobre a Intermedialidade e as relações observadas no modo de fazer artístico contemporâneo, em especial a literatura e a escrita performática. A seguir, passo a dissertar sobre a construção do espetáculo como um todo, para melhor contextualização. Em um terceiro momento, faço um recorte com o objetivo de analisar a abordagem que a equipe de criação deu ao conto “Agda”, um dos objetos dessa Dissertação, e a maneira como a escrita performática contribuiu para a transposição do conto para a cena. Vale ressaltar que as linguagens utilizadas para construção do espetáculo serão analisadas em sua relação entre si, de forma que se possa perceber a interação que criaram no jogo cênico e na finalização do espetáculo.

Em uma construção teatral, espetacular, os elementos que constituem o todo trazem consigo o objetivo de encontrar uma linguagem intermediária que resulte em uma obra que tem seu acontecimento efetivo ao vivo, em cena, mas que conta com o diálogo entre os diversos recursos de várias áreas para que se concretize.

### **3.2– Mídias e intermedialidade**

Considero pertinente iniciar esse tópico a partir de considerações sobre o conceito de intermedialidade e sobre as diversas mídias e sua importância individual, para, em seguida, partir para a sua inter-relação. O modo como diversas mídias podem interagir entre si é tema de diversas discussões no campo da estética, de modo que, em cada obra, as relações se dão de uma maneira; desde simples colaboração – em que se percebe cada aspecto e sua função na

---

<sup>97</sup> Espetáculo baseado na vida e na obra da escritora brasileira Hilda Hilst. Estreou em Belo Horizonte em 2010, com direção de Wester de Castro, música de Sérgio Andrade Nicácio, iluminação de Fabrício Amador, vídeos de Lídia Friche e atuação de Arethusa Iemini de Elba Rocha. Dramaturgia: criação coletiva.

obra – até total transformação ou diluição de uma mídia em si para que se tenha, ao final, uma obra única, como se cada uma se transformasse em um ingrediente a ser acrescentado, misturado em favor de um resultado final, em que as individualidades pouco se reconhecem.

Walter Moser, em artigo sobre a intermedialidade, afirma:

(...) utilizarei aqui o conceito de intermedialidade de uma maneira exploratória, não tanto como objeto visado, mas como o veículo e a figura que articulam o movimento em direção a esse objeto. Nesse sentido, o termo será tomado, a princípio, numa acepção deliberadamente simples, que é a de “interação entre as mídias”.<sup>98</sup>

A “simplicidade” do recorte de Moser, no trecho acima, demonstra algo mais: não se resume apenas a um campo de visão “simplificado”, mas traz à tona a ampla gama de possibilidades de interação. O autor, em seu texto, dá ênfase à relação entre a pintura e a literatura, mas essas possibilidades encontram-se presentes nas mais diversas formas de arte.

Moser afirma, ainda, que se utiliza da tradição da relação entre as artes para pensar a relação entre as mídias e seu papel na construção artística (especificamente a literatura). O *modus operandi* de cada arte é pensado individualmente, posto que toda arte pressupõe midialidade. A análise é feita a partir do reconhecimento de campos artísticos distintos, de acordo com o próprio autor, com relação às artes reconhecidas pela tradição ocidental.

A partir desse pensamento, o autor coloca em cena a questão do início do tópico. As duas artes que se inter-relacionam pertenceriam a uma mesma família e se encontrariam em pé de igualdade, agindo igualmente em prol de um resultado final ou haveria, ao contrário, a prevalência de uma sobre a outra?

Interrompo neste ponto a análise do artigo de Moser para iniciar um pensamento a respeito da pluralidade de possibilidades decorrentes dessas relações. Cada obra artística é única e se utiliza de outras artes e de outras mídias de maneira particular. Tomemos o objeto de estudo dessa Dissertação: a performance. De maneira ampla, o gênero utiliza-se de diversas linguagens – que aqui chamarei de mídias – para se fazer presente. A performance coloca-se como uma possibilidade de diluição de fronteiras entre as artes e mídias para construir uma forma de comunicação artística que atinja o espectador em outros aspectos que não o intelectual somente. Assim, trabalha com os diversos sentidos utilizando-se do *modus*

---

<sup>98</sup> MOSER, 2006, p. 43.

*operandi* de cada mídia, dependendo das intenções do performer e dependendo, principalmente, da imprevisibilidade.

Em se tratando da escrita performática, percebo que a estimulação dos sentidos do receptor através da palavra acontece a partir de um jogo quase invisível, mas nem por isso, ausente. A escrita que flui a partir das pulsões corporais utiliza-se, muitas vezes, de construções imagética, sonora e táctil para criar, no leitor, a tessitura necessária para a expressão corporal, para a recuperação de arquivos sensíveis nesse leitor. Sendo assim, a escrita performática utiliza-se, a meu ver, do *modus operandi* de diversas linguagens artísticas (no sentido de trazer para o lugar da escrita as sensações propiciadas por outras formas de artes) para trazer à tona elementos comuns a escritor e leitor, elementos que agem sobre e a partir do corpo. Porém, nesse caso, não me atrevo a falar em intermídia especificamente, e sim de inter-relação entre as artes com o objetivo de construir uma narrativa performática.

Assim, no caso da escrita performática, a investigação tende a se aproximar de uma sobreposição da escrita sobre outras formas, já que o principal material é a palavra escrita, utilizada de maneira a potencializar sua influência sobre aquele que a lê. Faço essas considerações tendo sempre como referências as disposições sobre performance e escrita já descritas nos capítulos anteriores, e principalmente o olhar lançado sobre a escrita performática de Hilst. Com efeito, sedimentar um pensamento sobre o assunto não é a proposta desse trabalho, já que as possibilidades de construção do gênero são múltiplas. Portanto, a análise aqui presente é baseada nesse recorte metodológico.

A relação entre as linguagens artísticas coloca-se como uma possibilidade de estudo amplo, que se propõe a desautomatizar o olhar e perceber a obra artística como o resultado de um processo de diálogos e interações. Ainda que o trabalho artístico seja realizado por um único autor, esse se propõe a dialogar com outras linguagens e mídias de forma a criar um panorama diverso da obra de caráter único. Dessa forma, a interação entre as artes acontece a partir do olhar múltiplo daquele que cria e daquele que entra em contato com a obra, de maneira específica em cada trabalho.

Considerando que cada obra de arte deve ser analisada em suas particularidades, deve-se encontrar em cada uma a devida importância dos elementos que a compõem. De fato, como afirma Maria Helena Rabelo Campos,

A perspectiva semiótica, por não privilegiar nenhum tipo de mensagem em particular, representa uma significativa contribuição na diluição das fronteiras entre os diferentes textos [...]

Importa, assim, no que se refere a essas diversas práticas significantes, não o estabelecimento de fronteiras rigorosamente (ou não) demarcadas e sim o questionamento da própria existência, necessidade e significação dessas mesmas fronteiras.<sup>99</sup>

Tomando para o contexto deste trabalho as considerações acima, podemos pensar não apenas em textos literários, mas em qualquer forma de arte em si. A partir da afirmação de que as fronteiras entre diferentes textos são diluídas através de perspectiva semiótica, relaciono o disposto com as fronteiras existentes entre as diversas artes, que também são diluídas – ou melhor dizendo, relativizadas – através do olhar semiótico e da atenção devida a cada elemento que participa da construção da obra. Relativizando o olhar, pode-se analisar cada um desses elementos como colaborador na criação, sua significação e ressignificação pretendida pelo(s) criador(es). Considero que a interação entre os elementos constituintes da obra, ao passarem pelo processo de ressignificação, faz com que os mesmos restem imbuídos da subjetividade do criador e abertos ao olhar do receptor desestabilizando a visão corriqueira e criando novas e relativas significações.

Avançando um pouco mais na discussão sobre a interação entre artes e entre mídias, cito as considerações de Clüver:

Independente dos tipos de textos e formas de relacionamentos envolvidos e dos interesses de estudo, a inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação de vários sistemas sígnicos, bem como códigos e convenções a eles associados, lança continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados. [...] Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura, quanto, frequentemente, para as outras artes.<sup>100</sup>

As diversas mídias e artes que constroem uma obra podem ser percebidas de imediato ou não. Influências, contextos, citações, referências estão presentes em todo e qualquer tipo de produção. De qualquer forma, uma relação entre as artes, de acordo com o autor, pressupõe a relação entre as mídias envolvidas nessas formas artísticas. O foco que antes era dado ao autor dilui-se e passa a ser compartilhado com o receptor, seja ele leitor, espectador, ouvinte. Sendo

---

<sup>99</sup> CAMPOS, 1982, p. 18.

<sup>100</sup> CLÜVER, 2006, p. 14-15.

assim, as mídias envolvidas no modo de se produzir artisticamente ganharam espaço nos estudos por fazerem parte dos contextos sociocultural e político em que a obra foi criada, e obviamente, do autor e do receptor. Dessa forma, observa-se uma importância de se voltar o olhar para o modo como as relações entre as mídias colaboram para as relações entre as artes.

### **3.3- Encenação e intermedialidade no espetáculo *A Casa do Sol***

Observa-se, no teatro contemporâneo, uma clara tendência a se assumirem os recursos intermediários como linguagem mesma do teatro. Não apenas no que tange à junção entre os elementos cênicos que serão apresentados ao público, mas à relação estreita que esses elementos possam criar entre si, originando uma linguagem única, coabitando e colaborando para se tornarem portadores da mesma mensagem.

Nesse sentido, podemos concluir, de maneira imediata, que o teatro é uma arte que, por si só, deve ser entendida como multimídia, já que compreende a relação de tais elementos, a saber: luz, atuação, figurino, cenário, texto, música, dentre outros. Porém, o que se pretende nesse trabalho é pensar as possibilidades desse acontecimento e de que maneira a relação estreita entre as mídias pode ser construída diante do público.

Portanto, neste tópico, trago para discussão a análise da interação entre as diversas mídias utilizadas para a potencialização do texto literário em uma encenação teatral.

O espetáculo a que esse estudo se refere – *A Casa do Sol* – propõe uma abordagem da obra da escritora brasileira Hilda Hilst. O objetivo da encenação não se limita a transpor os textos da autora para o palco – o que poderia ser lido como uma transposição de mídia – da mídia “livro” para a mídia “palco” – mas a transcrição da linguagem da autora para o espetáculo. Dessa maneira, a equipe mergulhou em sua obra literária (não apenas em sua obra teatral) para encontrar eixos que norteassem o processo de criação.

Partindo da convicção de que os diversos gêneros da escrita trabalhados por Hilst deveriam estar presentes na encenação a equipe mergulhou na obra da autora e optou por trabalhar a partir de “temas” pré-estabelecidos de maneira que a mesma fosse contemplada de maneira abrangente. Assim, o trabalho foi feito a partir de recortes (apenas metodológicos) como:

Deus, Morte, Pornografia, Corpo, Bras(H)ilda e Amor, esse último abarcando, durante a criação, o conto “Agda”, tratado como objeto específico no presente capítulo.

A criação de um espetáculo teatral a partir de uma obra literária não pressupõe apenas o deslocamento do texto do livro para o palco, e sim, a atenção e o trabalho técnico e artístico que possibilitem a construção de relações entre os elementos existentes e que integram o texto espetacular.

No caso de um espetáculo no qual o texto literário em cena poderia ser potencializado através desses elementos, a interação dos mesmos resultou em uma relação intermediática; cada elemento, como mídia que trazia consigo um texto (ainda que de forma metafórica) colaborava para a elaboração de um todo que culminasse em uma dramaturgia. As cenas criadas e trabalhadas conjuntamente pela equipe contaram com um alicerce midiático que, sem compor uma hierarquia com relação ao texto, agiu de maneira a potencializá-lo como elemento teatral.

Pode-se dizer que a mídia, nesse caso, “desaparece” para deixar claro o resultado artístico? Ainda segundo Moser:

A relação básica entre arte e mídia é uma relação de implicação que, no nível da manifestação e percepção, se traduz frequentemente em uma “invisibilidade”, uma transparência da mídia na arte: a arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se no que chamei aqui de um alicerce midiático indispensável, que é, entretanto, frequentemente “esquecido” no ato da recepção.<sup>101</sup>

Talvez essa relação de invisibilidade deva ser analisada a partir da estética escolhida para cada proposta de encenação em particular e distintamente, o que foge do objetivo desse estudo, utilizando, para isso, as diversas formas de relação entre as mídias e seus possíveis resultados artísticos. Temos, portanto, a afirmação de que elementos de criação podem ser transformados em mídias potentes e transmissoras de sentido e significado, fortes e que, sem necessariamente criarem uma relação de sobreposição, transparecem e se inter-relacionam em prol de uma criação artística comum.

---

<sup>101</sup> MOSER, 2006, p. 63.

### 3.3.1 – O processo de criação

O trabalho realizado pela equipe não partiu de um texto pré-elaborado, e sim, da vontade inicial do então grupo Asterisco Cia. de Teatro de desenvolver um trabalho teatral voltado para a literatura de Hilda Hilst. Dessa maneira, a partir de leituras da obra da autora, ensaios e reuniões, as cenas foram criadas, recriadas, adaptadas e discutidas até serem inseridas em uma construção dramatúrgica.

Esse método de trabalho permeou todo o processo de criação, que durou cerca de dois anos e contou com colaboradores de diversas áreas. A equipe iniciou os ensaios a partir de textos da autora, colhidos não em sua integridade, mas por trechos de cada obra. Dessa maneira, o olhar tornou-se mais amplo, pois juntamente com o conhecimento que havia a respeito da obra, houve também grande liberdade em sua interpretação e transcrição. Trechos isolados do conto “Agda” e do texto teatral “O Rato no Muro” deram a tônica deste primeiro momento, sendo utilizados nas improvisações de maneira livre.

Durante esse período, os ensaios aconteceram no prédio do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, pois alguns membros da equipe ainda eram alunos do curso, e por questões de praticidade o local foi utilizado durante certo tempo. O processo de criação ainda estava no início, a sala de ensaio fechada mostrou-se um ponto definitivo para a criação de determinadas cenas. Friso este ponto porque a equipe realizou ensaios em espaços diferentes, e penso que cada um desses espaços contribuiu para as características das cenas e decisões tomadas no desenrolar do processo. No primeiro período de ensaios ainda não havia decisão tomada acerca da utilização do espaço cênico e palco (italiano, passarela, semicírculo, dentre outras possibilidades). A sala foi considerada um espaço praticamente neutro, propiciando propostas cênicas variadas.

A primeira proposta do grupo era dar foco no aspecto “Pornografia”. Com efeito, Hilda Hilst tem sua trilogia pornográfica, composta pelos livros *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, *Cartas de um Sedutor* e *Contos de Escárnio*. Porém, desde o início do processo de ensaios a utilização dos textos não se restringiu apenas a tais livros. A ideia era voltar o olhar para a obra e salientar os aspectos mais importantes de sua literatura pornográfica.

Ao longo dos ensaios e estudos, a equipe concluiu que a obra da autora se inter-relaciona de maneira muito forte. Paulatinamente, a abordagem deixou de ser apenas voltada para a pornografia e se voltou para todos os outros temas tratados por Hilst. Afinal, o estudo não se deu apenas a partir de sua obra, mas também de sua vida. Dessa maneira, o desejo da equipe naquele momento migrou de um recorte específico para uma abordagem geral, o que modificou alguns aspectos do processo de criação, pois aumentamos o leque de possibilidades (que já era extenso) para uma infinidade de leituras discussões.

Além do prédio do Curso de Graduação em Teatro, o grupo utilizou também uma das salas do Centro Cultural da UFMG, e o espaço Incomodança escola de Danças de Salão (parceria), estando ainda, em espaços fechados. Nessa fase, foi feita a divisão dos temas percebidos por nós na literatura de Hilst, temas esses que nortearam o processo de criação e as improvisações. Vale lembrar que os ensaios e improvisos contavam com a presença não apenas de atrizes e diretor, mas, dentro do possível, do iluminador, do diretor musical e músicos, fazendo com que a relação entre as mídias utilizadas fosse percebida e utilizada desde então.

Faço aqui um pequeno parêntese para citar a fala de Wester de Castro, diretor e participante da criação da dramaturgia do espetáculo sobre a relação da direção teatral com as outras áreas presentes no processo de criação:

[...] os trabalhos sempre foram coletivos com todas as áreas técnicas. A direção dava total autonomia para que o iluminador e o figurinista, por exemplo, elaborassem seus trabalhos, mas não se isentava de participar juntos com eles de cada passo do processo.<sup>102</sup>

Dessa forma, temos que o espetáculo foi construído como obra – criação – coletiva. Essa forma foi se impondo durante os encontros e ensaios, uma vez que, mesmo com funções pré-definidas, todos os componentes tinham total liberdade para opinar, participar, influenciar o trabalho de outrem, de maneira que a elaboração do trabalho fosse responsabilidade de todos. Tecnicamente, havia funções específicas, pois o grupo se aproximou de especialistas em cada área de atuação; porém, o trabalho de cada um não se restringia apenas à própria área, mas se misturava e construía um todo coletivo através das discussões, reuniões e improvisações.

---

<sup>102</sup>CASTRO, Wester Ferreira. Entrevista concedida, em 24/12/2014, a Arethusa Iemini de Pádua. A entrevista pode ser consultada, na íntegra, no ANEXO I.

Sobre a perspectiva do trabalho coletivo, retomo as palavras de Pavis, que elucida que:

A criação coletiva nada mais faz do que sistematizar e revelar uma evidência esquecida: o teatro, em sua realização cênica, é uma arte coletiva por excelência, um relacionamento de técnicas e linguagens distintas [...] a encenação não representa mais a palavra de *um* autor (seja esse autor dramático, encenador ou ator), porém a marca mais ou menos visível e assumida da palavra coletiva. Passa-se assim da noção sociológica de criação coletiva à noção estética e ideológica de *coletivo de criação*, de coletividade do sentido e do sujeito do enunciado teatral.<sup>103</sup>

Portanto, podemos reforçar a assertiva de que a construção do espetáculo deu-se a partir de ideias e criações variadas, com participações e opiniões de todos os envolvidos. Esse método foi ganhando força ao longo do processo, para que, em determinado momento, algumas funções fossem deliberadamente definidas, mas não de forma estática. Como relatarei adiante, era possível “passear” de uma função a outra, de acordo com as necessidades da criação.

No decorrer do processo e com a impossibilidade de continuar ensaiando nos locais anteriormente citados, o grupo procurou outras alternativas. Uma delas foi utilizar a casa de um dos componentes da equipe, Álvaro Starling, fotógrafo e *videomaker*. O local constituiu-se de um lote grande com pequena área construída. E a partir desse momento as criações ganharam outras características, pois os ensaios se davam em espaço aberto. Isso não significa que a intenção da equipe era fazer um espetáculo que se encaixasse na definição de teatro de rua; na verdade, ainda estávamos pesquisando as relações com o espaço. Porém, criar em um espaço aberto trouxe novas perspectivas e alterações de algumas cenas que já haviam sido criadas.

As improvisações, a relação com os sons, o aproveitamento da variedade de materiais que o espaço – que era um grande quintal cheio de árvores e uma espécie de caramanchão – propiciava foram dando a tônica dos ensaios. As atrizes, em seu momento particular de criação, muitas vezes ficavam livres para utilizar qualquer dos espaços e materiais que por lá havia; os ensaios aconteciam ora de dia, ora à noite, o que propiciou olhares e sensações diferenciadas para cada cena.

A proposta de utilização do espaço que se mostrou mais pertinente a partir desse momento foi a *passarela*. Com efeito, muitas das cenas criadas até então poderiam ser mais bem desenvolvidas desse modo. E há outro detalhe importante que influenciou essa escolha e que

---

<sup>103</sup> PAVIS, 2003, p. 79-80 (grifos do autor).

deve ser destacado: a Casa do Sol, onde Hilst viveu, possui uma passarela de palmeiras logo em sua entrada, o que aumentava ainda mais a relação de totalidade que a equipe pretendeu criar com a vida e a obra da autora.

Nesta fase, foram estruturadas as propostas cênicas que já existiam e outras foram criadas, dando continuidade ao trabalho. A movimentação em cena foi pensada de acordo com a ideia de passarela, assim como os objetos de cena, entradas e saídas, posicionamento dos músicos, plateia e mudanças como retirada e colocação de material no espaço cênico. Algumas cenas foram diretamente transpostas para esta proposta, praticamente sem nenhuma alteração em relação à criação primeira, como uma cena baseada no texto teatral “O Rato no Muro”, em que uma devota interpretada por mim conversa com uma Voz (no texto original, é um “inquérito” entre a Madre Superiora e as Nove Irmãs). Tal cena sofreu poucas alterações e acontece tendo como objetos dois troncos de bambu onde se posicionaram duas velas. A Devota conversa com a Voz (que é a própria voz da atriz, modificada pela interpretação e intenções) e gira sobre si mesma, em pé, realizando um movimento de rotação sobre suas próprias questões. Por outro lado, outras propostas cênicas foram totalmente influenciadas pelo espaço aberto, como as cenas baseadas no conto Agda, em que atrizes ocupam todo o espaço da passarela. Pretendo discorrer melhor sobre essa visão no tópico dedicado especificamente à adaptação de “Agda” para a cena.

Algumas cenas, como o momento em que chamamos de “Jazz” – pois a trilha da cena é um jazz executado pela banda – foram totalmente criadas nesta fase do processo, a partir de improvisações com o espaço, música, vinho, e objetos que já utilizávamos em cena (taça, cigarros, papéis, e um Grande Dorso de argila). A cena se dá a partir de movimentações das atrizes a partir de determinados ofícios – *escrever* e *esculpir* – e foi totalmente influenciada pelo espaço, pelo livro *Alcoólicas* e pelos ensaios noturnos, em que foram evocados o gosto de Hilst pelo vinho, pela poesia e também uma atmosfera boêmia, leve e sensual.



Cena em que a personagem “Escritora” dedica-se a seu ofício.  
Em cena: Arethuzza Iemini. Foto: Alexsandro Stoppa.

Outras cenas podem ser citadas, mas discorrerei sobre elas nos próximos tópicos, nos quais pretendo analisar cada aspecto intermediário em função da dramaturgia e de sua criação coletiva.

Aproximando-se o final do processo, a equipe passou a ensaiar também no palco do Teatro Izabela Hendrix (BH), e ainda na escola de dança Incomodança. Neste momento, a dramaturgia caminhava para um fechamento e essa fase foi crucial para a experimentação da luz (criada por Fabrício Amador, que acompanhou todo o processo) e da música (composta por Sérgio Andrade Silva Nicácio). A equipe volta a ensaiar em um local fechado, um teatro, porém levando consigo todas as nuances criadas e incorporadas na sala de ensaio e no espaço aberto. Trazer a criação para um palco não foi uma tarefa difícil, uma vez que todos os envolvidos acompanharam o processo e traziam consigo suas mídias com a proposta de dialogar. A ideia era colocar o público no palco, com arquibancadas ao longo deste para criar a passarela. Em uma das pontas, a mesa da escritora em frente a cipós; na outra ponta, os músicos e o Grande Dorso. Ao longo da passarela, a transcrição poética, teatral e coletiva da obra de Hilda Hilst. Assim o espetáculo estreou, no mesmo Izabela Hendrix, no dia 13 de novembro de 2010.

Como resultado do processo, a dramaturgia desenhou-se de maneira fragmentada. Como a obra hilstiana é múltipla, a equipe apropriou-se livremente e trouxe para cenas suas próprias questões a respeito dos temas abordados pela autora. Por esse motivo é que insisto no termo “transcrição”. Além disso, voltando o olhar do livro para o palco, muitos aspectos são percebidos de maneira diversa, abrindo-se possibilidades de interpretação e questionamentos.

### 3.3.2 – Dramaturgia e texto

O texto dramático é um dos elementos que constituem a dramaturgia, que pode ser entendida como a construção do que será mostrado ao público, passando pelos vários elementos da obra teatral espetacular. Nesse sentido, o professor Marcos Antônio Alexandre diz:

Sabemos que o texto dramático é apenas um dos elementos que compõem o texto espetacular, que engloba todo o processo de montagem: desde o texto até os trabalhos do ator e do diretor e as outras linguagens cênicas (ação, partituras físicas e vocais, adereços, cenário, figurino, luz, maquiagem, objetos, ritmo, sonoplastia, tempo etc.).<sup>104</sup>

Ou seja, a dramaturgia refere-se, antes, ao conjunto de elementos que participaram da elaboração do trabalho artístico.

De acordo com Patrice Pavis, em sua obra *A análise dos espetáculos*:

A análise do espetáculo – seja ela análise dramática ou simples descrição de fragmentos ou de detalhes – passa necessariamente pelo reconhecimento de sua encenação, a qual reúne, organiza e sistematiza os materiais do objeto empírico que é a representação.<sup>105</sup>

Como já exposto anteriormente, o espetáculo *A Casa do Sol* não foi criado a partir de um texto pré-estabelecido. A dramaturgia se compôs do resultado de um processo que dava à criação das cenas um caráter quase independente. No momento em que os aspectos pretendidos pela equipe mostraram-se atendidos, passou-se a pensar na estruturação do espetáculo em si.

Pode-se pensar que essa estruturação foi a última coisa a ser feita. Porém, na prática, não foi essa a realidade. Muitas das cenas, apesar de independentes, correlacionavam-se e criavam blocos relativamente homogêneos. Acredito que isso se deu, em parte, como resultado da divisão, já citada, que a equipe optou por fazer, em temas, o que foi importante para a estruturação do trabalho. Porém, as discussões e ensaios não restaram encarceradas nessa divisão, e sim, aproveitaram-se dela para o estudo global da obra da autora.

Posso citar, a título de exemplo, o tema “Bras(H)ilda” em que o principal material literário foi buscado no livro *Cascos e Carícias – crônicas reunidas* (1998), composto de crônicas

---

<sup>104</sup> ALEXANDRE, 2006, p. 70.

<sup>105</sup> PAVIS, 2008, p. 5.

publicadas entre 1992 e 1995. Nessas crônicas, a autora descascava a situação política e social do país, criticava modos de vida acomodados, sem deixar de lado sua poesia. Porém, outros textos da autora foram incluídos nessa fase, complementando as ideias. Cada texto levava a outro, que levava a outro e assim por diante. Dessa maneira, “Poemas aos homens de nosso tempo”, publicados no livro *Amavisse, O Caderno Rosa de Lori Lamby*, entre outros, foram utilizados como material de criação e entraram literalmente no espetáculo. As cenas criadas a partir dessas obras possuíam um mote em comum; isso criava uma certa “ligação” entre elas, de modo que na dramaturgia final, poderiam aparecer separadas/fragmentadas sem prejudicar a abordagem.

Ainda de acordo com Wester de Castro,

A: A “costura” de diversas cenas e temas seguiu um método específico? Ou houve certa liberdade na maneira como as diversas temáticas e estéticas foram inter-relacionadas?

W: Houve total liberdade na costura das cenas. Chegamos a construir diversos quebra-cabeças e com eles montamos diferentes roteiros para a peça. Nesse método algumas cenas ficavam de fora da montagem e outras precisavam ser revistas constantemente. Podemos, com essa liberdade, desenhar dramaturgias que ora abusavam do humor, ora puxavam mais para o tom poético e assim experimentávamos a obra de Hilda Hilst da forma como ela verdadeiramente se apresentava a nós, ou seja, de forma híbrida, múltipla de sentidos.<sup>106</sup>

A dramaturgia foi constantemente revisitada, pois era fortemente influenciada por todos os aspectos do espetáculo – luz, figurino, atuação, texto, música e novas propostas das atrizes e da direção. O processo, na verdade, nunca chegou a um fim específico; durante todo o tempo em que o espetáculo realizou temporadas a sua construção era revisitada.

Além disso, a liberdade de criação gerou momentos e possibilidades muito interessantes e abertas, como a adaptação de um mesmo texto por cada uma das atrizes, em propostas cênicas completamente distintas – e as duas propostas entraram na dramaturgia final; inserção de um texto escrito por mim<sup>107</sup> em uma das cenas; criação de personagens que não aparecem na obra hilstiana, como a santa “Nossa Senhora dos Prazeres”, criada e interpretada pela atriz Elba Rocha (durante o processo a equipe descobriu que existe realmente uma denominação de santa Maria como Nossa Senhora dos Prazeres na Igreja Católica, mas a personagem criada nada tem a ver com a santa católica); inserção de textos de outros autores, como uma carta-

---

<sup>106</sup> CASTRO, Wester Ferreira. Entrevista (2014).

<sup>107</sup> O texto pode ser lido na íntegra no Anexo IV.

poema de Carlos Drummond de Andrade a Hilda Hilst<sup>108</sup>; textos de Santa Tereza D'Ávila<sup>109</sup>; propostas estéticas totalmente diferentes entre si, desde imagens clássicas, adaptações de obras de artes visuais, até alegorias e humor negro.

Com a inserção dos textos dos autores citados, pretendeu-se dar voz às interpretações pessoais dos criadores com relação à literatura estudada, valorizando a pesquisa que começa no âmbito individual e é levada ao coletivo. Dessa maneira, inter-relações puderam ser feitas a partir de material extremamente rico e, muitas vezes, destoante, mas que, quando inseridos na proposta dramaturgica, criam um fluxo de relações pertinentes. A carta-poema de Drummond é levada ao espetáculo em uma cena em que as atrizes, descontraidamente, dão ênfase a dois ofícios: escrever e esculpir. Tais ações são realizadas de maneira leve, em meio a goles de vinho, um jazz e alguns tragos de cigarro; Santa Teresa D'Ávila tem voz através da personagem Nossa Senhora dos Prazeres; e o texto de minha autoria surge na voz da Devota que questiona Deus e seus desígnios para os seres humanos. Cada um desses materiais foi levado aos ensaios como propostas de cenas e inserções, e desenvolvidos contando com a generosidade e receptividade da equipe a interpretações diversas, colaborando assim para a multiplicidade estética do espetáculo.

O papel do texto teatral nessa proposta foi construído, portanto, ao longo da criação. Apesar de o trabalho focar nos escritos de Hilst, outros aspectos e mídias ganharam suma importância durante o processo, contribuindo para a potencialização do texto e de sua transcrição. A multiplicidade de sentidos foi um dos motivos dessa revisitação, além da vontade de reelaborar algumas cenas e propostas, de modo que depois da estreia algumas cenas foram totalmente modificadas, excluídas, e outras foram incluídas. Os estudos a respeito da obra da autora não findaram após a primeira temporada, por sua complexidade e pela possibilidade de diálogos midiáticos. Isso se justifica devido ao caráter polifônico da obra de Hilst e pelo fato de o grupo sentir a necessidade de abarcar cada vez mais essa polifonia. Além disso, após a estreia, a equipe pode contar com mais certeza com o “olhar de fora”, o do espectador, e esse olhar foi levado em conta durante a revisitação de algumas cenas. A proposta não era construir um entendimento linear, mas desenvolver o que já estava proposto com uma visão modificada: a visão de quem já estreou e passou pela experiência do contato direto com o público.

---

<sup>108</sup> O poema está transcrito, na íntegra, no Anexo V.

<sup>109</sup> O texto está transcrito, na íntegra, no Anexo VI.

Passo agora a comentar os diversos elementos que colaboram com a intermedialidade e a potencialização do texto na encenação do espetáculo *A Casa do Sol*, referindo-me especificamente aos momentos em que a peça aborda o conto “Agda” de autoria de Hilda Hilst. Vale lembrar que, como afirmei, as divisões temáticas não foram estáticas, de modo que ao revisitar a transcrição de “Agda” para a cena, revisitarei também outros momentos do espetáculo, já que a inter-relação entre eles é inevitável e contribui sobremaneira para o estudo da intermedialidade no referido trabalho artístico.

### **3.4- A transcrição da letra para a cena – “Agda” no espetáculo *A Casa do Sol***

No segundo capítulo dessa Dissertação, transcorri sobre o conto “Agda” e alguns de seus aspectos. O objetivo nesse tópico é mostrar como esses pontos foram transportados para a cena através de diferentes mídias. Os criadores não se limitaram a apenas ler e transpor o texto para a cena teatral. Houve diversas interpretações, inter-relações e liberdade para que o universo que Hilst criara no conto fosse passado ao público por meio de seus sentidos e da abordagem específica feita pela equipe.

O entendimento que construímos a partir do conto não é fechado, definitivo. Foram utilizadas diversas referências ao longo da transcrição, dadas pelo próprio texto ou trazidas pelos integrantes da equipe. Na adaptação de “Agda” também foram utilizados poemas da autora, tanto como texto falado pelas atrizes quanto como letra de canções criadas para as cenas.

A criação da dramaturgia do espetáculo teve colaboração do ator, dramaturgo e estudioso da obra de Hilst, Éder Rodrigues. Convidado pela equipe por sua estreita relação com a obra hilstiana, Éder esteve presente desde o início do processo, tanto quanto possível. A partir das improvisações durante os ensaios, escreveu a primeira proposta de cena justamente sobre “Agda”. Foi ele que sugeriu o termo “nuvem” para a abordagem visual desse momento, termo que abarca sobremaneira o conto, e que utilizei diversas vezes nessa Dissertação. Com efeito, a criação de cenas a partir do conto passava por diversas nuances e envolvia atrizes e quem assistia aos ensaios em uma atmosfera que levou à utilização desse termo.

Serão estudadas, a seguir, as diversas mídias criadoras do espetáculo, a partir dos aspectos: atuação (em que me refiro ao corpo das atrizes como mídia); cenário e objetos de cena; caracterização; música; e iluminação. Ao longo do estudo serão citados trechos do conto que são utilizados como texto falado e/ou cantado durante o espetáculo. O objetivo não é mostrar sua adaptação para a fala, o canto e para a encenação, mas observar como outras mídias colaboram para a criação do espetáculo potencializando o texto, criando uma profunda interação, resultando na intermedialidade.

### **3.4.1- Atuação – o corpo como mídia**

Na encenação proposta, a personagem é vivida pelas duas atrizes, como um duplo. Em diversos momentos, esse duplo se encontra, se inter-relacionando. A personalidade da figura criada por Hilda Hilst mostrou-se tão complexa que a criação teatral deixa ao espectador várias leituras: Agda jovem e Agda velha; Agda esperançosa e a mesma Agda desiludida; momentos em que podem ser confundidas com mãe e filha, com criada e menina. Esse duplo dialoga consigo mesmo através do texto e do corpo das atrizes.

Quanto à materialidade do trabalho do ator, cito ainda Pavis, que declara:

É uma marca do ator de teatro que eu o perceba “de cara” como materialidade presente, como “objeto” real pertencente ao mundo externo e que “depois” eu o imagine em um universo ficcional, como se não estivesse ali na minha frente (...). O ator de teatro tem pois um status duplo: é pessoa real, presente. E ao mesmo tempo personagem imaginário, ausente, ou pelo menos situado em uma “outra cena”.<sup>110</sup>

É em relação a essa “presença-ausência” que será exposta a construção do duplo na representação da personagem em questão.

Agda, em seu delírio, aguardando o amante e idealizando o momento do amor, utilizando para isso metáforas delicadas e situações cotidianas:

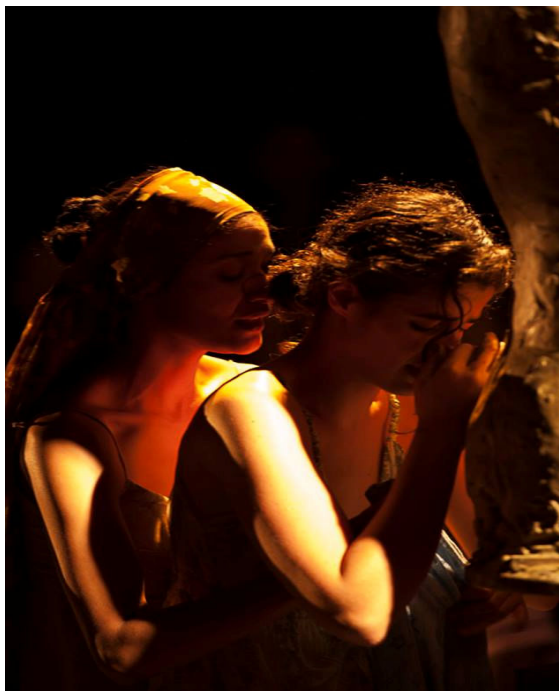
Devo cuidar dos porcos, por água nos cactos, examinar as avencas... se eu te tirar daqui desse canto quem sabe voltarás à vida, murchaste de repente, teria sido o vento? Se eu te colocar ali, no centro do pátio, à volta do poço, não, muito sol, essas coisas delicadas querem sombra, sombra neste instante no quadrado do pátio, ele

---

<sup>110</sup> PAVIS, 2008, p. 53.

virá sim, ainda que seja quarta-feira de trevas ele virá porque eu existo, eu sou meu corpo, corpo de Agda, corpo que vai amanhecer ao lado de outro corpo tênue (...).<sup>111</sup>

Em cena, a Agda que espera acabara de ser acalentada e deixada por seu duplo, aquela que não mais tem esperança. Esta última escuta pacientemente a primeira, abraça, ajuda-a a deitar-se e ajeita seus cabelos, suas vestes e se vai.



Cena em que Agda, esculpindo o Dorso, anseia pela chegada do amante. Seu duplo a acolhe, e lembra dos cuidados com o corpo.

Em cena: Arethuzza Iemini e Elba Rocha. Foto: Aleksandro Stoppa.



Agda sendo deixada em delírio. Em cena: Arethuzza Iemini e Elba Rocha.  
Foto: Aleksandro Stoppa.

---

<sup>111</sup> HILST, 1973, p. 59.

Seriam, mesmo, duas personagens distintas? A mesma personagem em diferentes momentos da vida? O texto literário de Hilst nos mostra apenas uma, que vai e vem em suas lembranças, em sua complexidade e seus delírios.

Na proposta feita pela encenação, o duplo foi criado para abarcar todas essas possibilidades da personagem, deixando em aberto suas diversas significações.

Nesse sentido, penso que uma das mídias utilizadas para potencializar o efeito do texto é o próprio corpo das atrizes, enquanto divisão da personagem em um duplo. Aquilo que, em literatura, é apresentado ao leitor como uma personagem una, mostra-se ao espectador como duas ou várias, pensando nos diversos momentos em que a personagem aparece.

Materialmente, as atrizes mostram-se ao público sem explicitar logo de início essa relação. Ela vai sendo construída através do jogo cênico. As variadas propostas de interpretação foram deixadas abertas, ao sabor daquele que assiste. Assim, Agda aparece primeiramente admirando-se ao espelho, criando um jogo de *voyeurismo* com aquele que a vê. E quem a vê? O público e seu duplo, através do pequeno espelho de mão. Essa relação de “espiar”, “espreitar” é criada por Agda que se admira ao espelho (Elba Rocha) e Agda que observa através do espelho, desencantada (Arethusa Iemini). Ambas as atrizes estão, nesse momento, no chão, porém, o estado *físico, corporal* de cada uma é completamente diverso. Enquanto Agda que se admira deita-se lânguida e sensualmente, Agda desencantada senta-se paralisada e responde a pergunta: “Alguém lhe toca, minha senhora?” com devaneios de saciedade sexual, saciedade que para esse componente do duplo parece inatingível, enquanto para a outra, Agda bela e jovem, está ao alcance de suas mãos.

Dessa maneira, as atrizes incorporam em um primeiro momento a juventude e velhice da personagem título do conto, em um discurso que ultrapassa o verbal e se insere em seus corpos atuantes. A languidez versus a dureza do corpo, o sorriso versus o rosto inexpressivo criam extremos que podem ser facilmente percebidos por quem assiste.

No primeiro texto, escrito por Éder Rodrigues, para esta cena a partir das improvisações na sala de ensaio, havia a seguinte rubrica: “enfrentam-se na altura do seio”. Essa frase foi o mote para a partitura das atrizes a partir de então. Agdas entreolham-se, e uma se mostra à

outra, desnudando-se parcialmente, aumentando ainda mais o enfrentamento: Agda jovem, em pé, segura, sorridente e provocativa; Agda velha, ainda no chão, temerosa, sábia de um futuro triste, solitária. Ambas chamam uma à outra, avaliam-se, posicionam-se como corpos que emitem uma mensagem para além do texto falado, que nesse momento, restringe-se ao nome da personagem, mas que diz, silenciosamente, muito mais que isso.<sup>112</sup> O posicionamento físico e o estado corporal das atrizes – que lembra o afresco “A criação de Adão”, de Michelangelo –, muito mais do que o texto, nesse momento é crucial para definir o “papel” que cada uma representa na transcrição do conto e de todos os aspectos que serão abordados para essa transcrição a partir daí.

Com efeito, as atrizes não se revezam no duplo. A partir do estabelecimento dessa relação, em todos os momentos em que “Agda” volta ao espetáculo cada uma das atrizes continua com seu papel específico no desenvolvimento da personagem. Dessa forma, a cena que se segue à citada acima mostra Agda jovem feliz, preparando-se para o amor, enquanto Agda velha, em um lampejo de alegria, a ajuda, lavando seus pés, ajeitando suas vestes, de modo que ambas criam um momento de cumplicidade lúdica e quase adolescente, que termina, porém, com o abandono: Agda jovem propõe-se a experimentar o amor, enquanto seu duplo resta abandonado, sem acalanto, prevendo o fim do qual é resultado *corporificado*.

Ainda, segundo Pavis:

Na prática teatral contemporânea, o ator não remete mais sempre a uma pessoa verdadeira, a um indivíduo formando um todo, a uma série de emoções. Não significa mais por simples transposição e imitação; constrói suas significações a partir de elementos isolados que toma emprestado de partes de seu corpo (neutralizando todo o resto): mãos que mimam uma ação inteira, boca unicamente iluminada com exclusão de todo o corpo, voz do narrador que propõe enredos e representa sucessivamente vários papéis.<sup>113</sup>

A construção da personagem Agda não se deu a partir de uma proposta única. Como na totalidade do espetáculo, a equipe se propôs a arriscar diversas estéticas para abordar cada aspecto. Assim, não houve a proposta de “encarnar” uma adolescente ou uma idosa, e sim, de trazer à cena *nuanças* que levassem o público a identificar o estado de cada um dos duplos. Cada componente do duplo é Agda, elas se tratam por Agda e carregam a trajetória da

---

<sup>112</sup> Este trecho da cena foi primeiramente dirigido por Gui Augusto, ator do então grupo Asterisco, que não participou diretamente do processo de criação do espetáculo. Porém, como dito anteriormente, a equipe se abriu a colaborações e determinadas funções permitiram um “passeio” daqueles que acompanhavam os ensaios.

<sup>113</sup> PAVIS, 1999, p. 55.

personagem em seu corpo, sem, no entanto, recorrer à mimese, naturalismo, distanciamento, ou qualquer proposta fechada. O entendimento do texto de Hilst trouxe o estado psicológico e físico à cena, e a equipe apostou, a partir de certo momento, na delicadeza e na beleza clássica para transcriar imageticamente os caminhos tortuosos de Agda.



Cena em que Agda se prepara para o encontro com o amante.  
Foto: Alexandro Stoppa.

Desse modo, o duplo criado pela encenação não traz uma personagem fechada, e sim, passível de diversas interpretações. Os corpos das atrizes, como mídia integrante do espetáculo e colaboradora no sentido de levar a potência do texto de Hilst ao público atuam de maneira verbal e não verbal, através de sua presença-ausência (atrizes e personagem), constituindo-se instrumento não exatamente naturalista; a ideia é levar o espectador às sensações propostas pela autora e incorporadas pela equipe durante a criação. As convenções citadas aqui para a construção paradoxal da personagem foram acrescidas de diversos aspectos a partir de outras mídias que veremos adiante. Porém, o primeiro contato que o público tem com Agda constrói o duplo visivelmente a partir do estado corporal das atrizes.

### 3.4.2 - Objetos de cena/ Cenário

Passo a discorrer sobre elementos que participam diretamente das cenas de Agda, podendo ser ressignificados ou não. As descrições e análises feitas neste tópico restringem-se a esses elementos, porém, o cenário do espetáculo é constituído de diversos outros, que podem permanecer em cena durante todo o tempo ou não. Não obstante, acompanharei o recorte feito, atentando-me a determinados objetos que constroem o universo sensível que a encenação criou para Agda e que, midiaticamente, transportam atrizes e público para esse universo, correlacionando-se a outras mídias presentes no trabalho.

No contexto de delírio, espera e ansiedade de Agda o amante aparece em cena como um dorso de argila, peito encovado, apenas ombro e costas definidos. Aquele que não tem rosto, que não está completo, que ainda está sendo idealizado (em outros momentos da encenação esse objeto é ressignificado). A visão do amor romântico entra em cena e compõe a trajetória criada pela dramaturgia.

Agda que delira esculpe o amante, e suas mãos, seu corpo tem contato direto com o objeto desejado, enquanto sonha e afirma sua vinda. O texto dito pela atriz nesse momento repete insistentemente o desejo da personagem (“ele virá...”), reafirmando o escrito de Hilst e a atmosfera onírica que a escritora coloca no conto. A adaptação teatral coloca o duplo buscando a sonhadora, lembrando-a dos cuidados com a vaidade e da transitoriedade do corpo, da passagem do tempo.

Lembra da tua mãe quase no fim dizendo não suportarás, minha filha, tu que te cuidas tanto, o creme de laranja para o rosto, o outro para as mãos, o verde claro para o corpo a cinza do fogão para limpar os dentes, filha não suportarás é melhor morreres Agora a vida ao redor de ti, tão limpa, limpa (...).<sup>114</sup>

O objeto de cena – dorso – constitui elemento que colabora com a intermedialidade por ser quase uma terceira figura, um terceiro personagem que está presente em materialidade – pelas suas grandes dimensões, pelo aspecto da argila –, mas ao mesmo tempo afirma sua ausência, com um grande vazio no local do peito, uma indefinição. Sua materialidade ultrapassa uma suposta função utilitária e compõe um aspecto atuante e definitivo para a abordagem dada ao conto. Afinal, na maneira como foi levado à cena, o amante não se mostra, é apenas

---

<sup>114</sup> HILST, 1973, p. 51. Trecho já citado anteriormente nessa Dissertação; porém, para melhor compreensão, considerei pertinente repeti-lo aqui, por se tratar de sua transcrição para a cena.

imaginado, e ainda assim, parcialmente. *Midiaticamente*, criou-se uma colaboração entre delírio, verdade e sonho, em conjunto com o corpo da atriz que manuseia a argila e constrói, sem nunca finalizar, o objeto de desejo da personagem. Pavis argumenta que “(...) o objeto frequentemente figura como sistema integrador, de ponto focal e de parâmetro para o resto da representação; o espectador o aprecia como ponto de referência, como sinalizador entre dois momentos ou espaços”.<sup>115</sup> Nesse sentido, pensemos a ressignificação do objeto (na verdade, do material) argila, na encenação.



Agda esculpindo o dorso de argila, de peito disforme, e idealizando o amante.  
Em cena: Elba Rocha. Foto: Nyvea Karam (produção)

Em um momento seguinte, Agda está deitada, no ápice de seu êxtase onírico e idealizando o amante, enquanto Agda (seu duplo) manuseia argila em uma bandeja, delirando e sonhando com a morte, até alcançá-la. A argila-amante é transformada em argila-morte, o buraco onde Agda, personagem do conto, vai buscar a terra dourada e encontra seu fim, repetindo a sorte que lhe está reservada:

CAVO. Constância. Fundura de dez braçadas. [...] Tenho ares de alguém semi-sepulto. [...] Agora sim, vou me conhecendo com esse lodo na cara, mastigando a mim mesma, cera esbraseada consumindo meu corpo, consumindo-me e conhecendo-me sem nojo, goela escancarada, lívida alquimista, vai Agda, mais pro fundo, sem que tu saibas teu corpo é crivo, minúsculos orifícios mil e um separando o que vale, degustando, e deixando escorrer o outro para o poço. Vai, Agda, mais pro fundo, AI, vou indo, aquele corpo ténue nunca mais sobre mim, ai, nunca mais,

---

<sup>115</sup> PAVIS, 2003, p. 179.

[...] o grande gozo que é afundar a carne amarela e velha nesse lodo e nunca mais ninguém me TOCAR, NUNCA MAIS NUNCA MAIS<sup>116</sup>

O texto literário acima (aqui transcrito da maneira como foi adaptado para a cena) é abordado, no palco, após o delírio de Agda à espera do amante, e mostra a personagem (o duplo) em uma semiconsciência que atinou para a passagem do tempo, mas ainda buscando algo que transcenda seu corpo e sacie sua ânsia. Ela vai até a terra e cava, procurando a “terra dourada” que a fará retroceder à juventude. À medida que cava, parece caminhar entre delírio e consciência, prevendo sua sina (“nunca mais ninguém me tocar”) e a argila, em cena, é manipulada pela atriz em uma caixa em que afunda os braços, utilizando a ação de cavar e o elemento para potencializar o poder do texto. A morte atingida por Agda, nesse momento, é através do poço, da argila que, cenicamente, foi o amante e, agora, a engole.

Não obstante, em Agda, identificamos outros diversos elementos que contribuíram para a criação das nuances pretendidas. Toda encenação a respeito do conto é permeada por delicadezas. Desse modo, a cena do banho (lavagem dos pés) conta com uma pequena bacia, água e pétalas de flores (Anexo V). Esses objetos são manuseados por uma das atrizes – Agda velha – enquanto Agda jovem, sonhadora, declama seu amor, não com um trecho do conto, mas retirado do livro *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*:

#### XIV

Uma viagem sem fim, *Tulio*, eu te proponho  
Um percorrer o mundo, vagaroso, uns caminhares  
Largos, entre a montanha e o vale, e certos  
Entre nós dois, nós viajores, nós repensando  
Os rios, e um campo de papoulas nos tomando, um frêmito  
Luminoso,  
Agudos, inquietantes no entender dos outros,  
Lúdicos como convém a cálidos amantes. [...] <sup>117</sup>

De forma lúdica, as atrizes empreendem um jogo de “pega-pega” em cena; enquanto Agda jovem corre pelo espaço cênico dando voz e corpo ao poema, Agda velha constrói materialmente o espaço em que se dará a lavagem dos pés. Banco, bacia, pano são colocados

---

<sup>116</sup> HILST, 1973, p. 59. As maiúsculas são da autora. Trecho já citado anteriormente nessa Dissertação; porém, para melhor compreensão, considerei pertinente repeti-lo aqui, por se tratar de sua transcrição para a cena.

<sup>117</sup> Idem, 2001, p. 44. A palavra “Tulio” está grifada por não ter entrado, como texto, na proposta de encenação.

em cena em meio a uma perseguição divertida, até que Agda jovem se cansa, e permite ser cuidada por seu duplo.<sup>118</sup>

Os objetos que compõem o cenário nesse momento cumprem a função de complementar a cena, propiciando a delicadeza necessária ao momento. Ao contrário do material argila, não serão ressignificados ao longo do espetáculo; são postos em cena para utilização primeira e única na cena de preparação de Agda jovem na experimentação do amor.

Ainda, segundo Pavis:

Não existe categorização pronta para os inúmeros objetos encontrados em cena. Podemos, no máximo, descrever as formas, numerar os materiais, distinguir função utilitária e uso estético.

[...]

A análise vai se esforçar, pois, em tornar sensível a experiência estética vivenciada pelo espectador ao lado deles, sobretudo pela materialidade dos objetos [...]<sup>119</sup>

O autor passa então a discorrer sobre a materialidade visual, olfativa e sonora dos objetos de cena, citando exemplos práticos. Interessam-nos aqui as funções desempenhadas utilitária e esteticamente por cada um dos objetos citados. Para a ação de “lavar” foram necessários objetos que cumprissem o intento; porém, não quaisquer objetos: toda a cena pedia romantismo e delicadeza quase bucólicos, de modo que a presença das pétalas de flores na água pode ser considerada um elemento diferencial, que leva o conjunto dessa materialidade a uma experiência sensível visual diversa de um simples banho para limpar. O banho, na referida cena, não é apenas um ritual de higiene trivial, e sim, um ritual para o amor, o tema abarcado no tratamento que a equipe deu a “Agda”.

Em conjunto com a atuação, em que as atrizes realizam o já referido jogo – vale lembrar que esta cena foi improvisada, criada e estruturada nos ensaios em espaço aberto, o que certamente contribuiu para suas características – e também com outros elementos a serem estudados a seguir, esses objetos cênicos colaboram na percepção leve e romântica do espectador, na identificação com o amor adolescente e na expectativa de felicidade amorosa.

---

<sup>118</sup> A direção desse trecho da cena teve a participação de Sérgio Andrade Silva Nicácio, que neste momento, além da direção musical, contribuiu para a criação cênica, fato que corrobora com a prática da equipe de não estratificar as funções de cada integrante da construção do espetáculo.

<sup>119</sup> PAVIS, 2003, p. 177.

### 3.4.3 – Figurino/ caracterização

O duplo construído pela atuação reflete-se intermediaticamente na criação do figurino. Esse elemento colabora de maneira a criar, dependendo da situação mostrada em cena, a divisão da personagem ou sua unificação.<sup>120</sup> Tecidos esvoaçantes, porém, de texturas e cores diferentes para cada uma das atrizes auxiliam na criação dessas sensações. Detalhes como um lenço prendendo o cabelo de uma das atrizes (escondendo um signo de sensualidade) contrastando com o duplo que mantém os cabelos soltos e livres e um vestido fechado em contraste com o duplo, de vestido mais leve foram colocados cuidadosamente, sempre tendo em vista a construção intermediática do duplo. Pavis esclarece que “O figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar sua identidade”.<sup>121</sup>

Em cena, sendo una no texto, destacamos que a personagem Agda não poderia se dividir em duas de maneira muito explícita, portanto, a caracterização envereda por detalhes para criação do duplo, sendo mídia que revela a sua complexidade.

De acordo com Daniel Ducato, em entrevista<sup>122</sup>:

A: Com relação à caracterização da personagem Agda, representada pelas duas atrizes, quais os pontos e características você procurou ressaltar?

D: Eis o desafio: como vestir duas atrizes com aparências tão distintas, que interpretam uma mesma personagem? Quem é esta personagem? Qual a cara dela? O que ela ama, o que ela faz? Agda é uma personagem que soa as intensidades que a escritora Hilda Hilst me transmite. Agda são muitas. De um vaso de flores colhidas a pouco no quintal; a juventude. O barulho das pegadas dos cães sobre as folhas secas sobre o chão de terra; os ciclos da vida. O pentear do cabelo solto, a água de cheiro; o amor. O detalhe de quem tece linhas infindas em palavras de amor; a dedicação. A morte do cão; a experiência e a maturidade. A escrita infinda. A partir de estímulos mais líricos, de imagens coletadas e da pesquisa da própria história de Hilda Hilst, fomos tracejando as possíveis características de Agda, eu enquanto figurinista em conjunto com as duas atrizes.

Com base no exposto, parece claro que o elemento figurino não tem apenas a função de vestir as atrizes para que se aproximem da personagem; ele é, antes, um componente de criação e comunicação com o público, podendo ter, muitas vezes, voz própria em cena. Com relação às cenas de Agda no espetáculo, não houve trocas substanciais de figurino, e sim, alterações

---

<sup>120</sup> O responsável pela caracterização das atrizes foi Daniel Ducato, nome artístico de Daniel Mendes.

<sup>121</sup> PAVIS, 2003, p. 164.

<sup>122</sup> MENDES, Daniel. Entrevista (2014).

mínimas na maneira como as atrizes se relacionavam com ele para que, como mídia significativa, exercesse sua função. Assim, tanto a personagem Agda velha quanto a personagem Devota (interpretadas por Arethusa Iemini) permaneciam com a mesma “roupa” e o mesmo “acessório” – um lenço cobrindo a cabeça. Porém, quando Devota, a atriz cobria os ombros com o lenço, que possuía um lado estampado e o avesso de cor roxa, e esse avesso se destacava; nas cenas de Agda, o lenço ficava solto ao longo das costas, confundindo-se com o vestido, longo e de cor neutra.

Detalhe interessante é a presença de sapatos: Agda velha está sempre descalça, enquanto Agda jovem (Elba Rocha) entra em cena calçada, e transforma seus sapatos em objeto cênico ao longo do jogo de pega-pega. Porém, ao final do banho, é calçada novamente e cuidadosamente por Agda velha, que a prepara para o encontro com o amante.

No interior de uma encenação, um figurino é definido a partir da semelhança e da oposição das formas, dos materiais, dos cortes, das cores em relação a outros figurinos. O que importa é a evolução do figurino no decorrer da representação, o sentido do contraste, a complementaridade das cores e das formas. [...] O olho do espectador deve observar tudo o que está depositado no figurino como portador de signos, como projeção de sistemas sobre um objeto-signo relativamente à ação, ao caráter, à situação, à atmosfera.<sup>123</sup>

O manuseio do figurino pelas atrizes ao longo da encenação complementa sua função intermediária. Com efeito, sem essa prática, o entendimento poderia ser comprometido, já que o espetáculo não se apoia unicamente em um aspecto, e sim, na relação entre todas as mídias. Assim, a interpretação tem a mesma força dos componentes da caracterização, e a colaboração entre ambos gera detalhes que podem parecer pequenos, mas que são imprescindíveis na construção das imagens e sensações presentes no espetáculo. Como no caso de um dos duplos de Agda não há troca de roupa, o já citado manuseio do lenço (ora lenço, ora véu) é determinante para alteração da atmosfera.

As funções do figurino no teatro foram exaustivamente estudadas, e não é a intenção desse trabalho revisitar tais estudos detalhadamente. O importante aqui é a análise da caracterização do duplo personagem Agda e sua relação com o restante do espetáculo. Considero válido fazer essa relação porque em outros momentos da encenação foram utilizadas propostas estéticas distintas, e obviamente a criação do figurinista seguiu tais propostas. Em cenas diferentes de Agda, temos a presença de máscara, sobretudos, chapéus, saias longas, meias,

---

<sup>123</sup> Idem, 1999, p. 169.

tudo conforme a criação coletiva das cenas. A diversidade estética do espetáculo contribuiu para que a caracterização fosse variada.

#### 3.4.4 – Música

Início aqui rápidas considerações sobre as funções da música em um espetáculo teatral, para após, analisar sua participação no espetáculo *A Casa do Sol*. A sonoplastia, a criação de elementos sonoros para uma cena pode abarcar um grande conjunto de possibilidades. A musicalidade pode ser abordada de diversas maneiras em uma cena, de modo que suas funções e formas têm sido constantemente exploradas e reinventadas.

De acordo com Pavis, as funções da música na encenação ocidental são:

- Criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical, podendo se tornar um *leitmotiv*; durante esses intervalos o auditor faz um balanço, respira, imagina o que segue. A música é então um “remédio de conforto”.
- Tal atmosfera torna-se às vezes um verdadeiro cenário acústico: algumas notas situam o lugar da ação.
- Às vezes, a música é apenas um efeito sonoro cujo objetivo é tornar uma situação reconhecível.
- Pode também ser uma pontuação da encenação, sobretudo durante as pausas da atuação, as mudanças de cenário [...] <sup>124</sup>

A classificação que selecionei, a partir dos estudos de Pavis, não esgota as possibilidades da utilização da música em cena. Porém, pretendo dela utilizar-me para analisar a presença da música e dos efeitos sonoros no espetáculo *A Casa do Sol*. <sup>125</sup>

Considero importante citar que a direção musical esteve presente desde o início do processo de criação, colaborando diretamente – talvez a mais ativa das colaborações, dentre as áreas aqui estudadas – na dramaturgia. Dessa forma, a presente mídia colocou-se, muitas vezes, como determinante cênica. Foram criadas canções a partir dos textos de Hilst e a partir das improvisações das atrizes, de acordo com a atmosfera de cada momento do espetáculo.

---

<sup>124</sup> Idem, 1999, p. 133.

<sup>125</sup> A direção musical e composições são de Sérgio Andrade Silva Nicácio. Músicos: Christiano de Souza, Kaio Antunes, Paulo Souza, Peu Cardoso, Sérgio Andrade Silva Nicácio e Waltson Tanaka.

Assim, durante a encenação, há marchinha de carnaval, jazz, canções e músicas instrumentais, em consonância com a multiplicidade estética do espetáculo.

Entre as várias funções que o som executa no espetáculo, cito aqui, de início, a introdução da peça: o público entra no espaço e encontra o palco (passarela) sem as atrizes, com mesa e dorso iluminados. Sua primeira impressão é visual e sonora: há latidos de cachorros, como referência às dezenas de cães que Hilst criava em sua chácara. Durante toda a entrada do público esses latidos são ouvidos. Esses sons são produzidos por cuícas tocadas pelos músicos da banda, já posicionados. O efeito pretendido é o de ambientação – a Casa do Sol é o local onde se entra e se é recebido pelos cães, logo de início.

O estudo detalhado das funções da trilha sonora em cada momento do espetáculo não é o objetivo desse tópico, portanto, deter-me-ei, neste momento, à canção tema de Agda. As cenas da personagem possuem mais de uma intervenção sonora: uma música e uma canção. Primeiramente, trago para discussão a canção “Rios de Rumor”, que tem letra retirada do livro *Cantares do sem-nome e de partidas* (1995), de Hilda Hilst e música de Sérgio Andrade Silva Nicácio.

A canção é executada por voz, piano e viola. Inicia-se, na encenação, no momento em que Agda está cavando em busca da terra dourada, e o texto falado pela atriz (já transcrito no tópico 3.3.2) confunde-se inicialmente com o solo da viola e após, com a letra cantada pelo músico. Transcrevo abaixo o poema, colocando em itálico o trecho que foi musicado e é utilizado no espetáculo:

*Rios de rumor: meu peito te dizendo adeus.  
Aldeia é o que sou. Aldeã de conceitos  
Porque me fiz tanto de ressentimentos  
Que o melhor é partir. E te mandar escritos.  
Rios de rumor no peito: que te viram subir  
A colina de alfafas, sem éguas e sem cabras  
Mas com a mulher, aquela,  
Que sempre diante dela me soube tão pequena.  
Sabenças? Esqueci-as. Livros? Perdi-os.  
Perdi-me tanto em ti  
Que quando estou contigo não sou vista  
E quando estás comigo vêem aquela.<sup>126</sup>*

---

<sup>126</sup> HILST, 1995, s/p.



Agda buscando a morte, “cavando” a argila. Encenação ressignificando o material usado para construir o objeto amado e que, nesse momento, engole a personagem para a morte.  
Em cena: Arethuza Iemini. Músicos: Sérgio Andrade Nicácio (piano e voz) e Watson Tanaka (viola).  
Foto: Nyvea Karam (produção).

Texto falado e texto canção são utilizados aí para criar um momento de linguagem única. Um sobrepõe o outro, des-hierarquizando as mídias e construindo um ambiente para o momento da morte: a personagem cava ao encontro de seu fim, buscando ir cada vez mais fundo, sabendo-se antes “lúcida e limpa”, e agora goza afundando a “carne amarela e velha” no lodo; a introdução da viola traz um fio sonoro dolorido, mas ao mesmo tempo lânguido que acompanha a atriz na cena e na manipulação da argila, em gestos de afundamento; a letra da música, amorosa, mostra alguém que se despede e se encontra, perde-se e se reconhece. Tudo construído para transcriar a morte de Agda no poço, momento misterioso, de amor, luxúria e sofrimento.

Os elementos presentes nessa cena: texto, atriz, argila e execução musical – inter-relacionam-se de modo a criar uma mistura de sensações. As mídias, aqui, colocam-se de modo pareado, uma não é mais importante que a outra, mas antes, colaboram igualmente para a criação da atmosfera pretendida. O Grande Dorso de argila está ao lado e atriz e músicos, como um elemento-personagem, dialogando com a argila que a atriz manipula para representar a morte de Agda. Temos aí, a interação entre diversas mídias utilizadas no espetáculo com um objetivo único, sem o extremo de uma ou outra, com um movimento igualitário até o espectador.

No presente exemplo, pode-se considerar que a função da execução musical serve-se à “criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera induzida por um tema musical”.<sup>127</sup>

Por que exatamente essa função exercida? Considerando aqui que se pretende analisar de que forma os elementos – mídias diversas – podem colaborar com a potencialização do texto, o exemplo citado coloca o espectador em contato direto com a emoção da personagem, suas angústias e sua busca. Música e texto dialogam em um mesmo sentido para enlevar o espectador/ouvinte.

De acordo com Solange Riberio de Oliveira, em artigo sobre letra e estrutura musical:

Compor uma canção significa, pois, eliminar a fronteira entre fala e canto. Combine-se, assim, a continuidade linear da melodia, cujo fluxo se adapta naturalmente às vagais da linguagem verbal, com fricção e descontinuidade oferecidas pelas consoantes, que segmentam o discurso verbal em formas, palavras, locuções, etc. O compositor tem de amalgamar, num todo único, articulação linguística e continuidade melódica.<sup>128</sup>

A autora tece considerações sobre a importância de cada elemento – letra e música – na estrutura da canção, citando teóricos e músicos que ora destacam um dos elementos, ora outro. Porém, meu interesse recai na eliminação de fronteiras citada no texto acima. Na cena em questão, o fluxo da melodia refere-se não só à letra, mas a toda encenação, com todos os seus elementos. Afirmando, portanto, que a eliminação de fronteiras aqui percebida não se dá apenas no âmbito da fala e do canto, mas em âmbito geral.

Em outro momento de *Agda*, a personagem jovem esculpe o amante e delira. O ofício *esculpir* relaciona-se com a poesia e o sonho. *Agda*, após preparar-se para o amante, prepara-se para o ofício – veste um avental, enverga material de escultor. O Dorso, presente, está inacabado, está sendo formado, ansiosamente, por *Agda*. A trilha “Tema de *Agda*”, neste momento, é instrumental. A música também se mistura com as palavras da atriz, no entanto, não há letra desta vez. O mesmo enlevo é criado, desta vez, num crescendo que é composto tanto por música quanto pela atuação. O texto falado pela atriz, que se inicia com “Ele virá”, começa esperançoso e vai ganhando tonalidades diferentes, até a completa insanidade. Os gestos, as expressões, todo o desenrolar da ação de esculpir acompanha essa dinâmica. Aparentemente,

---

<sup>127</sup> PAVIS, 2008, p. 133.

<sup>128</sup> OLIVEIRA, 2003, p. 326.

cria-se um paradoxo: se o texto é tão esperançoso, a atuação neste momento perde um pouco da leveza anterior.

Esta cena acontece após Agda jovem se preparar para o amante. Agda velha arruma o local, guarda os objetos – bacia, toalha, banco – e observa seu duplo adolescente, voltando à desesperança após um rápido momento de alegria. Subitamente, Agda jovem parece amadurecer ao contato com o amante que constrói e/ou idealiza, e é aí que aparece a ânsia que Hilst coloca em sua personagem. Da preparação à ânsia pela saciedade: a música, aí, acompanha o estado físico e psíquico colocado pela atriz na personagem, participando diretamente do movimento a ser mostrado ao público.

Da mesma forma, as mídias presentes aí colaboram para o *crescendo* pretendido pela equipe. O trajeto executado por Agda jovem após se separar do duplo (sendo, porém, observada por ele) é executado conjuntamente por atriz, música, objeto-personagem e iluminação – aspecto do qual tratarei no próximo tópico. Ainda no sentido de identificação, a trilha sonora colabora com a ideia da cena, de transformar a esperança adolescente em ânsia desesperada, a busca de Agda, aquela busca pelo amor, pela juventude e pela saciedade. Iniciando romântica e lânguida, com notas e frases musicais prolongadas, a música se desenvolve junto com o estado de Agda e finaliza dissonante, perturbadora, como um reflexo da complexidade que a personagem traz em si e transporta para a cena, e conseqüentemente, para o espectador.

Cabe lembrar a escolha da equipe pela execução ao vivo. A banda permanece todo o tempo em cena, contribuindo visualmente para a encenação. Os instrumentos são vistos pelo público tanto quanto músicos, atrizes e cenário. Esta opção torna a execução musical mais próxima e cúmplice da cena e do público, reforçando sua participação como mídia atuante.

A “exposição” das fontes musicais, ou, pelo contrário, sua dissimulação, determina as relações de força entre a música e o resto da encenação, especialmente entre o espaço e a atuação do ator. Não é questão apenas de influência – emocional – da música sobre a representação teatral, mas também do impacto da cena sobre a música e sua percepção.<sup>129</sup>

Desta maneira, a opção por colocar a fonte musical – no caso, a banda composta por seis músicos – em cena, ao alcance do olhar do público partiu de uma vontade de reforçar a relação entre música e cena. Da mesma maneira que uma cena nua não acontece duas vezes

---

<sup>129</sup> PAVIS, 2003, p. 131.

da mesma maneira, a execução musical também é passível de variáveis. Música e atuação se correlacionam (sem deixar em segundo plano as outras mídias) e influenciam uma a outra em cada apresentação. O acontecimento teatral é *ao vivo*, sendo opção da equipe do espetáculo que este *ao vivo* se relacionasse a todas as mídias presentes.

### 3.4.5 – Iluminação

A luz do espetáculo foi criada também ao longo do processo de ensaios. Como já dito anteriormente, o período em que a equipe ensaiou no Teatro Izabela Hendrix foi importantíssimo para experimentação e execução de algumas propostas.<sup>130</sup>

Sobre a dramaturgia da luz, Patrice Pavis argumenta:

Assinalamos em qual momento e em qual efeito ela intervém no desenrolar do espetáculo.

Avaliamos quais os fenômenos passageiros ou duradouros ela permitiu perceber: efeitos pontuais ou mudança duradoura da atmosfera, revelação de um sentimento ou ocultação de uma ação, etc.

Perguntamo-nos o que é que ela ilumina, mas também o que ela esconde, se a encenação parte dela para ir para a sombra ou reciprocamente.<sup>131</sup>

A partir da reflexão proposta pelo crítico, evidenciamos o fato de que a luz exerce muito mais do que a função de mostrar o ator em cena, mas colabora diretamente no desenrolar da dramaturgia. No espetáculo, como um todo, a luz cria ambientação, pontua a troca de cenas, caracteriza personagens e pode ser vista até mesmo como aspecto determinante. Como exemplo dessa última afirmação, cito a cena que chamamos de “Morte” ou “cena dos gravetos”. Uma breve descrição da cena e do que a antecede será necessária para melhor entendimento.

Após a morte metafórica de Agda no poço (resinificando o material argila, como dito anteriormente), há uma alteração do “clima” do espetáculo: de um momento tenso para uma ambientação mais calma e serena. Essa ambientação inicia-se com a trilha sonora, que muda radicalmente, e continua na partitura das atrizes.

---

<sup>130</sup> A luz do espetáculo foi criada e executada por Fabrício Amador.

<sup>131</sup> PAVIS, 2003, p. 180.

O objetivo da cena é abordar a morte a partir dos poemas do livro “Da Morte”. A cena foi inserida aí por consistir um ato contínuo à morte de Agda.

Durante os estudos a respeito do livro, improvisações e construção de diversas propostas de cena, a equipe de criadores atentou para algumas palavras/imagens/expressões que surgem constantemente em “Da Morte”. São elas: “barco”, “morte”, “negra cavalinha”, “sorte”, “amiga”, “passa”, entre outras.

A visão que extraímos tanto dos poemas do livro quanto do momento da morte de Agda no conto foi a de uma morte alentadora, pouco assustadora. Uma morte buscada, desejada, que gera curiosidade. Assim, essa cena foi proposta pelo diretor, porém, de maneira prática; ele mesmo a executou, utilizando palitos.

A ideia era construir uma relação sensorial (imagética e literária) com os termos encontrados nos poemas de Hilst. Com o desenrolar dos ensaios, diretor e atrizes chegaram a uma partitura de ações que constituía em escrever no chão as palavras com gravetos (encontrados no local onde ensaiávamos). Assim, a relação foi construída a partir das seguintes palavras formadas no chão pelos gravetos:

BARCO

PASSA

MORTE

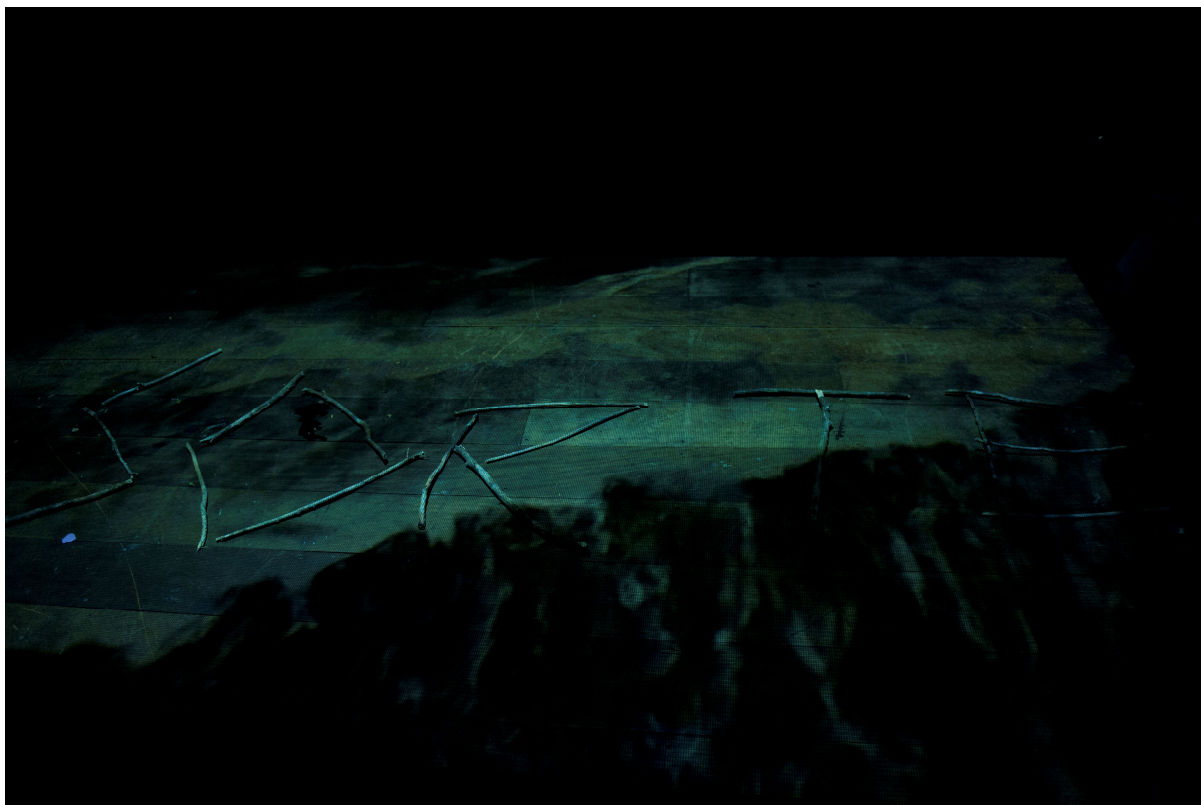
SORTE

A movimentação das atrizes consiste em escrever tais palavras, extraindo uma da outra. Não se desmancha uma palavra para chegar à próxima; com alguns rápidos e leves movimentos de determinados gravetos, “barco” transforma-se em “passa”, que se transforma em “morte”, que se transforma em “sorte”.

Desde o início da pesquisa sobre a morte em Hilst, havia a vontade de utilizar projeções, especificamente uma projeção de movimentos de uma onda do mar. É aí que entra o papel intermediário da luz nesta cena.

O projetor foi posicionado à pino, de modo que a projeção das águas fosse feita diretamente no chão e limitasse o espaço onde seriam escritas as palavras. A própria projeção exerce a função de luz na cena, além de criar imagetivamente o movimento das águas, dialogando diretamente com as palavras formadas pelos gravetos.

O resultado é uma cena em que a luz exerce o protagonismo, criando imagens em conjunto com a movimentação dos gravetos. Além disso, a movimentação leve das atrizes e a trilha sonora do momento, calma e alentadora contribuem para que a interação entre as citadas mídias leve ao espectador uma percepção indireta sobre a abordagem da morte; não uma ideia construída, fechada, mas uma cena aberta, e, novamente, passível de diversas interpretações a partir dos estímulos sensoriais.



Cena em que os gravetos formam a palavra “SORTE”. A projeção traz o movimento da onda do mar sobre a palavra.. Foto: Alessandro Stoppa.

Neste momento, passo a dar atenção ao recorte proposto no capítulo, abordando diretamente a participação da mídia luz em momentos em que a personagem Agda se mostra; para tal, atentarei mais especificamente, ao bloco que vai do encontro do duplo até a cena que denominamos “Primavera”.

A primeira aparição do duplo Agdas acontece com o contraste entre as atrizes; uma, sensual, provocando *voyeurs*; a outra, triste, dura, estática. O encontro direto, através do olhar se dá no momento em que ambas se enfrentam, desnudando-se parcialmente. A luz, nesse momento, baixa lentamente, não com a intenção de esconder a nudez parcial (cada uma das atrizes mostra um seio), mas para criar a silhueta da imagem. O enfrentamento tem seu termo na formação de uma imagem baseada no afresco “A criação de Adão”, como já citado anteriormente. É como se Agda jovem, em pé, procurasse tocar Agda velha, como se o duplo tentasse se encontrar, cada uma com uma energia específica, como se uma pudesse ensinar algo a outra a partir deste toque.

A luz decresce lentamente e o público vê formar-se diante de si apenas o contorno/sombra das atrizes, referindo-se indiretamente à imagem do afresco, trazendo a identificação com obra tão conhecida. A cena permanece alguns segundos em suspensão, luz baixa, para em seguida dar um salto e transformar-se imediatamente na brincadeira entre as atrizes que culminará na lavagem dos pés de Agda jovem. Desta maneira, a luz cria a imagem a ser transmitida e é a responsável por esta identificação, juntamente com a mídia corpo das atrizes.

A atmosfera a partir daí é primaveril, leve e despreocupada. Desde a brincadeira entre as atrizes até a iluminação, tudo foi pensado para quebrar a atmosfera tensa anterior e criar um clima lúdico. Neste momento a opção do iluminador foi utilizar a cor lavanda, que, em conjunto com o figurino das atrizes (cores claras e/ou neutras) e objetos (leves e pequenos, como bacia, pétalas de flores e pequena toalha) deu a tônica desta cena, que passamos então a chamar de “Primavera”.

As colorações escolhidas suscitam emoções e sensações por obra da luz (clareza) e da cor (tom). Uma observação rigorosa das colorações relatará o efeito produzido sobre o espectador e a construção emocional do espetáculo. As imagens mentais produzidas lhe serão, senão mais compreensíveis, pelo menos melhor ligadas à utilização objetiva das cores.<sup>132</sup>

A observação feita não se restringiu à luz, mas a todas as mídias formadoras da cena. O estado corporal das atrizes, cores dos figurinos e objetos cênicos (neste momento não há trilha sonora) buscavam levar o espectador a dividir com a equipe a sensação de primavera, de primeiro amor, inocência e curiosidade adolescente. A ideia de “nuvem” percebida no texto

---

<sup>132</sup> Idem, p. 180.

de Hilst foi aqui transcrita para a cena, de maneira onírica e leve, de acordo com a leitura que a equipe fez do texto em questão.

### **3.5 – Intermedialidade e escrita performática**

Após o estudo das mídias que compõem o espetáculo *A Casa do Sol*, sucintamente, teço uma relação entre sua utilização e a performatividade na escrita de Hilst. De que maneira a escrita performática da autora influenciou os membros da equipe e seu trabalho intermediático? Houve uma relação direta ou não?

São apenas questões investigativas; portanto, não pretendo, nessa Dissertação, chegar a uma resposta definitiva. Apenas pensar e considerar as relações entre o modo de escrita da autora e a criação de cenas e intenções cênicas, culminando na transcrição de sua obra para o palco.

O espetáculo “A Casa do Sol” não se constitui como performance, mas podemos inferir que a equipe utilizou-se sobremaneira da performatividade da escrita de Hilst durante o processo. Com efeito, uma das divisões temáticas feitas pela equipe ao longo do processo referiu-se exatamente ao “Corpo”. Indiretamente, o tema permeou toda a criação e as pulsões corporais encontradas nos textos da autora estavam presentes também nos momentos de criação.

Em determinado momento, um dos motes dados para o trabalho foi “o meu corpo não tem as mesmas ideias que eu”. Foi, novamente, uma intervenção de Éder Rodrigues, convidado pela equipe para participar do processo. Essa frase não surgiu por acaso; sendo a literatura de Hilst recheada de questões que passam pelo corpo e criam identificação corporal, era inevitável que esse aspecto aparecesse ao longo do processo. O prazer e a fruição (estudados por Barthes) são colocados em pauta, assim como o abismo que parece permear a obra da autora. Os questionamentos metafísicos estiveram presentes durante a construção do espetáculo, a busca por Deus, e, principalmente, a relação do corpo, da matéria corpórea com o divino foram contemplados pela dramaturgia.

Com relação ao espetáculo em geral, e também especificamente à abordagem de “Agda”, podemos destacar que os aspectos estudados nessa Dissertação foram levados para a cena a partir das leituras, discussões, e principalmente, das *experiências* dos atuantes. O

acontecimento teatral se deu a partir do compartilhamento de impressões, angústias, técnicas e incertezas, fazendo com que o resultado final fosse o espelho de uma “aparente” desorganização; apenas aparente, pois a proposta mostrou-se tão fragmentada e questionadora como é a relação de cada um com seu próprio corpo e sua presença atuante.

Velhice, memórias, morte, sensualidade e impressões corporais que cada um desses *status* cria em uma pessoa foram estudadas e destrinchadas durante o processo. Com efeito, muitas das experiências narradas pela autora no trajeto de Agda pareciam desconhecidas pelas atrizes. Desta maneira, foi necessário buscar a experiência teatral, artística, referências que trouxessem um universo do idoso que busca, da mulher que anseia pela sensualidade e pela juventude perdida, daquela que rememora um familiar que enlouqueceu. Como trazer para o próprio corpo as questões de Agda?

Como em toda obra hilstiana, as questões que surgem no conto são comuns e fazem parte de grandes dúvidas da humanidade. Foi necessário identificar, portanto, não a experiência dos acontecimentos, mas a experiência do questionador. Corporalmente, cada atriz colocou-se em contato com o universo de seus personagens (aqui estou tratando de Agda, mas outras figuras aparecem e desaparecem no espetáculo, fugazes ou não) no sentido do questionamento. Assim, aproximamo-nos do abismo proposto por Hilst em seus textos e levamos esta *experiência à cena*.

Como potencializadoras do texto teatral (não no sentido de colocá-lo acima de qualquer aspecto, mas de abrir interpretações diversas e questões), as mídias presentes no espetáculo acompanharam esse movimento. Sendo assim, música, luz, figurino, cenário foram pensados, criados e executados sempre a partir das questões trazidas pelos textos da autora. Nenhum dos componentes da equipe técnica ficou isento à obra da autora. Todos tiveram contato com os textos que foram ou não utilizados, e, na medida do possível, estavam presentes nos ensaios e discussões teóricas a respeito da obra e de sua transcrição.

A própria maneira como a equipe denominou algumas cenas: “Primavera”; “Dedo de Deus”; “Cena da Argila”, “Santa Bélica”, “Devota e Voz”, entre outras, dizem respeito às impressões sensoriais/corporais que tais momentos traziam aos criadores. Essas impressões foram criadas pela relação de todas as áreas artísticas formadoras deste trabalho teatral e de suas mídias, seu *modus operandi* colocado em função de um objeto único: o espetáculo.

Atuando em conjunto, passíveis de várias maneiras de relação, desde a sobreposição até a colaboração igualitária, as mídias aqui estudadas não se bastariam isoladamente para a obtenção do resultado pretendido pela equipe. A inter-relação entre elas era o desejo desde o início do processo, e a multiplicidade de estéticas existentes em *A Casa do Sol* só foi possível graças à total interação. Foi necessário compreender que o texto falado é um dos aspectos, mas não o único a ser levado em cena em um espetáculo baseado em obras literárias; cenas em que não há fala têm tanta potência textual quanto outras baseadas explicitamente em textos; as impressões visuais e sonoras, todas criadas a partir da obra de Hilst, traziam a poesia e o desconforto da autora em seu âmago.

Sendo assim, reitero que, indiretamente, a performatividade da obra literária influenciou os criadores no sentido de trazer a todos a visão do incompreensível que é o *corpo*, e de fazer com que a equipe se propusesse, sem meias palavras, a colocar as questões não respondidas em cena, de modo a atingir o espectador no ponto em que nos tocamos: nossos próprios corpos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## O papel da performance na obra de Hilst

Procurei, neste estudo, dedicar um olhar para a obra de Hilda Hilst na perspectiva da *linguagem do corpo*. Compreendo este termo como a ferramenta para construir uma forma de comunicação que transgrida as formas tradicionais e leve a palavra a outro âmbito, cheio de significados flutuantes e abertos, pulsões corporais naturais e pouco reconhecidas, e que transforme o contato com a letra escrita (para escritor e leitor) em experiência, marca corporal e sensível, como obra artística que se pretenda.

Dentro da perspectiva da escrita performática, a obra de Hilda Hilst insere-se poeticamente no campo dos questionamentos e da constante procura por Deus; essa procura se dá, sempre, através de seu ofício: escrever. A literatura de Hilst abarca questões inerentes ao ser humano, tratando-as, porém, de modo incomum. A autora não possui falsos pudores e nem se obsta de falar de assuntos ditos obscenos, com a naturalidade de quem enxerga sua presença no mundo como uma constante busca. O material e o imaterial relacionam-se intrinsecamente em seu trabalho, de forma íntima, herege, não costumeira e ao mesmo tempo, natural. Essa naturalidade nos é dada como característica do corpo, aquilo que somos, mas que é desconstruído e reconstruído continuamente gerando estranhamento e desconfortos. O retorno a essa naturalidade – à natureza mesma do corpo – mostra-se na obra da autora, revelando ser a grande procura pelo entendimento de mundo.

Talvez o termo “busca” seja o mais apropriado para falarmos da autora; ele foi utilizado incontáveis vezes nesse trabalho, por possuir a amplitude necessária em um estudo sobre a obra hilstiana. Sua vida refletia-se em sua obra, não através da escrita testemunhal, mas através da criação de narrativas e poéticas que explicitavam uma existência permeada de interrogações. A busca, para Hilst, foi constante; mesmo no momento em que se propôs a parar de escrever, manteve-se em contato com escritores mais jovens, estudiosos e cientistas. A busca por si mesma tem caráter metafísico, entra na esfera do imaterial e impalpável, inatingível: a busca por Deus.

Os aspectos estudados nessa Dissertação foram analisados tendo como pano de fundo essa busca, de modo que, quando percebo uma *linguagem do corpo* na escrita de Hilst, refiro-me não apenas a linguagem corporal como entendemos cotidianamente, mas ao modo como um corpo, sensível e atuante, posiciona-se em relação à própria existência. Tal existência, se

percebida apenas como presença humana no mundo, mostra-se incompleta, aventura absurda. A que (ou a quem) se deve tanta incompreensão? Ao Todo, ao Incomensurável, ao alvo de sua busca.

Da mesma maneira, suas personagens, em especial as das obras estudadas nesse trabalho, possuem relação tal com seu corpo e sua existência, que acabam por ser inadequadas e obscenas. De fato, toda a relação que as personagens Agda e Senhora D travam com o mundo e consigo mesmas fogem do trivial e do que se espera de seu próprio contexto social. Como pensar uma velhice sonhadora e lasciva? Como criar consonância entre lembranças desajustadas e percepções corporais vivas e recentes? Como explicitar um desajuste ao mundo, desajuste proposital e inegável? As personagens de Hilst não se conformam com o lugar que lhes é reservado, e se utilizam de seus corpos para travar um enfrentamento, cada qual a sua maneira. As pulsões corporais, escatologias, desejos, aceitações e negações são aspectos comuns a todos, aqueles que tomam para si seus corpos e os fazem instrumento de modificação. Assim, da mesma maneira que Hilst empreendeu o movimento de isolar-se em sua chácara, criando uma incubadora pessoal, suas personagens intentam movimentos transgressores, seja amando, desejando, seja enfrentando uma sociedade apática, criando desconforto.

Em “Agda”, o corpo se faz presente como detentor de desejos e memórias. A linguagem do corpo estende-se e dá a tônica da narrativa, e o que poderia ser simplesmente um momento de vaidade transforma-se em um ritual onírico, em que se misturam desejos, lembranças e situações cotidianas. Agda afirma-se, como já dito nessa Dissertação: “Eu sou o meu corpo, corpo de Agda” e apesar de suas dúvidas, percebe-se como sujeito desejoso. Sua linguagem é a do *querer*, da espera e da lembrança. O *querer* é tão determinante na narrativa que leva a personagem à morte física e simbólica, sabendo-se consumida aos poucos pela terra que a engole, e o tão desejado toque tem seu termo: “nunca mais”.

Em *A obscena senhora D*, a autora parece traçar caminhos diversos e ao mesmo tempo muito próximos aos da personagem do conto; intenta posicionar-se em um enfrentamento em que não se coloca *contra* o mundo, mas em uma posição ativa para compreendê-lo em sua plenitude, para além do que mostra e é mostrado. A máscara, aqui, não a desconstrói; pelo contrário: ajuda a explicitar o verdadeiro ser que a coloca.

Os estímulos sensoriais existentes em ambas as obras contribuem para a performatividade da escrita. Com efeito, o toque, os aromas, os sons, tantos aspectos ligados aos sentidos contribuem para atingir o leitor através de seu corpo, através do instrumento do sentir. Desta maneira, as personagens aqui estudadas criam no leitor um enlevo que vai além da simples leitura de entretenimento, mas o atinge em questões que ultrapassam a palavra escrita/lida: só podem ser percebidas pelos sentidos, pelo seu corpo.

Segundo Ravetti:

Podemos pensar a disseminação do performático como uma das vias privilegiadas de materializar os fluxos criativos que atravessam a contextualização contemporânea em vias de se assumir como uma sociedade da diferença, onde todas as posições laterais ou periféricas vão construindo lugares, espaços reconhecíveis pelos discursos de projeção do eu que lhes deu forma, nos quais confluem imagens e palavras que lhes dão existência, ainda que participem da natureza do simulacro, mas que visitar e voltar a edificar no plano simbólico.<sup>133</sup>

Hilst coloca em suas personagens diversas características que criam reconhecimento por parte daquele que lê, de maneira a contextualizar seus escritos não apenas em uma época específica, mas em um corpo social. Assim sendo, suas próprias questões são passadas ao leitor através das personagens, de modo que o “eu” que enuncia pode ser facilmente reconhecido (e, algumas vezes, negado), por se constituir de uma esfera comum entre escritora, personagens e leitor. O deslocamento de sentidos e da moral cotidiana que as personagens provocam traz uma possibilidade de entendimento global em que cada objeto/atitude/pessoa pode ser reanalisada, ressignificada, relativizada.

A diluição, ou mesmo a quebra de fronteiras proporcionadas pela atitude performática, revela novos signos e novas experiências tanto no que age quanto naquele que recebe. A atitude performática deve ser pensada sempre *em relação* ao outro, no sentido de provocar transformações. Dessa forma, quando se olha para o sistema moral, corporal e social em um determinado contexto a partir de uma perspectiva performática, esse olhar deve ser diferenciado de modo a reposicionar esses institutos. Hilst, ao isolar-se e procurar uma vida voltada para a criação literária, causa este movimento de diferenciação com relação ao seu contexto; tal movimento contamina suas personagens, em um fluxo que ultrapassa a letra escrita e a ressignifica, criando imagens, percepções sensoriais que atingem o leitor de sua obra. Aquele que entra em contato com um texto performático *experimenta* a pulsão da

---

<sup>133</sup> RAVETTI, 2002, p. 58.

transformação e do questionamento, desse deslocamento de significados e ações que a performance proporciona em mão dupla.

## **Transcrição**

Inúmeras vezes neste trabalho utilizei-me do termo “transcrição” para referir-me ao processo de montagem realizado por Asterisco Cia. De Teatro, em 2010, do espetáculo *A Casa do Sol*. Insisti neste termo por não considerar que o trabalho de criação se limitou apenas a levar os textos de Hilst para a cena; mais do que isto, a equipe tomou para si as questões levantadas pela autora através de sua obra, e, em um movimento de procura dessas questões em si mesmo, cada integrante ressignificou, como possível e desejado, a busca de Hilda, o que resultava nos materiais criados nos ensaios. Mesmo a total identificação com os textos foi ressignificada, relida e discutida, pois, para dar voz a Hilst, precisávamos procurar essa voz em nós mesmos.

Foi neste sentido que pretendi realizar o estudo intermediático do espetáculo; ainda que os textos da autora tenham sido levados à cena, muitas vezes, literalmente, o trabalho realizado foi o de liberdade de propostas e questionamentos. Dessa forma, mesclas de textos de diferentes obras, inserção de trechos de entrevistas em um texto dramático, textos escritos por outrem foram algumas das formas de tratamento do texto teatral. Essas diversas referências vinham ao encontro do desejo da equipe de potencializar a literatura de Hilst através do espetáculo. E, sendo o teatro uma arte, em si, intermediática, as relações com as diversas áreas não poderia ser diversa. Os criadores que integraram a equipe tiveram, em suas áreas, liberdade de referências e propostas, alterações e intervenções nas outras esferas da montagem. Assim, a obra criou-se múltipla, como o trabalho de Hilda Hilst.

O papel das diversas mídias no teatro parece inegável, mas o tratamento que se dá à relação entre elas é o que cria a diferenciação entre um trabalho e outro. Em *A Casa do Sol* cada área artística componente do trabalho inseriu-se na proposta de transcrição, ora misturando-se com outra, ora sobrepondo-se, mas sempre em colaboração com a potencialização do texto de Hilst. Isso gerou a dramaturgia (aqui compreendida como o conjunto de elementos que constroem o trabalho artístico, de certa forma, poderíamos associar à noção de texto

espetacular, proposta por Patrice Pavis) fragmentada e aparentemente desconexa, mas em relação estreita com a perturbadora literatura em que se apoiou.

A partir do movimento de tomar para si, pensar, contextualizar e ressignificar as questões colocadas por Hilst em sua obra a equipe construiu um espetáculo que vai além da representação e que atinge uma atitude performática, pois no momento do acontecimento teatral, colocam-se justamente os corpos questionadores – dos atuentes e do público – em consonância não com um discurso pronto, mas com uma construção *infinita* de discursos, imagens, sons e diversos aspectos – muitas vezes paradoxais – para atingir o espectador.

Sem priorizar nenhum dos discursos presentes no espetáculo, a montagem, porém, não resultou homogênea: não seria honesto com a proposta de abarcar globalmente a obra hilstiana. A interação entre as mídias, aqui, originou estéticas diversas e proporcionou olhares incomuns a questões aparentemente triviais. Olhares que se originam, performaticamente, da transcrição e transformação propostas. Olhares que veem *com e através dos* corpos atuentes em um espetáculo teatral: artistas e espectadores, corroborando com a ideia inicial de tomar a linguagem do corpo como uma linguagem diferenciada, poderosa e transformadora.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. A intermedialidade em textos espetaculares contemporâneos. In: *Aletria: Revista Brasileira de Estudos em Literatura*. Belo Horizonte, 2006. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em 10/12/2014.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a Morte*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996.
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice – as relações com o mundo*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEIGUI, Alex. Performances da Escrita. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan./abr. 2011. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08>>. Acesso em 24/09/2014.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A Queiroz, 1979.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.8, outubro de 1999.
- CAMPOS, Maria Helena Rabello. Para ler as Letras. In: COELHO, Haydée Ribeiro e CASA NOVA, Vera Lucia (Orgs.). *Ensaaios de Semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1982, p. 15-23.
- CAVALCANTI, José Antônio. *A obscena senhora D: uma narrativa de deslocamento*. Terra roxa e outras terras – revista de estudos literários. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/lettras/terraroxa>>. Acesso em 20/10/2014.
- CINTRA, Elaine Cristina e SOUZA, Enivalda Nunes Freitas (Orgs.). *Roteiro Poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: Editora da Universidade de Uberlândia, 2009.
- CLÜVER, Claus. Inter textos, inter artes, inter media. *Aletria: revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>, 2006. Acesso em 12/09/2014.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. In: Banco de dados Folha. Disponível em <[http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_06abr1991.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_06abr1991.htm)>. Acesso em 28/12/2014.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – disponível em <<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em 13/09/2014.

GADELHA, Sylvio e LINS, Daniel (Orgs.). *Nietsche e Deleuze. Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cantares do Sem Nome e Partidas*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

\_\_\_\_\_. *Cascos e Carícias e outras crônicas*. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Kadós*. São Paulo: Edart, 1973.

\_\_\_\_\_. *Teatro reunido*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HORTA, Anderson Braga; RIVERA, José Jeronymo; VIANNA, Fernando Mendes (sel. e trad.). *Poetas do século de ouro espanhol*. Brasília: Thesaurus; Embajada de España: Consejería de Educación y Ciencia, 2001.

LEAL, Juliana Helena Gomes. *Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*. 2012. 175f. Tese. (Doutorado em Literatura Comparada). UFMG, 2012.

MELOT, Michel. *Livro*. Trad. Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

MONTANES, Amanda Perez. *A obscena senhora D: um sujeito para filosofar. Da imanência do homem à transcendência de Deus*. UFSC, 1990. Disponível em <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia>>. Acesso em 20/10/2014.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

MOSER, Walter. As relações entre as artes – por uma arqueologia da intermedialidade. In: *Aletria: Revista Brasileira de Estudos em Literatura*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, v. 14, jul.-dez. 2006.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção – letra X estrutura musical. In: *Aletria: Revista Brasileira de Estudos em Literatura*. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Belo Horizonte, 2006. Acesso em 12/11/2014.

PACHECO, Thaís. Um presente para a plateia. *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte, 19 mar. 2011.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEDRÓN, Denise Araújo. A Escrita/Performance de Diamela Eltit. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan./abr. 2011. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit/08>>. Acesso em 24/09/2014.

RAVETTI, Graciela. Narrativas Performáticas. In: ARBEX, Márcia e RAVETTI, Graciela (Orgs.). *Performances, exílio e fronteiras*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 47- 68.

\_\_\_\_\_. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André et al (Orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 81-97.

RIBEIRO, Leo Gilson Marcondes. Da ficção. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.8, outubro de 1999. p. 81-96.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alan François [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Éder. *O teatro performático de Hilda Hilst*. 2010. 173f. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura). UFMG, 2010.

SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto. *Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura: Derrida, Deleuze e os monstros do Renascimento*. 2007. 184f. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Poéticas Comparadas) Universidade de Évora, 2007.

SOUZA, Raquel Cristina Souza. A dificuldade de ser: o corpo envelhecido em “Agda” de Hilda Hilst. In: *Todas as letras. Revista de Língua e Literatura do Curso de Letras e do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie*, São Paulo, v. 10, n. 1, 2008. Disponível em <<http://www.editorarevistas.mackenzie.br>>. Acesso em 24/09/2014.

VILELA, Glênio de Araújo. *A escrita labiríntica e performática de Antonin Artaud*. 2010. 106f. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura). UFMG, 2013.

## ANEXOS

I – Entrevista com Wester de Castro Ferreira.

II – Entrevista com Daniel Ducato.

III – Crítica publicada no jornal Estado de Minas, por Thaís Pacheco, em 19 de Março de 2011.

IV – “Deus Parasita” ou “Cena da Barata”. Texto criado por Arethusa Iemini durante o processo do espetáculo *A Casa do Sol*.

V – Carta-poema de Carlos Drummond de Andrade a Hilda Hilst. Escrita em 1952. Publicada com exclusividade em Folha Ilustrada, 1991. In: [www.almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_06abr1991.htm](http://www.almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_06abr1991.htm). Consultado em 02/01/2015.

VI – “Glosa”, Santa Teresa D’Ávila.

VII – DVD do espetáculo *Casa do Sol*.

## ANEXO I

Entrevista com Wester de Castro Ferreira, diretor, dramaturgo e professor. Dirigiu o espetáculo “A Casa do Sol” e fez parte da criação da dramaturgia coletiva. Entrevista concedida a Arethuzza Iemini de Pádua, em 24 de dezembro de 2014.

*A.I.P.: A dramaturgia do espetáculo A Casa do Sol foi construída de maneira coletiva. Como você se inseriu nesse processo?*

W.C.F.: A partir da formação coletiva e o desejo conjunto de se trabalhar teatro usando como material de base e *start* os textos da escritora Hilda Hilst. A definição de cada “papel” neste processo se deu de forma paulatina na medida em que o próprio processo ia desenvolvendo-se e, mostrando assim, suas necessidades. Deste modo se deu minha atuação nas funções de dramaturgo e diretor do espetáculo.

*A.I.P.: Como se deu a apropriação dos textos da autora por parte da equipe e da dramaturgia?*

W.C.F.: De diversas formas. Inspiração para cenas práticas e seminários com estudo das obras foram duas das principais formas de apropriação dos textos de Hilda Hilst.

*A.I.P.: A “costura” de diversas cenas e temas seguiu um método específico? Ou houve certa liberdade na maneira como as diversas temáticas e estéticas foram inter-relacionadas?*

W.C.F.: Houve total liberdade na costura das cenas. Chegamos a construir diversos quebra-cabeças e com eles montamos diferentes roteiros para a peça. Nesse método algumas cenas ficavam de fora da montagem e outras precisavam ser revistas constantemente. Podemos, com essa liberdade, desenhar dramaturgias que ora abusavam do humor, ora puxavam mais para o tom poético e assim experimentávamos a obra de Hilda Hilst da forma como ela verdadeiramente se apresentava a nós, ou seja, de forma híbrida, múltipla de sentidos.

A.I.P.: *A direção do espetáculo partiu de algum ponto específico? Houve um fio condutor que o guiasse no trabalho como diretor?*

W.C.F.: O principal fio condutor da direção de *A Casa do Sol* era o próprio trabalho coletivo. Todo o grupo era livre, constantemente, para propor em todos os campos.

A.I.P.: *Como a direção se relacionou com a criação da luz, a trilha sonora e o figurino?*

W.C.F.: Do mesmo modo os trabalhos sempre foram coletivos com todas as áreas técnicas. A direção dava total autonomia para que o iluminador e o figurinista, por exemplo, elaborassem seus trabalhos, mas não se isentava de participar juntos com eles de cada passo do processo.

A.I.P.: *Esses elementos influenciaram o trabalho do diretor? De que modo?*

W.C.F.: Claro. De várias formas, desde uma cena que, já “pronta”, precisa se adequar a um desenho de luz, até um figurino que sugere um tema ou mesmo define uma ordem para as sequências das cenas.

## ANEXO II

Entrevista com Daniel Ducato, figurinista.

A.I.P.: *Houve um ponto de partida específico para a criação do figurino do espetáculo A Casa do Sol?*

D.D.: O início de cada processo de Caracterização Cênica e de criação do Figurino Teatral que participo, o que inclui o Espetáculo *A Casa do Sol*, perpassa pela leitura e entendimento do texto para a assimilação das características das personagens que compõem a trama. Saber o que as personagens pensam, como elas se comportam, qual é o meio no qual elas estão inseridas, são pistas fundamentais para o começo de um delineamento das ideias. Por vezes, o próprio dramaturgo (no caso dos textos teatrais) ou o próprio autor (nas obras literárias) já nos indica qual o caráter e a personalidade de cada personagem em questão. Todas essas características levantadas contribuirão significativamente para a construção de suas aparências externas. Todavia ressalto que tenho consciência de que ao me municiar deste mapeamento psicológico não necessariamente venho tecer uma apresentação física ao pé da letra, por vezes transcorrendo por gerar aparências antagônicas às ideias que foram estudadas.

Uma outra parte do processo, que também se mescla enquanto ponto de partida, é a pesquisa de referências iconográficas das mais variadas espécies: fotos de pessoas trajadas com uma estampa de interesse; registros fotográficos e pictóricos da indumentária e da moda de um contexto histórico específico; imagens de objetos, cabelos, apliques e postigos que condizem com as personagens e que vão compor o *design* de aparência; imagens de paleta de cores; além de desenhos de outras criações de figurinos. Como suporte para a confecção dos itens existe o garimpo em lojas de tecidos, bazares e brechós e como remate do processo a finalização das roupas em conjunto com a costureira.

A.I.P.: *Elementos como luz, música e cenografia influenciaram na composição da caracterização das atrizes? De que modo?*

D.D.: Certamente que a iluminação cênica e a cenografia foram determinantes para a caracterização cênica. Por isso a importância do diálogo com os profissionais que irão compor o espaço através da luz e da cenografia. São elementos que interferem no espaço, assim como os figurinos. Aliás, a escolha de formatação do espaço cênico influencia muito na escolha de um tecido, no acabamento da costura, no tipo de textura, brilho e aparência destes figurinos. No caso do espetáculo *A Casa do Sol*, optou-se por um formato de passarela, onde as atrizes e o público encontravam-se num mesmo plano, ambos em cima do palco, muito próximos uns dos outros. Todos os detalhes eram muito visíveis.

O Alcance visual e conseqüentemente o alcance psicológico de uma produção de figurino pode ser extremamente prejudicado pelo uso inadequado de uma cor da iluminação em uma determinada cena, por exemplo. A ideia que o figurinista busca transmitir pode ser mudada através da apresentação física equivocada da luz, ou seja, o figurino pode não funcionar pelo mau uso de uma cor na iluminação.

Do mesmo modo a cenografia vai influenciar na construção dos figurinos. No caso do nosso espetáculo, quase não havia cenografia, salvo o paredão fixo de cipós, o Dorso do Gigante situado do lado oposto, alguns tamboretas e uma mesa com papéis e suporte para velas. Contudo me ocorre que o fluxo das atrizes dentro do espaço era bastante intenso. Numa determinada cena, a atriz Elba Rocha necessitava trocar de roupa correndo, abandonar uma personagem e trazer a outra de supetão, subir as escadas para alcançar as passarelas técnicas acima da cabeça do público, para então interpretar os trechos do texto relativos à outra personagem. Os figurinos tinham de ser extremamente dinâmicos para estas trocas, pensados inclusive para a facilidade da atriz para subir uma escada correndo sem se machucar.

Percebo que a música é, por vezes, uma determinante temporal, que contribui para o estabelecimento de uma atmosfera cênica específica. Contudo entendo que ela só é capaz de interferir visualmente no espaço através da composição gestual do ator/atriz, pouco influenciando na aparência dos elementos utilizados e na composição da caracterização cênica.

A.I.P: *Com relação à caracterização da personagem Agda, representada pelas duas atrizes, quais os pontos e características você procurou ressaltar?*

D.D.: Eis o desafio: como vestir duas atrizes com aparências tão distintas, que interpretam uma mesma personagem? Quem é esta personagem? Qual a cara dela? O que ela ama, o que ela faz? Agda é uma personagem que soa as intensidades que a escritora Hilda Hilst me transmite. Agda são muitas. De um vaso de flores colhidas a pouco no quintal; a juventude. O barulho das pegadas dos cães sobre as folhas secas sobre o chão de terra; os ciclos da vida. O pentear do cabelo solto, a água de cheiro; o amor. O detalhe de quem tece linhas infindas em palavras de amor; a dedicação. A morte do cão; a experiência e a maturidade. A escrita infinda. A partir de estímulos mais líricos, de imagens coletadas e da pesquisa da própria história de Hilda Hilst, fomos tracejando as possíveis características de Agda, eu enquanto figurinista em conjunto com as duas atrizes.





*A.I.P: Os elementos corpo e interpretação influenciaram na composição dos figurinos dessa personagem em cada atriz? Em caso positivo, como se deu essa relação?*

D.D.: Sim. Outro ponto que foi extremamente importante no processo de caracterização de Agda foi a observação e a escuta. Planejamos os figurinos através de uma espécie de “desenho aberto” (utilizando as palavras de Peter Brook), de acordo com as releituras do texto vindas das atrizes e da direção, ajustadas com as demandas de cada conjunto de cenas. Neste sentido, o corpo de cada atriz, a maneira de interpretação da personagem e, sobretudo, os fluxos intrínsecos à encenação, foram pontos determinantes que consideramos para delinear e customizar os figurinos.

ASTERISCO

# Um presente para a plateia

THAÍS PACHECO

Sangue novo é o que se vê em *A Casa do Sol*, espetáculo do grupo Asterisco. Como impressionam as atrizes Arethuzza Iemini e Elba Rocha, que vozes bem trabalhadas e corpos perfeitamente dirigidos e preparados.

Como bom teatro de pesquisa, num espetáculo baseado nos escritos de Hilda Hilst era mesmo de se esperar montagem "tipo cabeça". Só que ninguém se confunde, nem sai dali sem compreender o que viu.

O grupo entendeu o tempo perfeito para colocar a piada, sobretudo quando o clima pesa muito. A prostituta, a santa, a velha, a criança, a mercenária, o sexo, Deus, o pecado e Agda marcam o espetáculo, vindas da obra de Hilda.

*A Casa do Sol* tem música ao vivo, com direito a piano e cantor. A trilha, original e muito bem pensada, acompanha exatamente todo o clima, assim como a luz.

A companhia é jovem. Criada em 2005 nos corredores da Universidade Federal de Minas Ge-

rais (UFMG), soma seis anos de estudos e dois de atuação profissional. Ser novato nunca significou ser ruim. E Asterisco é a prova disso. O grupo soube se cercar de gente boa – mais especificamente, de 15 pessoas, contando os seis atores. A direção é assinada por um dos integrantes da trupe, Wester de Castro.



Quando acabou a sessão, o público, incansável, não parou de bater palmas. A apresentação de quinta-feira, no Teatro Izabela Hendrix, lotou. Foi limitada a apenas 60 pessoas. Motivo: a plateia vai para o palco.

Asterisco tem planos para *A Casa do Sol*. Aguarda várias respostas, pois inscreveu proposta no Fundo Municipal de Incentivo à Cultura e apresentou projeto ao Teatro Oi Futuro Klauss Vianna. Em breve, o grupo mineiro vai levar a montagem para Campinas – aliás, à verdadeira Casa do Sol, onde morou Hilda Hilst.

Por fim, Asterisco é o que se chama de *breath of fresh air* – gente tentando o novo, o diferente, ou misturando o que já existe de bom. Ali, sobra talento.

seis músicos

## ANEXO IV

“Deus Parasita” ou “Cena da Barata”.

*A cena inicia-se com a atriz ajoelhada no chão; subitamente, mune-se de um sapato e mata uma barata. Todo texto é dito para o inseto morto.*

Ah, então criaste algo disforme, com alguns buracos e pelos à tua imagem e semelhança? Nada podes reclamar de tal obra artística, oh, Santíssimo. De Ti vem a reclusão, o eclipse, a cor de cinza, o preconceito – ah, tão do Teu artístico, o preconceito! – de Ti, de mim, sou Tua imagem e semelhança, tenho os pelos e poros que tiraste de Ti e em mim colocaste.

Não dividirei contigo somente desgraças e impropérios e blasfêmias, quero de volta a costela que me tiraste e faça-se o homem independente da mulher e a mulher independente do homem, e que se encontrem se assim quiserem ou permaneçam sorrindo apenas se assim desejarem, não há regras! De qual buraco tiraste o homem? De onde vim: do Buraco de Deus, em serpente, não, não havia maçãs, comi foi um naco de Deus e libertei-me do Paraíso que criamos juntos, não é? Somos juntos, não é? Presa e agonizante, não é?

Regurgita. Faz em mim esse milagre. É um favor. Regurgita.

*Texto de Arethuza Iemini.*

## ANEXO V

Abro a “Folha da manhã”.  
Por entre espécies granfinas,  
emerge de musselinas  
Hilda, estrela Aldebarã

Tanto vestido assinado  
Cobre e recobre de vez  
sua preclara nudez!  
Me sinto mui perturbado.

Hilda girando em boates,  
Hilda fazendo chacinha,  
Hilda dos outros, não minha...  
(Coração que tanto bates!)

Mas chega o Natal e chama  
à ordem Hilda: não vês  
que nesses teus giroflês  
esqueces quem tanto te ama?

Então Hilda, que é sabi(l)da,  
usa sua arma secreta:  
um beijo em Morse ao poeta.  
Mas não me tapeias, Hilda.

Esclareçamos o assunto:  
Nada de beijo postal.  
No Distrito Federal,  
o beijo é na boca – e junto.

Hilda: merci pelo telegrama. Claro que também te desejo todas as coisas boas, em 53 e pelo tempo adiante. Vi sua carta ao Cyro. Jamais estive zangado contigo, v. é uma boba. Como é que pode? Abraços mil do Carlos.

Rio, 31.XIII.52

*Carlos Drummond de Andrade*

## ANEXO VI

Glosa

Ya toda me entregué y di,  
y de tal suerte he trocado  
que mi Amado es para mí  
y yo soy para mi Amado.  
Cuando el dulce Cazador  
me tiró y dejó rendida,  
en los brazos del amor  
mi alma quedó caída,  
y cobrando nueva vida  
de tal manera he trocado,  
que mi Amado es para mí  
y yo soy para mi Amado.  
Tiróme con una flecha  
enarbolada de amor  
y mi alma quedó hecha  
una con su Criador;  
ya no quiero otro amor,  
pues a mi Dios me he entregado,  
que mi Amado es para mí  
y yo soy para mi Amado.

*Santa Teresa D'Ávila*

## ANEXO VII

DVD do espetáculo *Casa do Sol*.

Gravação realizada nos dias 26 e 27 de maio de 2012, Sala Multiuso do Sesc Palladium, Belo Horizonte – MG.