

Éder Rodrigues

O TEATRO PERFORMÁTICO DE HILDA HILST

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010**

Éder Rodrigues

O TEATRO PERFORMÁTICO DE HILDA HILST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sara Del Carmen Rojo de la Rosa

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010**

Dissertação intitulada O teatro performático de Hilda Hilst, de autoria do mestrando Éder Rodrigues, apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sara Del Carmen Rojo de La Rosa – FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Graciela Inês Ravetti de Gómez – FALE/UFMG

Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando – EBA/UFMG

Profa. Dra. Denise Araújo Pedron – PUC/MG

Para mim.

Dedicatória

Este trabalho de pesquisa é dedicado em palco, resistência e afincos a Hilda Hilst. Por toda a experiência poética deixada no meu corpo, pelos cantos e nas lonjuras onde ainda não fui.

AGRADECIMENTOS

A Nalizet das Graças Silva pelas dúvidas de sempre e a loucura desmedida dos abraços. A José Rodrigues da Silva pela calma aparente e os sentimentos recolhidos na altura do comum. A Ederson Rodrigo da Silva para que a música prove que a vida ressoa no além-mar.

Ao Grupo GTAC, Teatro Experimental, Cia Brejo Bento, Grupo Pândega Produções Teatrais, Grupo Artenativo, Cia 4 com Palito, Grupo Asterisco e em especial ao Grupo de Teatro Mayombe. Coletivos onde teatralizei meus delírios depois que fugi de casa.

A Sara Rojo, pelo acolhimento, adoção e por sempre me mostrar caminhos possíveis.

A Marcos Alexandre, pela exemplaridade e admiração.

A Luis Kifier, por me ensinar a deduzir a luz.

A Guilherme Catofaroni, pelo abrigo, voos e inspirações de percurso.

Ao acolhimento carinhoso na Casa do Sol de Olga Bilenky, Narjara Medeiros, Mora Fuentes (In Memoriam) e pela atenção sempre especial de Cristiano Diniz no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio” da UNICAMP.

Aos amigos de palco e vida Carlota Dameane, Júlio Viana, Samira Ávila, Rodrigo Cabide, Rodrigo Freitas, Marcelo Borges, Glênio Vilela, Sixifu, Chico Buarque, Marcelo Rocco, Arvo Part, Samuel Beckett, e a todas as pessoas que contribuíram para esta pesquisa, reais ou inventadas.

E novamente a Hilda Hilst, por nunca ter me deixado.

RESUMO

Nesta dissertação estudam-se as relações entre o teatro e a literatura por meio de uma leitura das peças teatrais da escritora Hilda Hilst (1930-2004). A análise tem como eixo principal o conceito de performance em suas diversas variantes, a partir da perspectiva da literatura contemporânea e as reflexões sobre o caráter performático da escrita de Hilst. Esta análise é realizada por meio das relações que se estabelecem entre ficção, biografia, hibridismo, rupturas e mediações no contexto específico dos textos dramáticos de Hilda Hilst.

Palavra-chave: Hilda Hilst. Dramaturgia. Performance. Teatro.

RESUMEN

En esta disertación se estudian las relaciones entre el teatro y la literatura por medio de una lectura de las piezas teatrales de la escritora Hilda Hilst (1930-2004). El análisis tiene como eje principal el concepto de performance en sus diversas variantes, desde la perspectiva de la literatura contemporánea, y las reflexiones sobre el carácter performático de la escritura de Hilst. Este análisis es realizado por medio de las relaciones que se establecen entre ficción, biografía, hibridismo, rupturas y mediaciones en el contexto específico de los textos dramáticos de Hilda Hilst.

Palabras-clave: Hilda Hilst. Dramaturgia. Performance. Teatro.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
1.1	Apresentação	09
1.2	A autora	12
1.3	Hilda Hilst e o Teatro	15
1.4	Abordagem	22
2	A ESCRITA PERFORMÁTICA	24
2.1	Performance	24
2.2	Performance e Literatura	31
3	A DRAMATURGIA DE HILDA HILT: TRAJETOS E INSCRIÇÃO	50
4	O TEATRO DE HILDA HILST.....	69
4.1	A escrita perecível em <i>As aves da noite</i>	69
4.2	Fronteiras e recuos em <i>O rato no muro</i>	85
4.3	Manobras do invisível: queima de arquivo e corrupção social em <i>O Verdugo</i>	99
4.4	Uma nova América em <i>A Possessa</i>	114
4.5	<i>A morte do Patriarca</i> Xeque-mate: valores e instituições no tabuleiro de xadrez	123
4.6	Ultimato e temor em <i>O Novo Sistema</i>	134
4.7	Fusão de linguagens em <i>Auto da barca de Camiri</i>	144
4.8	Jogo de meias verdades em <i>O visitante</i>	151
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

A palavra adormece com resquícios de dor e dúvida. Por vezes entra em cena iluminando os recantos onde ainda só silencia. O tablado costurado por escuros e eminências não é apenas uma representação, um desfile de personagens por onde me disfarço. O que se molda é uma arquitetura de entaves, discórdias, corpos e muros que, de tão irrealis, existem mais que eu. A palavra protagoniza a história verídica e a inventada. As duas me têm com a mesma força. A palavra sopra o que nunca fui e o teatro vai sendo esculpido pelo que quero ouvir. A palavra nasce do desejo de querer ficar e o palco escurece meu ensejo de só seguir. O palco será sempre o mínimo espaço por onde me defendo desse mundo que tem perdido os jeitos de dizer e, a palavra, o motivo para que eu diga, ainda que só por silêncio sangue minha boca.¹

Por estar imerso no ofício teatral e nos desafios do universo da palavra, não haveria outro direcionamento quanto este em abordar uma discussão a cerca dos textos escritos para o palco. Estabelecer um estudo que envolvesse minhas inquietações no campo prático da dramaturgia e do pensamento teórico foi uma preocupação recorrente durante o tempo que perdurou esta pesquisa e que aqui não se conclui.

Deste modo, proponho um estudo que confronta formatos ortodoxos de dramaturgia com as novas correntes de escrita, num registro de possibilidades que procura ativar discussões neste temário de raiz teatral. Neste caminho, a dramaturgia de Hilda Hilst – foco deste estudo – surge como objeto de análise e reflexão, a partir de levantamentos sobre a sua produção e questões recorrentes ao teatro na contemporaneidade, além de estreitar diálogos entre teorizações e percursos, texto e contextos.

Meu trabalho como dramaturgo, pesquisador e poeta acabou direcionado durante o período de graduação no curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG

¹ Nota de apresentação do autor.

para este campo específico da literatura dramática. Nos anos de 2006 e 2007 desenvolvi trabalho de pesquisa nesta área no Programa Institucional de Iniciação Científica da Faculdade de Letras desta universidade. Neste mesmo período iniciei também uma prática investigativa junto ao Grupo de Teatro Mayombe de Belo Horizonte, dirigido por Sara Rojo, com quem compartilho um diálogo constante que me auxilia nas duas frentes as quais este estudo requer: seja na prática, compartilhando vivências e produções no circuito teatral, como também nas questões teóricas decorrentes de seu trabalho.

Este período inserido neste duplo campo relacional entre teoria e prática evidenciou meu interesse junto aos conceitos elaborados sobre performance, literatura e teatro, o que me impulsionou para uma pesquisa voltada para dramaturgias arraigadas no campo experimental, numa linha muitas vezes tênue entre a tradição e os formatos fronteiriços de ruptura e linguagem. Durante este percurso observei que os apontamentos teóricos e debates acadêmicos sobre a dramaturgia e sua recorrência nos estudos literários apresentados em seminários, congressos e disciplinas, de certa forma, não dispensavam ao texto teatral sua devida atenção de tratamento, pesquisa e discussão. Mesmo dentro da universidade pude perceber pelas linhas de pesquisa e áreas de concentração, que o texto dramático ainda ocupa pouco espaço de investigação junto aos tradicionais gêneros canônicos da literatura.

A dramaturgia me parece ainda pouca difundida em termos de perspectivas e enfoques junto aos estudos literários. Não há também ainda uma preocupação relevante da agência SBAT² quanto a um processo de mapeamento e publicação do que vem sendo escrito no teatro atual e, até mesmo, em percorrer novas contribuições críticas para a história do texto teatral no país. Infelizmente o que se observa na atuação deste órgão é um esforço unilateral que percorre o Brasil de ponta a ponta visando apenas os dividendos dos direitos autorais.

² SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais fundada em 1917.

Foi partindo destas lacunas que este projeto foi sendo edificado, levando-me a um considerável acervo de textos dramáticos brasileiros. Muitos desses textos foram relacionados em panoramas especializados, como o destacado trabalho de Sábato Magaldi no livro *Panorama do Teatro Brasileiro*³. No entanto, alguns textos foram preteridos de catálogos ou seleções e compõem uma história paralela da dramaturgia brasileira, por tantos motivos pouco encenada, mal ou não editada e que sobrevive nas estantes esquecidas da literatura dramática nacional.

Adentrando por estas escrituras paralelas, deparei-me com as peças da escritora Hilda Hilst. Com o trabalho desta autora eu já desenvolvia um prospecto de afinidades, admiração e leitura e, a partir do seu teatro, vi que estava diante de um objeto de pesquisa aberto aos diálogos teóricos contemporâneos que instauram óticas performáticas, fragmentárias, pautadas no subversivo da linguagem como vias de acesso para novas construções e leituras de textos dramáticos. Este estudo explora minhas reflexões a partir da dramaturgia de Hilda Hilst e suas demandas teórico-reflexivas a fim de elucidar matizes e questões sobre o texto dramático e seu lugar na literatura, no palco e nos contextos.

O pensamento sobre a literatura dramática é guiado nesta pesquisa a partir de um viés aberto de análise, apoiado em suas aproximações junto ao desenvolvimento teórico-literário do referencial performático. Nesta linha de colocações busco estratégias e respaldo para leituras de textos propensos ao diálogo entre os inúmeros elementos que este campo de produção utiliza para sua composição, tais como a palavra, a imagem, o corpo, a cena, recursos tecnológicos, contextos, subtextos e o que transgride o texto em movimentos que vão performá-lo mediante ao teatral. Esta pesquisa aborda os conceitos de performance e suas aplicabilidades junto à linguagem teatral, recorrendo aos textos dramáticos de Hilst como objeto de estudo e reflexão sobre as especificidades da escrita performática.

³ Obra tida como referência na área teatral, constante de um destacado panorama de autores, textos e movimentos culturais do teatro brasileiro. Foi publicada pela primeira vez em 1962.

Meu primeiro contato com a obra da escritora Hilda Hilst data de 1999 e, por sua profundidade poética investigativa e ideário subversivo, acabou delineando caminhos de identificação e propulsão no campo da pesquisa e da escrita propriamente dita. O direcionamento dos estudos para a dramaturgia desta autora surge como um ideário de potencializar sua relevância e iluminar estes textos de identificável importância junto à escrita teatral brasileira do século passado.

1.2 A autora

Nascida em Jaú, cidade do interior paulista, Hilda Hilst desenvolveu um laborioso projeto literário e ficou conhecida principalmente pelos seus trabalhos no âmbito da poesia e da prosa. Estreou oficialmente como poeta em 1950 com a obra *Presságio* e durante esta década publica outras obras que efetivaram este início de carreira como *Balada de Alzira* (1951), *Balada do Festival* (1955), *Roteiro do Silêncio* (1959) e *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1959).

Na década de 60 publica *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962), obra a ser condecorada com o Prêmio Pen Club de São Paulo. Neste período, seguindo suas ideologias motivadas pela leitura de *Carta a El Greco*, do escritor Nikos Kazantzakis, muda-se para a *Casa do Sol*⁴ para uma dedicação integral à literatura, longe das referências externas do mundo e construída nas terras da mãe. A casa torna-se o reduto de encontros entre escritores, críticos, pintores, artistas residentes e amigos fomentadores da cultura, além de constituir cenário cativo para a sua escrita e também onde viveria até seu falecimento em 2004.

⁴ A Casa do Sol, situada nas proximidades de Campinas/SP, numa atitude liderada pelo escritor José Luis Mora Fuentes, em 18 de dezembro de 2004 passa a constituir o Instituto Hilda Hilst – Centro de Estudos Casa do Sol.

É destacadamente nesta década de profundos abalos no sistema político frente ao regime ditatorial imposto que a autora se dedica à escrita do conjunto de oito peças que reunidas compõem seu teatro completo⁵. Concomitantemente à escrita, duas peças da autora *O rato no muro* (1967) e *O visitante* (1968) recebem montagens na Escola de Artes Dramáticas de São Paulo com direção de Terezinha Aguiar, primeira diretora a montar as peças de Hilst. Ainda neste entremeio *O verdugo* (1969) recebe o Prêmio Anchieta de Dramaturgia e é publicado em 1970.

A prosa subversiva, transgressora dos limites entre os gêneros e que apresenta o furor das características que iriam marcar o trabalho de Hilst, estréia com a publicação de *Fluxo-Floema* (1970) seguida das edições de *Qadós* (1973) e *Ficções* (1977), sendo esta última, a obra que obteria o reconhecimento da crítica ao receber o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como melhor livro do ano. Publicaria ainda nesta década a obra poética *Júbilo, memória, noviciado de paixão* (1974).

Os anos 80 são marcados pela ratificação de sua obra junto aos grandes nomes da poesia da época. Em 1983 recebe novamente o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte, agora pelo conjunto de sua obra. Novas publicações surgem com *Poesia* (1980), *Da morte. Odes mínimas* (1980), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Sobre a tua grande face* (1986) e *Amavisse* (1989) no campo da poesia e, também, *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982) e *Com meus olhos de cão e outras novelas* (1986) na prosa. Pela publicação de *Cantares de perda e predileção* (1983) recebe o Prêmio Jabuti na categoria poesia deste ano.

Na década de 90 causa grande repercussão na crítica especializada, imprensa e no público ao se “despedir da literatura séria”.⁶ Numa proposta de reaver sua sempre mencionada *falta de leitores* faz o lançamento de sua trilogia pornográfica: *O caderno*

⁵ A produção dramática de Hilda Hilst é composta por oito peças: *A possessa*, inicialmente chamada *A empresa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri*, também chamada *Estória, muito notória, de uma ação declaratória* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *O verdugo* (1969) e *A morte do patriarca* (1969).

⁶ WERNECK, Jornal do Brasil, 17/02/1990.

rosa de Lori Lamby (1990), *Contos d'escárnio textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Vertente esta que já havia ensaiado com a publicação de *A obscena Senhora D* e complementado posteriormente com os poemas satíricos *Bufólicas* (1992).

Enquadrados pela crítica sob o rótulo de *obras pornográficas*, estes textos reascendem a estratégia literária da autora de lhes atribuir a máscara desse viés, ao mesmo instante que lhes imprime magnitude, recheando-os de discussões pertinentes ao nosso meio e ao universo da própria escrita. Desta forma, o percurso que se atenta nessas obras, a partir de uma leitura mais aprofundada, apresenta-se como um caminho que não se atalha ao imposto, passando notoriamente pelo ainda considerado “tão proibido”, porém, enveredando-se também por discussões amplas e de pertinências consideráveis junto aos meandros do ser e da linguagem.

Todo o projeto literário de Hilda Hilst foi elaborado dentro de uma perspectiva muito particular de escrita e desvendamento, num plano acentuadamente afastado do centro dos ditames, escolas literárias e dos percursos de escrita facilmente catalogáveis. A autora apoiou-se nas três conjunturas que exercem um perfil experimental ao literata que se propõe como desbravador de todos os âmbitos por onde a palavra é capaz: prosa, poesia e dramaturgia.

Em qualquer um dos âmbitos de escolha, a obra hilstiana é voraz no aspecto subversivo de circunscrição, além de instaurar um temário de pouca especulação (assuntos que a sociedade outorga à margem dos tratamentos). Hilst suspende o inexato, abala as certezas, coloca-se num plano de risco para não fugir as interrogações que a permeiam enquanto artista e sujeito.

Por estes apontamentos, pela vida dedicada a uma escrita compromissada com as necessidades da palavra e por outras inserções de ruptura, originalidade, contexto e literariedade que o Brasil ainda descobre, foi lhe outorgado em 2003 o Grande Prêmio

da Associação Paulista de Críticos de Arte em virtudes da reedição da sua obra efetivada neste ano.

Seu arquivo pessoal faz parte desde 1995 do acervo do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas. Sua obra continua a desestruturar modelos, a reascender questões, a explorar o limiar entre os altos e baixos de nossas virtudes, além de incomodar olhares avessos a um tratamento visceral e experimental do texto.

1.3 Hilda Hilst e o Teatro

“Todo texto é uma pergunta, um grande ponto de interrogação para exercitar o espectador” Hilda Hilst

Os três últimos anos da década de sessenta indicaram uma dedicação exclusiva dentro do trabalho literário de Hilda Hilst à escrita dramática. O teatro segundo os intentos da autora ofereceria o contato direto com o público, onde seus atributos inquietantes enquanto artista e literata poderiam estrategicamente estabelecer intermediários entre a subjetividade, o poético e a cena.

O teatro de Hilda Hilst foi escrito entre os anos de 1967 a 1969, período em que a produção artística brasileira refletia de forma direta ou indiretamente o conturbado processo ditatorial. Neste período não só o teatro, assim como a imprensa e outras expressões artísticas, sofria com a censura e a repressão iniciada com o Golpe Militar de 64. Dentro deste contexto de regime governamental arbitrário, um grande número de textos é impedido de ser encenado, artistas são presos, estréias de espetáculos são proibidas, cortes e adaptações são exigidas junto às produções teatrais da época.

No advento da ditadura no país e na ratificação extrema do exercício opressivo com a proclamação do AI-5, a atividade teatral torna-se um dos grandes alvos de vigília e intervenção militar. A cena brasileira é tomada por grupos como o Teatro Opinião, o Teatro Oficina e o Teatro Arena que exerciam uma práxis numa corrente de afronta, resistência e posicionamento diante do contexto. A época também efetiva uma dramaturgia nacional de forte impacto frente à situação vivida pelo país, elaborada nestas instâncias de afrontas políticas e destacando nomes como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Dias Gomes, Plínio Marcos, dentre outros.

Neste período, segundo o estudo de Elza Cunha de Vincenzo na obra *Um Teatro da Mulher* (1992), é que os pilares do que se pode denominar de uma dramaturgia feminina nacional encontra respaldo para sua edificação. Isto no que corresponde a um trajeto dramaturgicamente de fundamentação contextual, inserção nos temários relevantes para a reflexão social, existencial e de impactos observados na escrita contínua de autoras neste âmbito:

Nesse momento temos uma postura feminina bem modificada em relação à que a mulher costumava, em geral, manifestar em outras formas de expressão literária. Ela, agora, revela nitidamente uma consciência e uma sensibilidade atentas ao momento social, à deterioração das estruturas básicas da sociedade, o clima político em que se vivia no Brasil.⁷

A época de escrita do teatro hilstiano remonta aos anos opressivos da ditadura no Brasil e está ligado às atividades do teatro universitário, onde encontra respaldo entusiástico e energia experimental para o mergulho simbólico como ato de resistência e liberdade. A primeira montagem acontece nos fins de 1968 na Escola de Arte Dramática de São Paulo.

A dramaturgia de Hilst resiste na invisibilidade dos eixos que quer ultrapassar, nos excessos com que deforma a realidade para confluir um teatro que atenta, que adverte,

⁷ VINCENZO, 1992, p. 14.

que mergulha nos arquivos históricos a partir da liberdade castrada pelos limites que a morte e os horrores humanos impõem. É também característica dos seus textos, um forte caráter lírico e poético em confronto com o tempo ameaçado pelos ideais totalitários e de sufocamento das utopias. “O meu teatro é como a CASA dentro de cada um de nós. CASA que não existe para morar, mas para ser pensada”.⁸

O trabalho dramaturgico de Hilda Hilst, precursor na eclosão de uma escritura teatral feminina junto à dramaturgia de Renata Pallottini, elabora uma escrita no sentido de colocar-se diante dos debates sociais de urgência, estreitando laços com temários aparentemente distanciados do contexto brasileiro de repressão ostensiva. Ambas são responsáveis pela primazia dessa escritura feminina, iluminando outros nomes surgidos de forma esporádica anteriormente e propulsionando o surgimento de novos textos escritos por mulheres.

Hilda Hilst conservou-se uma autora de teatro mais ou menos marginal. Sua obra, iniciada – mas também encerrada – no limiar de um período em que as mulheres começariam a escrever e a ser encenadas com alguma frequência, a coloca simultaneamente antes da eclosão a que nos vamos referir e na própria vaga da dramaturgia que se abre em 1969, considerando-se os temas que aborda e o fato de ter sido objeto de montagens posteriores.⁹

A escrita dramaturgica de Hilst foca-se no poder subversivo que a palavra congratula em contato com o ato que a força cênica lhe agrega. É uma palavra de força política, com suspensão existencial às questões humanas que inquieta tanto o sentido individual quanto a coletividade. Mas não é um teatro facilmente determinado em correntes únicas de influências ou inserção. Sua constituição é híbrida, derrubando qualquer indício direto que queira extrair vertentes políticas, engajamentos sumários ou superficialidades poéticas. É um teatro que mistura os elementos que equaciona, que esfacela a realidade e arquiteta outras esferas de tratamento possíveis ao teatral.

O teatro, quem sabe, é para ela uma desesperada tentativa de comunicação mais direta, ou mais eficiente, menos subjetiva do que a

⁸ VIANA, Diário de São Paulo, 29/04/1973.

⁹ VINCENZO, 1992, p. 33-34.

poesia – o veículo de proposição do que ela chamava o “homem solar” ausente desta realidade crepuscular, quando não francamente noturna, em que nos arrastamos. Há argumentos perfeitamente respeitáveis para sustentar o pensamento de Hilda, como os há também para contestá-lo. É o que faz o interesse da sua experiência teatral.¹⁰

No que tange a recepção da proposta dramaturgical da autora, é óbvio que os reflexos de uma escrita construída neste terreno investigativo e experimental acumulariam olhares desconfiados dos êxitos. Algumas críticas publicadas em periódicos conservaram-se no esforço em ratificar a dificuldade de escuta diante de uma arquitetada engrenagem que fazem do arsenal dramaturgical hilstiano uma rede de estilos, variações, compilações, misturas e desconstruções.

Nesta época, este processo de escrita ainda não contava com ferramentas importantes dos estudos contemporâneos referentes à literatura e à dramaturgia, o que muitas vezes outorgou-se às peças de Hilst uma dificuldade de interpretação e inserção nas correntes dramaturgical deste período.

A dificuldade dos textos teatrais desta escritora é, sem dúvida, esta a impressão dominante de quem deles se aproxima pela primeira vez. Uma dificuldade de interpretação que provém não só da linguagem de teor intensamente poético (a mesma, aliás, da sua prosa), como do tipo de universo ficcional que elabora, da complexidade das idéias e do sentimento do mundo que exprime naquela linguagem, enfim, da própria qualidade quase lírica da construção dramática que adota. Na realidade uma construção livre, de onde praticamente desapareceram as balizas de tempo, em que o espaço é no mais das vezes o símbolo de certo universo e o lugar em que se movimentam personagens tipificadas, vivendo intensas experiências de pensamento e emoção. Coisas com que o teatro brasileiro – se bem as conhecesse, é claro – não estava familiarizado, de modo particular em termos de uma dramaturgia nacional.¹¹

No âmbito da encenação, *O rato no muro* ganha montagem nos palcos do teatro universitário da EAD (Escola de Artes Dramáticas de São Paulo) sob direção de Terezinha Aguiar, estendendo temporada de satisfatória repercussão no II Festival Latino Americano de Teatro Universitário na Colômbia (1969), seguindo posteriormente de outras montagens. Embora tenham sido encenados no final de 1968

¹⁰ MENDONÇA, Folha de São Paulo, 04/09/1968.

¹¹ VINCENZO, 1992, p. 35.

nos palcos do teatro universitário, a primeira montagem profissional de um texto hilstiano aconteceria somente em 1973 com *O verdugo*, única peça editada nesta época (1970) em virtudes da premiação conferida. A publicação do primeiro volume constante de quatro peças da autora só aconteceu depois de mais de trinta anos a datar de sua escrita.

Em Reportagem ao Jornal Estado de São Paulo de 28 de outubro de 2000, na matéria *Teatro de Hilda Hilst começa a ser resgatado*, Marici Salomão registra o lançamento pela Nankin Editorial do Teatro Reunido Volume 1, incluindo quatro peças da autora (*A possessa, O rato no Muro, O visitante e Auto da Barca de Camiri*). Na resenha, o autor faz menção ao contexto de escrita:

Até hoje nenhum crítico ou pesquisador conseguiu explicar por que a dramaturgia de Hilda Hilst permanece no anonimato, há cerca de 35 anos. (...) Ao compor com olhos de dentro, os personagens da dama HH expressam a angústia da busca por uma verdade, que valide o sentido da existência; mas essa busca é sempre ofuscada pelas arbitrariedades do poder. É preciso não esquecer que sua produção dramaturgica nasceu dos anos seguintes ao golpe militar no Brasil. Haja visto que se trata de textos que não oferecem as costumeiras concessões abertas a públicos sempre ávidos por rir e aplacar um pouquinho do doloroso conjunto de dissabores da vida. Talvez por isso sua dramaturgia também interesse tão pouco a grupos e diretores de teatro, de modo geral, pouco hábeis em construir com seus públicos novas formas de comunicação que não cedam ao riso fácil ou, por outro lado, ao hermetismo caquético.¹²

Marici transcreve referenciais que atribuem à escrita de Hilst outras especificidades de leitura. Estas colocações corroboram com o fato de que as particularidades desta escrita necessitam de abordagens mais amplas, num diálogo mais propenso ao hibridismo de sua conjuntura. Na mesma reportagem o crítico ainda acrescenta:

Não são peças de fácil leitura, no sentido que não oferecem enredos muito aparentes, seus personagens são substantivos demais para serem simples cópias da vida, os ambientes carregam uma atmosfera claustrofóbica e o gênero é híbrido, miscigenando o lírico, o épico e o dramático.¹³

¹² SALOMÃO, O Estado de São Paulo, 28/10/2000.

¹³ SALOMÃO, O Estado de São Paulo, 28/10/2000.

Na formulação de outros caminhos para o texto teatral, Hilst utiliza de suas experiências como poeta e projeta novos formatos, outras maneiras de confabular códigos de comunicação e de desconstruir signos e estruturas. Por isso seu teatro encontra respaldo subversivo nas linguagens onde a autora não vê fronteiras e nas extensões que em cena compartilha com o leitor/espectador de um mesmo ato de mergulho pelas questões da existência. Nas palavras da própria autora em entrevista concedida ao Jornal Diário de São Paulo de 29 de abril de 1973:

As gentes, as pessoas em geral têm medo da idéia, da extensão metafísica de um texto, mas tanto minha prosa como a minha dramaturgia existem somente porque acredito que o próximo século será metafísico. Não me interesso pelas pequenas odisséias domésticas, interesso-me pela situação limite do homem. Não me peçam para pôr os pés da terra se o que pretendo é o fogo do espírito. O espírito é voraz e sofre tensão dolorosa e contínua. Eu sofro de intensidade e de paixão. E gostaria de ter as plantas dos pés sobre a esplêndida superfície da cabeça.¹⁴

O volume II com as outras quatro peças restantes que compõem o Teatro Completo da autora, por motivos de diversas naturezas, acabou não sendo publicado pela Nanquin Editorial na sequência ao lançamento do primeiro volume. O fato acabou atrasando ainda mais a disponibilidade e apresentação do repertório dramático impresso de Hilst junto à crítica, ao público e ao circuito teatral do país, já que as montagens que foram realizadas partindo da obra da autora na década de 90 eram, principalmente, adaptações teatrais do seu trabalho na prosa.

Não é de se espantar também que o teatro hilstiano tenha chamado atenção de estudiosos no exterior, em contraponto ao fato de não ter encontrado ressonâncias, reconhecimento e abrangências dentro do seu país de origem. Este fato contribui com o prospecto da demagógica herança cultural que vigora no país, onde artistas e as obras de arte são primeiramente referenciados lá fora, para só então chamar atenção e ter o devido reconhecimento em terras brasilienses. Este trânsito de estudos pelo qual a dramaturgia desta autora passou é destacado por Roberta Oliveira na matéria

¹⁴ VIANA, Diário de São Paulo, 29/04/1973.

Dramaturgia feminina nacional é tema de pesquisa de americano, onde destaca o interesse do pesquisador Fred Clark pelo teatro da autora:

O teatro de Hilda Hilst é muito simbólico à medida que retrata uma realidade a partir de outra. É um teatro denso, que não pode ganhar uma definição definitiva. Seus temas são eternos e suas peças podem ser apresentadas em qualquer época.¹⁵

Importante destacar também que o primeiro estudo completo em livro solo sobre todas as peças da autora não foi realizado no Brasil. Alva Martínez Teixeira publica em 2009 pelo Consorcio Editorial Galego de Pontevedra na Espanha o livro *O herói Incómodo – Utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*. Trata-se do primeiro livro que se debruça sobre a dramaturgia hilstiana construindo um pensamento a partir das questões e complexidades das peças. Anteriormente, os textos que referenciaram o teatro de Hilst em análises foram o de Anatol Rosenfeld em 1969 (reportagem na imprensa), o estudo mais abrangente de Elza Cunha de Vincenzo (no capítulo do livro *Um Teatro da Mulher* de 1992) e o de Renata Pallottini no capítulo dedicado ao teatro na edição dos Cadernos de Literatura no volume dedicado a autora em 1999.

O Teatro Completo da autora só efetiva sua publicação em 2008 pela Editora Globo, mais de 40 anos depois da escrita da primeira peça. Nesta publicação, o organizador, professor e crítico Alcir Pérola, traz colocações pontuando o tom de embate e debates que a edição completa da dramaturgia hilstiana vem provocar:

Relidas como texto somente, funcionaria como teatro, hoje? Deixo aqui a pergunta, como sugestão para que montadores de valor releiam esses textos e avaliem as possibilidades de encená-los. Só assim conheceremos melhor as reais possibilidades artísticas do teatro hilstiano: se ele passou como o breve período em que foi produzido, ou se está ainda nos inícios de uma longa vida.¹⁶

As confluências entre a textura dramaturgical e os referenciais performáticos de escrita, cena e contextos são os alicerces que sustentam os propósitos deste estudo sobre o teatro da autora. Meu objetivo é conferir as peças um olhar contemporâneo de diálogos

¹⁵ CLARK in OLIVEIRA, *Jornal do Brasil*, 27/07/1997.

¹⁶ HILST, 2008, p. 19.

possíveis e crítica, retirando do desconhecimento textos de sumária importância para o entendimento da história da dramaturgia do país e devolvendo-lhes a projeção da cena teatral, da discussão crítica e das possibilidades de sua retomada aos palcos atuais, onde novos formatos e procedimentos estreitam intercessões de constituição, pertinência e arte.

1.4 Abordagem

No primeiro capítulo desenvolvo uma abordagem envolta as premissas teóricas dos conceitos de performance, sublinhando principalmente as relações estabelecidas entre o termo e suas aplicabilidades no âmbito literário. Num tratamento geral são retomados estudiosos como Renato Cohen e Richard Schechner como ponto de partida e de modo mais específico autores que estabeleceram um eixo relacional entre performance e literatura como Graciela Ravetti, Paul Zumthor e Denise Pedron. Ainda neste capítulo, obras recentes organizadas a partir de encontros e simpósios sobre a performance são referenciadas, além de uma discussão dentro das perspectivas teóricas sobre a escrita performática, onde inclusive, retomo os operadores conceituais e de suporte para este pensamento.

Já no segundo capítulo há uma reflexão sobre a escrita teatral e suas especificidades, propondo possibilidades teóricas de enfoque do potencial performático em textos dramáticos. O teatro de Hilda Hilst é então retomado como objeto de pesquisa inserido nesses registros e articulado junto ao referencial teórico propenso a esta discussão no que diz respeito a autores como Graciela Ravetti e Sara Rojo. Nesse embate busco iluminar complexidades até então atribuídas ao teatro hilstiano, e construir um novo parâmetro de leitura junto às possíveis atribuições que possam distingui-lo enquanto uma escrita performática. Neste capítulo retomo também textos escritos sobre a dramaturgia de Hilst, relacionando-os com a minha perspectiva de leitura.

No terceiro capítulo é apresentada uma análise específica das peças de Hilst, confrontando-as com o tratamento teórico e referenciando-as nos aspectos performáticos que sublinho como necessários para este estudo. São utilizados como materiais de contraponto e confluência à minha leitura, os textos de Anatol Rosenfeld, Renata Pallottini e de Elza Cunha de Vincenzo. Para este capítulo também são referenciadas reportagens constantes das estréias das peças em suas respectivas épocas (textos jornalísticos que também incluo como material de análise). O pensamento elaborado nos conceituais da performance escrita também é articulado junto aos textos, retomando teorias de Ravetti, Rojo, e dialogando com outros autores que me permitiram enfatizar caminhos dentro deste cunho crítico.

Um panorama dos principais aspectos, caminhos e questões desta pesquisa são retomados nas considerações finais, além de apontamentos sobre os diálogos entre teatro e literatura, especificando as considerações finais a partir desta leitura performática do teatro de Hilda Hilst.

2 A ESCRITA PERFORMÁTICA

2.1 Performance

Os estudos sobre performance têm se expandido nas últimas décadas e vêm sendo apontado como um conceito fundamental em pesquisas culturais contemporâneas. A pluralidade deste conceito faz com que hoje seus estudos envolvam teorias e práticas nos campos da antropologia, psicologia, filosofia, linguística, sociologia, artes, entre outras áreas do conhecimento.

Sua conceituação em constante trânsito de agregações, embates, tendências, influências, multiplicidades e intercessões desenvolve o ideário por uma correspondência mais condizente com a diversidade do mundo e as peculiaridades de nossa contemporaneidade, desdobrando-se, inclusive, enquanto conceito (dado os vários postulados a cerca do termo), modalidade artística (a partir das distintas manifestações que inserem a performance como outra forma de expressão), objeto de estudo (sua inserção no campo acadêmico) e como metodologia de pesquisa, reflexão e crítica.

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. “Não se trata mais de uma perspectiva fixa, mas de uma relação entre fatos e informações que se deslocam no tempo e no espaço de modo inconcebível para o homem de outrora”.¹⁷

¹⁷ FRANCASTEL, 1979, p. 11.

Neste sentido, ensaio um olhar sobre a literatura a partir deste contexto contemporâneo edificado na justaposição de informações, mediatização tecnológica, overdose de imagens, esvaziamento de valores, coexistência de conceitos, queda de muros historicamente cimentados, evocações e sustentações identitárias a partir do fragmento, das simultaneidades e dos processos de silenciamento, objetivando assim traçar possíveis diálogos para a rotação dos suportes de tratamento da arte literária e suas intermediações performáticas.

A amplitude do conceito de performance ganha maior propulsão a partir dos anos setenta num contexto de contínuas transformações advindas e incorporadas pelos massacres nos confrontos bélicos, pelas revoluções políticas, pelos avanços em vários segmentos da ciência no que diz respeito à relatividade e aos mecanismos quânticos, pelos processos de ditadura, pelas insurreições em prol de uma nova relação para com o corpo e com os valores inquebrantáveis por séculos e sistemas. Enfim, modificações ininterruptas que demandam revisão constante dos conceitos já existentes e inscrição de novos paradigmas.

Nesta perspectiva contemporânea, em meio às mudanças de concepção, apresentação e expressão deste mundo que se estrutura de maneiras múltiplas, é fato que as manifestações artísticas sofreram alterações nos seus modos de constituição, produção e fluência, seja pelo surgimento do termo performance enquanto definidor de uma nova linguagem artística que engloba várias modalidades (teatro, dança, artes plásticas, letras, música, vídeo, outras) na década de 70, e até pelas suas estratégias enquanto arte que se insere nos pontos limítrofes da ruptura, da transgressão, da experimentação, do deslocamento constante dos entremeios reflexivos dos seus modos de execução.

A performance se apresenta de maneira mais abrangente, como manifestação artística e também como conceito, proporcionando uma reavaliação dos valores contidos nas práticas artísticas e culturais da sociedade. O centro de interesse do fenômeno, no século vinte, não reside mais na expressão individual ou numa preocupação conceitual, mas principalmente no fazer cultural. (...) A performance pode ser tomada como um conceito amplo pelo qual transitam diversas

manifestações artísticas, não só happenings ou ações, mas também o teatro, o cinema, a dança, a literatura, as artes visuais.¹⁸

O pensamento a partir da multiplicidade deste conceito vem tentando mapear as possíveis definições teóricas que remontam suas origens, práticas e abrangências. Estudos desde o pioneiro ensaio de RoseLee Goldberg nos Estados Unidos, *Performance Art: from futurism to present* (1979) – um dos marcos da pesquisa sobre performance com foco nos movimentos de vanguarda do início do século XX – revelaram a amplitude de tratamentos que o termo poderia estender.

Assim, dentre outras, fundamentaram-se abordagens de cunho mais antropológico do tema como as de Richard Schechner (1985) em que esboça uma problematização a cerca da análise do performático em nosso meio social. Uma das premissas deste pensamento ressalta a performance como um recuperar de nossos modos relacionais de vida, sublinhando-a como mecanismo fundamental para entendimentos do humano a partir do comportamental da existência.

Outra incursão a se ressaltar – pioneira nesta linha de pesquisa no Brasil – é a de Renato Cohen (1989) que fundamentou seus estudos concentrando a performance enquanto linguagem e arte estabelecida no terreno da fronteira, num movimento contínuo pela ruptura com as maneiras de construções artísticas tradicionais. A análise de Cohen evidencia a performance enquanto linguagem e como construtora de outro segmento artístico oriundo deste espaço de fusões e experimentação para além das fronteiras e gramáticas do corpo, das formas e dos conteúdos uniformemente classificáveis.

Dentre as inúmeras considerações que circundam e ampliam as acepções da performance enquanto mediadora de diálogos para com a contemporaneidade, o fator que mais me chama a atenção, presente entre todas as discussões e teorias, é a ligação íntima estabelecida entre a performance e o corpo. Toda a engrenagem de tratamentos

¹⁸ PEDRON, 2006, p. 31-32.

atribuída ao termo performance converge para uma re-valorização do corpo enquanto pilar de uma nova estruturação do pensamento e também como instrumento prévio, processual e findo enquanto mediador das artes.

O corpo re-tomado em todas as suas instâncias, fluxos, relações e recusas é o elemento identificador desse contexto de mundo que se alterna em novos processos de expressão. Assim se costura entendimentos dessa vertente performática focada no deslocamento das técnicas, das idéias, dissolução das fronteiras, rompimentos com os moldes pré-estabelecidos e numa nítida reivindicação artística ao corpo vivo e pulsante, como suporte dos meios de comunicação, resistência e avanços. Essa constante referência ao corpo distingue a performance enquanto reflexão conceitual e suas manifestações artísticas.

A partir das transformações culturais dos anos 60-70 que o corpo se torna lugar de intervenção artística. O corpo funciona como elemento primordial de mudança na relação artística: do artista consigo mesmo, do artista com o objeto de arte, do artista com o espectador e do espectador com o objeto artístico.¹⁹

Embora não seja o objetivo deste estudo determinar marcos, e até mesmo pelo fato da história não ser um mecanismo passível de linhas ou sistematizações datáveis, é possível lançar um olhar e traçar algumas tendências de pensamento e seus referenciais e, a partir daí, colocar em questão a pertinência do corpo enquanto o grande eixo idealizador e propulsor das práticas e teorias da contemporaneidade.

As concepções de mundo alternam eixos que influenciam os estratos culturais, sociais e econômicos. Num breve referencial histórico é válido pontuar impactos de cisão que significaram rupturas com modos de pensar, por exemplo, quando no discurso hegemônico Deus foi substituído pelo antropocentrismo que trouxe o homem para o centro das rotações, trocando a corrente teocêntrica por outro eixo capaz de se guiar pela “razão”. Posteriormente é o ideário das máquinas que ganha o espaço do homem, causando outras cisuras referenciais inclusas num mundo industrial, de capitalismo

¹⁹ PEDRON, 2006, p. 63.

selvagem e desigualdades extremas que iriam até os limites que bombardearam o século XX.

Minha leitura verifica uma mudança de perspectiva de pensamento com relação ao século XX e suas conturbadas construções em cima de um espaço-tempo mediado por virtualidades, urgências e extremos. Para este século me concentro no aporte que o estudo da corporeidade assume o eixo dessa conjuntura, seja por todas as transformações traumáticas acumuladas e até pela emergência do homem enquanto questionador de sua estrutura elementar de enunciação e estigmas: **o corpo**. Esse reconhecimento lança outro eixo a ser colocado como questão e que para este estudo, responde às intermediações da performance inserida neste contexto como sinalizadora de novos mecanismos do pensar.

O termo *corpocentrismo*²⁰ me parece uma proposta que pode vir a ser confrontada para estender esta discussão e estabelecer *o homem*, não só como eixo mentor das relações e filosofias, mas o *homem-corpo* estabelecido como eixo e como borda, um ser que se assume enquanto corpo-abrigo ao se expandir em esferas incalculáveis, um corpo que é homem e deus, frágil e divino, virtuoso e inteiro nos fluxos. Um novo ser que se estrutura e se desestrutura no mesmo instante que vai calcar um pensamento que condiz não só aos anseios da mente, mas a sua completude corpórea e incorpórea, suas trevas e luminosidades, um corpo que interpassa o físico, que se mistura ao metafísico, que é ficção e factual ao mesmo tempo. Esta colocação percebe a esfera desse *homem-corpo* Um homem-corpo que só se vê inteiramente pensado a partir de seu todo e todas as instâncias palpáveis e irreais, abruptas e constantes, passíveis de cientificismo e poesia. Complementando com uma inferência de Denise Pedron em sua dissertação sobre a

²⁰ O termo corpocentrismo não situa apenas o corpo como eixo determinante, mas instaura uma possível relevância que a corporeidade exerce enquanto mediador dos tratamentos, expressões e reflexões atuais. Não se trata de pensar esta esfera corpocêntrica como um modo absoluto de prescrições, mas de modular que o corpo assume o eixo e a margem das discussões, tendo-o como um objeto que obedece e desobedece, que represa, mas também escorre, que se cativa limpo, mas que é imundo, que se postula santuário, ao mesmo tempo em que descrê. Nestas contradições e ambivalências, tão inerentes ao objeto-corpo, ao qual me refiro, estende-se esta concepção corpocêntrica.

performatividade na cultura contemporânea “O corpo é posto em evidência na tentativa insistente de lembrar o sujeito da matéria do que é feito”²¹.

Com o surgimento da performance e suas decorrentes práticas artísticas que se estenderam por todos os campos do saber, o ideário do corpo é o pilar que sustenta as formas, que mistura as linguagens, que intercede por uma arte móvel, em detrimento das formas reclusas de pulsão. A idéia de corpocentrismo se elucida nas distintas formas de composição que se engendram no berço de execução da performance e manifestações contemporâneas em diversos segmentos, como podemos refletir a partir de algumas assimilações que estendem esta incorporação às expressões artísticas.

No âmbito literário, por exemplo, o poema não mais se conteve nas covas do papel e se corporificou em vídeo-poema, contrastando imagem e palavra, pulsando silêncio e letra. Outros recursos de construção emergem sem hierarquia de valores e então a poesia se estabelece também enquanto oralidade, ressignificações imagéticas, traços, híbrida numa prosa poética ou num poema que proseia. Observa-se uma nova reintegração do texto, que antes de obedecer a sistemáticas fixas de construção de sonetos, versos brancos ou redondilhas, prima por um textual em contexto, versos sujos, impróprios, livres numa mistura muito mais fiel ao dinamismo da existência. Um texto que salta das páginas e se inscreve na tela, numa escrita que escorre no corpo do poeta que a elucida e que faz poesia com o próprio corpo.

Ao espectador foi cobrado mais do que sua atitude passível de mero *voyeur* da obra artística. A ele foi pedido corpo, inserção no fazer, interlocução naquilo que se formula enquanto presença no ritual artístico que em sua essência corporifica um fazer-junto, um escrever a várias mãos, uma interferência composta por questões do passado, presente e futuro comungados no espaço do “entre”.

²¹ PEDRON, 2006, p. 63.

Ao texto teatral também foi cobrado organicidade de um mecanismo vivo, fluido e constantemente em curso. Os textos de gabinete, mais ligados a um ideal regido hierarquicamente por mente e idéias pareceu ultrapassado ou não condizente com este corpocentrismo de nossas urgências. Ao texto teatral foi pedido poros e refluxos em mistura, ação e não ação, enunciados, intertextos, palavra poética, suja e imunda da sala de ensaio. Um corpus textual que compartilha da feitura do escrito, que se grafa com rasuras na realidade, desconstrução do natural, escrita mesclada de espaços iluminados de textos, imagens, gestos, atores e não atores, dramaturgia em risco e aglomerado de linguagens.

Por outro lado, as exposições também ganharam pernas, saíram das salas de exibição, invadiram e ocuparam o espaço vivo urbano, os não lugares. Reegeram-se pelo não oficial, pelo duvidoso, assim como as intermitências do corpo de ser fiel e infiel, desejoso e reprimido, correto e duvidoso em ocupar os terrenos ainda baldios de nossas significações.

Estabelecer estes novos espaços de significação que a arte incorporou nas últimas décadas acaba iluminando o eixo-corpo enquanto ressonador dessas propulsões muito mais atentas à obra como um complexo conjunto de sistemas, órgãos e aparelhos que se interconectam em trocas pertencentes a um fluxo pulsante e vivo. O organismo corpo então se apresenta como mediador externo e interno de casualidades, confluências e engrenagens. Característica que somente na acepção de sua complexidade se provoca enquanto instrumento performativo entre o sujeito e o mundo, construídos concomitantemente com todas as re-ações que o meio é capaz de propor e/ou server. Esta interlocução se mostra necessária e as exemplificações da ratificação deste pensamento pautado no corpo enquanto estrutura desmembrável é fundamental para se estabelecer reflexões sobre a idéia de corpocentrismo, regente em nossa atualidade e sensibilizado cada vez mais pelos artistas e suas manifestações.

Desse modo, é possível permear alguns conceitos do termo performance que mais me interessam, relacionando-os à literatura e aplicando-os junto à obra dramática de Hilda Hilst, autora cuja dramaturgia tenho como material de suporte e características dessa linhagem específica de grafia, pensamento e extensões performáticas.

Este estudo não se foca nos estudos teóricos sobre performance enquanto termo geral, nem vai se ater às discussões pertinentes no que ainda se prorroga nos planos de teorizações a respeito de todos os campos ao qual engloba. Interessa-me os desmembramentos dessa vertente de pensamento e sua inserção no campo das discussões no âmbito literário. Aqui delimito que apenas serão abordados os estudos sobre a performance como um instrumental teórico dentro de suas aplicabilidades e reflexão sistemática sobre as particularidades na literatura, enfatizando meu pensamento sobre a linguagem do texto dramático. Assim creio guiar esta discussão de maneira mais direta, operando este recorte para um melhor direcionamento das reflexões sobre a performance no campo da escrita.

2.2 Performance e Literatura

As teorizações que envolvem os conceitos de performance direcionados para o campo literário potencializam margens, fronteiras, novos relacionais de leitura, entendendo o fenômeno performático como uma estratégia reflexiva sobre a criação híbrida de nossa cultura. Delimitando a abrangência do termo para este campo específico, verifica-se o desenvolvimento de uma discussão focada nestas aplicações, análises e reflexões, referenciando-o principalmente junto aos estudos sobre a poesia e a narrativa. Este devir sucede de uma utilização do caráter amplo e complexo do termo, incorporando-o como possível sinalizador de abordagens mais abertas às representações literárias inscritas no fronteiroço da dissolução dos aspectos convencionais de tempo e espaço, dialogando, inclusive, com a feição polimorfa das escrituras pertencentes a este eixo limítrofe de produção.

No prefácio de apresentação do livro *Mediações Performáticas Latino Americanas* publicado pela FALE/UFMG em 2003, os organizadores²² destacam pontos de relevância dessa incorporação do termo, junto a uma cultura fortemente enraizada na diversidade diante do panorama artístico da América Latina:

A performance parece ser um significante mutante e protéico. Esse fato não nos preocupa; pelo contrário, é o que motiva e estimula nossa pesquisa. Entendemos que os conceitos sejam susceptíveis de serem engavetados não podem dar conta da diversidade do “mundo latino-americano” na atualidade. Neste contexto, a contaminação de diferentes universos culturais e os diversos registros dão origem a uma nova práxis, formam um “caldo de cultura”, um novo pensamento que pode, até mesmo, abandonar a concepção ocidental de tempo linear, na procura de nossas raízes e de uma projeção ao futuro.²³

Estas colocações corroboram com meu ensejo em articular matizes de maior aproximação entre o caráter dinâmico que o performático instaura e o literário muitas vezes circunscrito aquém das práticas hegemônicas, num espaço mediador de continuidades e experimentação. A intermediação entre performance e literatura se estrutura como um campo fértil de pesquisa para se delinear espaços de ruptura na escrita, além de apresentar pontos peculiares de uma literatura pensada e desenvolvida fora dos métodos tradicionais de construção e que muito se influencia e se registra no painel contemporâneo.

Este estudo percebe neste campo relacional, espaço para uma reflexão sobre os procedimentos analíticos e de construção do que seria uma escrita performática – primeiro no campo geral, e depois, em suas atribuições específicas junto à literatura dramática. As peças teatrais da escritora brasileira Hilda Hilst emergem então como objeto de análise para se refletir a performance na letra e sua inserção nos contextos. Sobre as especificidades da linguagem performática aplicadas ao campo textual, a

²² Os organizadores da obra citada, publicada como consequência de trabalhos desenvolvidos no simpósio de mesmo nome, no âmbito do VII Congresso de Literatura Comparada (ABRALIC) realizado em julho na cidade de Belo Horizonte são: André Carreira, Fernando Villar, Guiomar de Grammont, Graciela Ravetti e Sara Rojo.

²³ CARREIRA, 2003, p. 7.

apresentação prefaciada pelos organizadores²⁴ do livro *O corpo em performance* me parece pontual:

O conceito de performance atua no interior do arquivo (o que foi registrado, escrito e canonizado) fazendo com que o texto, além de seus limites e fronteiras, produza questionamentos e revoltas nas margens da letra escrita, do paradigma, no modelo cristalizado da forma, para, no repertório – um conjunto de saberes paralelos ao conhecimento impresso – abrir possibilidades de confluências e encontros de saberes.²⁵

Se a performance se mostra como um instrumento teórico capaz de se entreabrir aos mais diversos campos, aproximando-se assim da constituição de um pensamento que ao invés de delimitar, engloba o sujeito nos seus distintos espaços de vivência política, social e cultural, quando então somada ao universo do texto e da escritura, este articulador móvel de diversas práxis alicerça ferramentas capazes de estabelecer outras leituras e interpretações na contemporaneidade, inclusive em textos de outrora, passíveis de serem lidos por esta rede de saberes em trânsito.

Explorando os estudos de Renato Cohen (1989), nesta vertente, a performance é fundamentada como um articulador possível para o caráter experimental da linguagem. Desta forma atua no espaço de fusões entre as artes, aberta a hibridez de conteúdos que se afirmam, se contrapõem, se invisibilizam no material mesclado e se visibilizam nas partes constituintes e perceptivas. A teorização de Cohen ressalta uma ótica sobre a performance como arte estabelecida num terreno fronteiro permeável a todas as misturas desses cruzamentos, junções e contradições. Neste terreno do movimento e sem gramáticas pré-estabelecidas, Cohen entende a performance como um construir mesclando, fundindo, desobedecendo, alternando e contrapondo. A partir dessa liberdade de cortes e recortes, fluxos e inércias, questionamentos sobre o já elaborado e o institucionalizado, a performance contribui para se edificar como linguagem autônoma e instrumental teórico que subverte para trazer formatos experimentais de misturar, testar, colidir, desestruturar e reconstruir imagens.

²⁴ Os organizadores da obra citada são Antônio Hildebrando, Lyslei Nascimento e Sara Rojo.

²⁵ HILDEBRANDO, 2003, p. 8-9.

Este entendimento me parece fundamental para se relacionar performance à literatura, tendo a escrita como uma expressão que também se processa em deslocamentos, colocando-se como um veículo propulsor de idéias que compõe se interrogando e se arriscando. A literatura, assim como outros campos, responde mais as intermitências humanas quando vista numa corda bamba entre os fios do que já se convencionou aceitar e os de difícil escuta, a partir de autores que estenderam seus desvendamentos pelo universo da palavra e os que já delineavam odisséias frente a um ideário de palavra-imagem, de imagem-texto, de fluxo e absurdos, de lacunas e daquilo que não pode ser escrito.

Este terreno de incertezas no qual inserimos a teoria da performance passa a pensar a escrita e interpassa as mesmas inserções que a performance em seu histórico utilizou para questionar os modos de fazer, de grafar, de resistir, apontando novos meios de se dizer o mesmo ou de se iluminar o ainda não tratado. Em termos de desmembramentos do arcabouço temático, a performance na escrita, por se reconhecer como processo aquém de limites, também estende tratamentos aos sentimentos coletivos permeados pela memória corporal, aos silenciamentos por múltiplas causas, ao despertar das subjetividades.

Uma margem se mostra enfim acolhedora aos limites do incomunicável, aos sentimentos não tão nobres, ao histórico em sombras à custa das verdades oficiais em pleno deslocamento para uma via que não classifique, mas que retribua as expressões o humano que a impele enquanto estrutura viva, flutuante e mutável. Performam-se assim os jeitos, os formatos, o inventado, e então se reinventa, se mistura, se alterna e, conseqüentemente, se estabelece novos meios de expressão. O próprio Cohen faz referências em termos gerais do que seria a manifestação performática na escrita:

Na literatura, podem se mencionar tanto experiências empíricas, como a proposta surrealista da escrita automática, em que vale o jorro, o fluxo e não a construção formal, quanto experiências altamente

elaboradas, como as de James Joyce que em *Ulisses*, por exemplo, procura reproduzir o fluxo vital da emoção e do pensamento.²⁶

De fato, dos indicativos apresentados pela corrente literária do surrealismo²⁷ emergem uma nova escrita muito mais pautada no ideário do corpocentrismo, assumindo na letra um fluxo corpóreo mais desordenadamente humano. Estrutura parecida pode ser observada na proposta do teatro absurdo, no campo específico da dramaturgia, onde de forma mais incisiva se viu desestabilizados os modelos aristotélicos de construção textual. Considerações acerca dessas características e modulações serão revisitadas junto à análise da obra de Hilda Hilst no que se refere à reprodução desse fluxo vital da emoção e do pensamento, suas fusões e sua afirmação como escrita desestabilizadora dos moldes tradicionais de escrita.

As considerações de Renato Cohen orientam para uma articulação dos preceitos de uma escrita performática justamente nesse campo de quebra com o formalismo, com as amarras da linguagem. De certa forma, a arte encontra nesse *boom* e levante do corpo, enquanto esfera protagonista das linguagens, mecanismos de experimentação em diversas frentes que se concretizam nos anos 60 (*Happening*²⁸ e o teatro experimental de grupos como *Living Theatre*²⁹) e também em propostas de rupturas no campo dramático, conforme apontamentos na verificação da literatura dramática de Hilda

²⁶ COHEN, 1989, p. 39.

²⁷ Cunhado por André Breton o manifesto surrealista foi apresentado como um movimento literário, abrangente de todo o espectro da atividade humana, com o objetivo de explorar e unificar a psique humana, englobando áreas como o sonho e o inconsciente, até então desprezadas no rol de discussões e execução. Em suma refiro-me a corrente de expressão pautada numa outra realidade onde delega-se uma supra importância ao estado do onírico, do irracional, do inconsciente em confronto com modelos cartesianos e formalistas de fluência e arte. A trajetória histórica do Surrealismo teve início em dezembro de 1924, com o lançamento do periódico *La Revolution surréaliste*, que inseria o primeiro manifesto elaborado por Breton, no qual se expunha o programa estético do movimento. Para a elaboração desta referência além da consulta ao referido manifesto disponível no site <http://www.culturabrasil.pro.br/zip/breton> acessado em 07/05/2009, foi também consultada a obra *Conceitos da Arte Moderna* (2000) de Nikos Stangos com tradução de Álvaro Cabral.

²⁸ Movimento artístico surgido em 1959 pautado em conceitos da *live-art* (espaço para o improviso, interação do espectador e com experiências retiradas do cotidiano, imprimindo-lhe assim uma característica de arte viva, do acontecimento ao invés da representação). Engloba várias mídias como artes plásticas, música, dança, collage, teatro, dentre outras, além de congratular muito mais o estado processual de sua vivência do que a finalização de um produto meramente estético.

²⁹ O *Living Theatre* foi fundado em 1947, em Nova York, por Judith Malina e Julian Beck, como uma alternativa ao teatro convencional comercial. O nome Living Theatre ou “teatro vivente” faz alusão à sua proposta vanguardista de envolvimento com a vida, com o público e o improviso recorrendo a mecanismos de experimentação enquanto processo, apresentação e manifestação.

Hilst, escrita nesta mesma década assinalada pelo teórico. Complementando a visualização desse terreno reflexivo pelo próprio Cohen: “O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem, suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema”.³⁰

Embora de suma importância nos estudos da performance, a percepção do literário não encontra maiores especificidades nos estudos de Cohen que enveredou seus estudos em outras modalidades e na performance enquanto linguagem distinta. Seu trabalho encontrou maior ressonância junto à investigação da performance enquanto expressão artística, num interesse muito mais para a cena contemporânea como um todo, embora também tenha se dedicado aos liames textuais e suas recorrências diante do performático. De suas considerações acredito que a valoração do performativo enquanto instrumento de deslocamentos e rupturas seja um elemento desdobrável ao campo literário na construção das perspectivas sobre a escrita performática.

De modo mais específico, a pesquisa de Denise Pedron delimita as considerações mais relevantes sobre performance para uma maior aproximação com a literatura no sentido de evidenciar eixos e operantes na maneira de inscrição e leitura:

Múltipla em seus meios, híbrida, a performance pode congrega os vários campos da arte e transitar por diferentes direções. Essa variada gama de recursos dos quais a performance se utiliza faz com que sua definição seja bastante mutável e, por vezes, imprecisa. Esta hibridez, no entanto, favorece um texto cênico e não linear.³¹

O instrumento norteador nos estudos de Pedron caracteriza este sentido híbrido de construção textual, pautado na não linearidade, numa escrita cênica fragmentada e em processo, num ultrapassar dos conflitos demarcados e assimilações de começo, meio e fim, tão característicos da escrita ortodoxa. A teórica inclusive assinala os operadores conceituais da performance como o performer, o caráter político de sua constituição, o artista como propositor, a corporeidade e as ressonâncias no texto deste processual.

³⁰ COHEN, 1989, p. 45.

³¹ PEDRON, 2006, p. 29.

Estas estratégias escriturais apontadas em confronto com o trabalho de Hilda Hilst corroboram pensamentos de que a partir dessa hibridez de processos e formatos pode se edificar efeitos textuais que performam sua existência para além da simples materialidade literária, inserindo-o como um veículo atuante nos contextos e confrontador de normas e vigências para a criação.

Nas referências que Denise Pedron estabelece entre performance e literatura é interessante ressaltar que a autora articula alguns signos de ruptura desta expressão enquanto linguagem autônoma, aplicando-os à literatura, entendendo a performatividade como uma forma de escrita, leitura e expressão que reformula os caminhos em novas estratégias do fazer artístico. Neste sentido a escrita performática passa pelo viés da corporeidade como condição para extrapolar os terrenos já sentidos, vividos e escritos, dialogando com outras expectativas edificadas nos limites e transposições do corpo.

Neste tópico novamente levantado (o da corporeidade) e dentro da esfera desse receptáculo para um entendimento do performático na literatura, o teórico Paul Zumthor traz também apontamentos sobre novos parâmetros de leitura e significação para a escrita e sua recepção, tomando como eixo a influência do *instrumento-corpo* nesta nova instância de inscrições:

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável ele existe a imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço menor para aprendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e desconstrução dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio.³²

³² ZUMTHOR, 2007, p. 23-24.

Direcionando seus estudos de performance para o texto, Zumthor acaba esclarecendo um tópico de suma importância para esta interseção entre os termos. O texto performa na medida em que é tomado como organismo vivo, expandindo a simples informação, a linear história, a mera decodificação. Desta forma se registra num derrame enquanto língua e ação, imagem e silêncio, duvidando e permeando certezas invioláveis, escrevendo e se inscrevendo no próprio ato da escrita. O trabalho deste autor acaba se enveredando mais pelas especificidades da poesia e suas intermediações performáticas guiam conceitos no âmbito da oralidade e recepção. Para este trabalho resta ainda colocar a preocupação da teoria para com esta nova leitura a ser feita dos textos escritos, não só pela sua ressignificação semiótica, mas por este efeito ou mecanismo que subverte os signos e modula outra experiência entre escrita/leitor.

Dentre as teorias que relacionaram performance e literatura, os estudos de Graciela Ravetti me parecem ser os que mais inserem um pensamento performático quanto à leitura de textos que se enveredaram no que a teórica tece como pertencente à esfera de uma escrita denominada performática. De um modo sistemático, ela aborda essa nova inferência para explorar diálogos com textos contemporâneos, conforme contextualiza seus questionamentos a partir da proposição:

Se tentássemos explicitar uma teoria da cultura hoje, que levasse em considerações as interações globais e os contextos (uma intercontextualidade) teríamos que partir de imagens de fluxo e incerteza e da própria experiência da proliferação, ao mesmo tempo contundente e efêmera, de imagens de todo tipo; da observação dos movimentos migratórios massivos; da sofisticação invasiva e instrumentalizável dos meios de comunicação de massas e dos eletrônicos, das infinitas formas de mediação e seus desmembramentos efetivos e possíveis e, sobretudo, da construção da globalização hoje em curso.³³

A maneira como a Ravetti explana o terreno enunciador e coletivo de formulação do pensamento já contextualiza a sua inserção. O termo performance imbrica estes contextos e não pressupõe uma unidade, nisso já descaracterizando qualquer tentativa de denominações sistemáticas. No percurso literário há exemplos de textos e autores que por conservarem suas inscrições longe das denominações, escolas literárias ou cartilhas

³³ RAVETTI, 2003, p. 81.

de enquadramentos, acabaram tendo seus trabalhos relegados a uma zona de incertezas, isentando-os inclusive de reflexões e leituras mais abertas.

Só para citar alguns exemplos: na poesia, o autor Joaquim de Souza Andrade (Sousândrade) (1833-1902) embora com algum reconhecimento, teve seu trabalho emoldurado nas estantes do legítimo, porém desconhecido ou tomado como autor difícil, a ver seu poema *Guesa Errante* (1874/77). No ano de 2007, baseada nesta obra do poeta maranhense é realizada uma montagem teatral com fluidos performáticos e sustentada pelo teatro épico. O espetáculo foi dirigido por Antônio Hildebrando na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais dentro do laboratório de prática de montagens e formação. Já na dramaturgia, o teatro de Qorpo Santo (1829-1883), numa vertente que sobrepõe uma construção imagética à custa da palavra, não lhe reverteu recepções mais abrangentes quanto as suas estruturas desintegradoras do cânone. A academia, a partir de uma leitura mais aberta de sua obra³⁴, começa a tecer um diálogo aprofundado com seu trabalho literário, inclusive apontando-o como um dos precursores do teatro do absurdo e em outras óticas como um desmembramento da corrente do surrealismo.

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

³⁴ Teóricos como Eudinyr Fraga no livro *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo* (1988) e Leda Maria Martins no livro *O moderno teatro de Qorpo-Santo* (1991) traçam estudos teóricos a cerca da obra do referido autor.

entre cruzamento de linguagens que confunde 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.

Ravetti elucida a construção dessa nova ferramenta de leitura e escrita, sugerindo novos desvendamentos para a literatura de autores do século XX a partir de uma nova interpretação das obras sob esta ótica fundada na aproximação entre deslocamentos performáticos e espaços literários:

Penso que essa chave de interpretação, que nos permite reler e reescrever a história da América Latina deste outro ângulo, revelando outros saberes e competências, pode também se dirigir à literatura e ser usada – a performance como chave de leitura e de escrita – para deslindar novos espaços de conhecimento cultural e literário. Para iniciar a descrição e o movimento de outro arquivo. Para fundar uma nova autoridade no manejo desse arquivo. Não me escapa que muito do que foi escrito neste continente durante o século XX pode ser reinterpretado sob essa luz.³⁵

Na corrente desta proposição que convida a uma re-interpretação de alguns autores e obras que passaram pelo século XX meio alheios a outras leituras que não só as que lhes outorgassem o lugar da margem, é que instauro os textos dramáticos de Hilda Hilst como objeto para se confrontar potencialidades performáticas, obras que, inclusive, à luz do século XXI permanecem desconhecidas. Nas características que lhe delinearam interpretações insuficientes, as quais associo ao perfil performático de sua linguagem, constituição e inserção, é que recorro a performance como noção ou perspectiva propícia para dilatar significantes e potencializar nessa mesma margem, suas peculiaridades e um novo olhar sobre estes textos.

³⁵ RAVETTI, 2003, p. 86.

A escrita performática ilumina este não local, o entre-lugar³⁶ dos mundos, o não lugar do corpo sempre estratificado, processos de silenciamentos por imposições externas e internas, a linguagem como enchente de abstrações tão reconhecível nos nossos meios e tão colocada à margem por falta de um respaldo teórico ou de entendimentos mais móveis. Para esse campo, a formulação de um pensamento performático sobre a escrita permite rever textos a partir da emergência de nosso presente e ressaltá-los em seus aspectos confusos, silenciados ou desconhecidos. Uma forma performática de constituir uma linguagem a partir do múltiplo e do entrecruzar de temáticas, letra, corpo, silêncio e ecos que suspendem escritas muito mais incorporadas ao contexto e a organicidade de um corpus vivo e pulsante.

Esta recorrência pautada sobretudo na possibilidade de reinterpretação e releitura foi um dos fatores de confronto entre a dramaturgia de Hilda Hilst com os preceitos do performático, a fim de dialogar de forma mais aberta com um teatro que criticamente foi tratado como difícil, poético demais, embora com problemas de edição. Estas considerações serão tratadas com ênfase mais adiante.

Assinalo que este pensamento tenta corroborar com esta teoria que ainda se formula e se questiona no mesmo instante de sua prática, mas que antes de tudo, vê nas proposições, embates e acepções propostas, uma forma de contribuir para com uma nova leitura da dramaturgia hilstiana e conseqüentemente a outros textos e autores permeáveis a estes diálogos.

Neste sentido, a formulação da escrita performática constrói um material de leitura apto ao diálogo da escritura, tomando-a como uma expressão aberta entre texto e contexto, forma e conteúdo. Assim prescrevo iluminar escrituras fora do eixo dominante e que a partir de uma possível nova abordagem de leitura possam vir a assinalar novos

³⁶ Termo de Silvano Santiago nos ensaios que compõem o livro *Uma literatura nos trópicos* (1978) ao situar o discurso latino americano neste entre-lugar como operador de leitura ou como resposta estratégica ao pensamento colonizador.

conhecimentos e um novo tratamento dado a multiplicidade de como a América Latina se inscreve a partir de si, do mundo e das instâncias que a permeiam.

Graciela Ravetti apresenta formulações e prerrogativas sobre a inserção desta escrita performática no campo da literatura. Estas colocações elucidam ferramentas de composição de uma leitura crítica para com os textos que, muito mais do que tentar sistematizá-los ou encaixá-los, procura adentrá-los em suas estruturas diáfanas, sem contudo, separá-los da opacidade da existência.

A performance é produzida, também, na complexa imbricação de práticas discursivas e não discursivas, de elementos que permanecem e são a matéria do que constitui a transmissão cultural endógena (por isso, genealógica) e de aqueles elementos que fazem a prática, única. Articulação de um contexto com outros. Por um lado, se produz uma gênese, uma origem de origens, às vezes a ficção de uma origem, novos procedimentos, e por outro, essa articulação traz o mistério do arcano, do que vem antes, de um espaço residual, delineado pela memória corporal, convocado pela memória performática e atávica.³⁷

Na verdade, observei no textual dessa teórica, onde para apresentar os suportes desse ideário crítico a mesma performa a maneira de teorizar (poetiza enquanto ciência) que de fato um estrutural de análise crítico era elaborado fora dos preceitos de padrão. O intuito não vinha para rebater tal montante crítico ou qualificar-se como a nova forma digna das verdades. O eixo onde opera estas sinalizações é no de recuperar, interrogar, intermediar obras, desobstruindo pontos de frágeis adequações, confluindo saberes ao invés de demarcá-los, restaurando textuais ao patamar discursivo ao invés de escurecê-los à margem do não classificável.

A escrita performática possibilita iluminar expressões tão recorrentes e diversas em nossa cultura, por vezes analisadas como tão distintas dos convencionais modelos. Em suma, uma estrutura passível de articular letra e mundo, corpo e silêncio, imaginação e memória. Resquícios culturais imundamente grafados nos diários de um quarto de despejo que ainda só concederam as Marias Carolinas de Jesus de nossos morros à análise do discurso. Expressões vivas como a fantasia estampada na carnavalização do

³⁷ RAVETTI, 2003, p. 83.

enredo de um samba, e que sabemos nunca ser só música e letra. Eventos ainda não cicatrizados como o ensejo teatralmente absurdo dos assassinos de um dos líderes da revolução cubana e que Hilst não só resgata – já que o evento lhe era recente na época da escrita de *Auto da barca do Camiri* – mas coletiviza como um espetáculo caro a nossa história recente e explosiva no que responde às ideologias como textual de resistência.

A performance possuiu um germe interno que a constitui de forma sutil e este é justamente o ponto que incita à contradição, ao ataque, e convoca à defesa: o paradoxo entre o fazer corporal que lhe é inerente e o mostrar este fazer como espetáculo; entre o ser em si e o ser para outro, entre o mostrar e o refletir sobre o mostrado.³⁸

Pela primeira vez constatei uma teorização a tratar o texto como um organismo vivo, como de fato, acredito que seja. Organismo vivo em inércia e deslocamentos, estradas e esconderijos, ao que mostra e ao que vela, contraditório, relacional, que se recupera e se prolonga, se arrisca, que desvela planos de profunda identificação até aos caminhos de estranhamento que às vezes nos interroga mais que outros.

Estes aportes destrincham a maneira de nos ater ao texto, incorporando-o a partir daquilo que nele escapa, decifrando-o naquilo que é, e naquilo que também não sendo o formata, coagindo no escrito e em tudo que assim o qualifica, mas não desprezando forças que ultrapassam o inteligível e o ilegível. Os caminhos que o texto esconde ou mantém implícitos como condicionante da cultura que re-presenta são valorados, flexibilizando formatos a partir do que mistura, do que não é, da rotação do que tematiza, do incerto, das estruturas que abala no âmbito linguístico e social.

A performance é um dos caminhos da exteriorização do saber, o desenho que sai da alma na busca constante que nos é negada em sua visibilidade, mas que desafia com sua concretude diáfana e que, em sua projeção ao exterior, refaz paisagens individuais e culturais. É imagem translúcida, fugitiva, ubíqua, mas sua ausência resulta tão manifesta e visível como a do ar, a de um rastro deixado por um barco na água, dos resíduos de uma tristeza, da falta de alguém que se ama. Possui a qualidade do etéreo, ainda que palpável, vazio de materialidade, mas cheio e transbordante de substância inatingível. Transparente, porém não deixa ver através de si porque a presença do

³⁸ RAVETTI, 2003, p. 84.

invisível desenhado pela experiência desse saber que busca com paixão fazer-se consciente, no momento em que aparece é tão contundente que absorve a mirada de quem o *especta*. É móvel. O performático não é imagem congelada, é ato dentro de uma imagem, ações de imagens em espetáculos de natureza diversa.³⁹

Diante deste terreno preparado, no que tange ao instrumental de abordagem literária Ravetti fomenta esta discussão e interliga o conceitual performático nas estruturas de análise e leituras propondo o *transgênero performático*:

Estou pensando em um corpus amplo e versátil, englobado no que chamo o “transgênero performático” – um *transarquivo* (não apenas registrado por escrito), uma *transescritura* (não apenas alfabética) – cultivado por escritores(as) que fazem uso do seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber, e para, também, sensibilizarem-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos. Ter sensibilidade para descobrir os comportamentos performáticos e, em seguida, encontrar formas escriturais de registro e transmissão que, sem apagar o que se diz registrar, produzam, como consequência, novos códigos que permitam ao leitores sensibilizar-se também. Por que Transgênero? O prefixo *trans* refere-se a “movimento para mais além de”; “através de”; posição para mais além de”; “posição ou movimento de passagem”; “intensidade”. Neste caso, o utilizo no sentido de “ir mais além” da noção de gênero literário, no mais amplo dos sentidos, e mais ainda, no de atravessar os gêneros em um movimento paradoxal que, ao mesmo tempo em que consegue intensificá-los em sua especificidade, os homogeneiza porque são transpassados pela experiência performática.⁴⁰

O *transgênero performático* assume este deslocamento inerente à expressão performática e propõe literariamente um termo de acepção que engloba textos flexíveis de caminhos e inscrição. O embate com a quebra dos gêneros instaura a significância de sua mistura, de seu teor polimorfo, polivalente no jeito de se constituir e dialogar.

Nos muitos debates recorrentes em disciplinas e seminários percebi que a maior resistência quanto à noção de escrita performática, é que ela parecia “atribuir” um critério de valor, desprezando sistemáticas cristalizadas, valorando apenas textos escritos no desacordo entre os gêneros. Numa primeira percepção a impressão que se tem é que qualquer texto escrito enquadrado na forma poética, prosa ou dramática e que

³⁹ RAVETTI, 2003, p. 32.

⁴⁰ RAVETTI, 2003, p. 40.

assim se constitui sem maiores trânsitos, parece estar desvinculado de qualquer tratamento performático. Na verdade, a escrita performática surge como mais uma ferramenta para se decifrar saberes e em sua gênese reconhece a amplitude dos textos para formular pensamentos aptos a todo e qualquer diálogo que a escritura seja capaz de estabelecer. Os eixos performáticos não trabalham com categorias de valor, ascendendo determinadas obras em detrimento de outras. Importante ressaltar, devido à recorrência dessas questões e que pode levar a um entendimento errôneo da proposta, é que a escrita performática trabalha com a funcionalidade do texto, com tudo que o formata e o que o circunda, impelindo a todo instante ao diálogo que o faz existir como estrutura viva, e não às sistematizações que o enclausuram em denominações típicas que determinam molduras e fechamentos. Neste tocante a própria Ravetti esclarece:

O performático é encontrado com facilidade em muitas obras dos antigos gêneros e produtos das distintas escolas históricas e, ao destacar essa característica, minha percepção dos gêneros e das modalidades se modifica. O que passa a ter relevância para uma classificação de tipo genérico são as variantes derivadas da presença ou não da performance, das maneiras como essas formas são registradas e trabalhadas, sem que por isso desapareça o que caracteriza os gêneros. Ou seja, os textos podem continuar sendo romances, poemas, peças de teatro – românticos, barrocos, clássicos etc. – e dentro dessa classificação, continuam sendo importantes as variações de subgêneros, só que agora pensado a partir da performance.⁴¹

Creio que a partir dessas colocações o entendimento se esclareça de forma a intermediarmos essa teorização, aquém a leituras simplistas que procuram rebuscá-la, ao invés de dialogar com a diversidade que ela convida. Convite que amplia o rol dessas teorizações e discussões para o campo dramaturgico, aliando as suas particularidades aos propósitos teóricos inerentes ao performático. Impera dizer peculiaridades desta escrita para que se possa traçar o que seria a potencialidade performática de um texto teatral. Tendo em vista que aproximações de cunho teórico se valeram desta investigação da performance na literatura, é necessário traçar este estreitamento partindo das especificações dessa modalidade de escrita.

O texto dramático não é uma escrita tecida apenas pela significação temática na qual se apóia, muito menos pelo simples desmembramento da linguagem enquanto mecanismo

⁴¹ RAVETTI, 2003, p. 40.

operador de literariedade junto à palavra que entra em cena. Diferente dos formatos característicos da prosa, a engrenagem que formata o texto se equivale de outra tessitura a preencher de valores e artefatos que num todo cimentado vai engenhar a dramaticidade, seja na sua conjuntura tradicional até as escrituras contemporâneas encerradas em vazios, fragmentos, lacunas e aberturas para possíveis completudes do leitor/espectador.

O texto dramático é escrito privilegiadamente centrado na relação, no entorno da força do diálogo que o sustenta ou na fragilidade dele. É uma escritura arquitetada por pausas, objetos constituintes ou invisíveis, questões de enfrentamentos, rubricas, pela partitura da palavra móvel ou estagnada. A palavra recebe influências que vão do figurino às rubricas, o real se desestabiliza, o tempo é mínimo para se expressar relações de complexidade que ganham um tempo dilatado de equivalência. Difícil distanciar o texto cênico de uma prévia encenação, ainda que imaginária na cabeça do autor. Este caráter já o diferencia de textos escritos com função poética ou apoiados nos parâmetros da prosa narrativa. O texto dramático tem uma procedência que o circunscreve numa expectativa diferencial. Os diálogos são tecidos não para determinar no plano simples do papel os direcionamentos linguísticos, mas para instaurar um efeito cênico, ser transposto para outro código que incorpora e ultrapassa o textual, expresso num certame que privilegia o verbal, o corporalmente medido na atuação e nuances de um intérprete, ainda que constitua uma encenação prévia de escrita e não ainda, de fato, espetacular.⁴²

Importante dizer que só por esta menção que se impõe ao prévio da escrita cênica, não se caracteriza, por si só, um texto como performático. Ainda que a estrutura definidora da dramaticidade seja o diálogo, para nos adentrarmos aos preceitos performáticos, é preciso dilatar este conceito como instância fundadora da teatralidade. A construção que um texto cênico percorre é o diálogo entre todos os elementos que o constitui e os seus respectivos reflexos na letra e na cena. Diálogo entre palavra e silêncios, este último

⁴² É fato que atualmente a escrita teatral se processa no ato, no espaço de ensaio, concomitante aos testes de cena, rasura, cortes e aplicabilidades voltadas para o corpus do espetáculo. Processo colaborativo, escrita compartilhada, assinatura plural são alguns exemplos dessa escrita que não é prévia, nem se estabelece como ponto de partida do espetáculo, mas é experimentada e redigida no durante, com todo o processo que o ritual de ensaios requer e exige. No entanto, não particularizo esta vertente, em virtudes do meu objeto de pesquisa, a dramaturgia de Hilda Hilst, se apresentar como textos prontos.

sendo tão presencial quanto à letra propriamente dita. O texto escrito para o teatro, ainda que só transcrito no papel, já se incorpora nas palavras que pedem roupa, espaço, partitura, tempo, desnudamentos e se apresenta em digitais que revelam impressões de pulsão e palco.

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 dirige. Ela permite que nos situemos criticamente na conexão entre ambos, incorporando-nos ativamente à performance.⁴³

As abordagens, anteriormente propostas para evidenciar o que define a potencialidade performática que um texto assume e que o distingue de outras escritas vinculadas à tradição, funcionam de maneira mais eficaz quando se constrói também um novo paradigma crítico capaz de absorver esta corrente que desafia os módulos já legitimados de pensamento.

O trabalho de Sara Rojo nos apresenta, dentro desse âmbito de discussão e com especificidades do campo teatral, uma preocupação para com os caminhos que podem seguir a crítica frente as produções performáticas. Rojo não só explicita a multiplicidade que compõe cada elemento do arsenal teatral como também formula os processos para se chegar a constituição de uma *crítica performática*. Interessante destacar que ao mesmo tempo em que exerce um estreitamento dos conceitos de performance ao lado de uma perspectiva crítica, esta teórica constrói um outro lugar para se constituir um pensamento crítico.

Me parece que, en primer lugar, la crítica debería platearse ser una ‘crítica performática’, por lo tanto dinámica y capaz de transformarse, con fuerza diseminadora, que ponga en diálogo el presente con el pasado y que use todas las disciplinas, independientemente de casilleros y fronteras, para analizar su objeto.⁴⁴

⁴³ MATOS in CARREIRA, 2003, p. 57.

⁴⁴ ROJO, 2008, p. 50. “Me parece que, em primeiro lugar, a crítica deveria caminhar para uma crítica performática, portanto dinâmica e capaz de transformar-se com força disseminadora, que coloque em diálogo o presente com o passado e que use todas as disciplinas, independente de espaços e fronteiras para analisar seu objeto.”

Este pensamento possibilita contar com uma ferramenta previamente construída dentro desta proposta de leitura contemporânea e que fundamenta propósitos para se constituir como tal, funcionando como operante dentro dos estudos de textos teatrais e literários. “Una crítica performática, en cambio, sería como un discurso dentro de un proceso de intercambios intertextuales y contextuales. Por eso, transitoria y abierta a otros textos, inclusive al propio objeto”.⁴⁵

O pensamento é certo enquanto se pensa numa perspectiva também aberta, em risco, utilizando do fronteiroço como seu lugar de espacialização e crítica. Assim não só o objeto é visto por uma ótica performática, como também a lente que o inspeciona se insere neste construir-se ao mesmo passo que analisa, questiona, contradiz e aponta. Rojo ainda acrescenta o diferencial que este tipo de crítica propõe ao não se limitar as bordas do que já se estabeleceu como método de trabalho e, ao referenciar elementos do universo teatral, incorpora categorias próprias desta expressão, tanto no nível do espetacular quanto no textual.

La crítica que desea ser contaminada por ese discurso tendría que abandonar, cuando sea necesario las lecturas semióticas en pos de una inserción en el campo de las energías y analizar esos desplazamientos a través de otros sistemas referenciales.⁴⁶

Basicamente é neste universo de pensamento que quero inserir este estudo sobre as peças de Hilda Hilst, construído dentro desse sistema energético de outra ordem que opera num plano teatral muitas vezes sobreposto às categorias semióticas, mas que nem por isso, exclui possibilidades de leitura utilizando-as.

Acredito que neste terreno que interliga produção e crítica literária junto ao referencial performático posso de fato considerar uma leitura do teatro hilstiano inscrito em espaços de difícil escuta, não tão semioticamente enquadrado, mas equivalências legitimadas de

⁴⁵ ROJO, 2008, p. 51. “Uma crítica performática, em diálogo, seria como um discurso dentro de um processo de intercâmbios intertextuais e contextuais. Por isso, transitória e aberta a outros textos, inclusive ao próprio objeto.”

⁴⁶ ROJO, 2008, p. 51. “A crítica que deseja ser contaminada por esse discurso teria que abandonar, quando necessário, as leituras semióticas para uma inserção no campo das energias e analisar esses deslocamentos através de outros sistemas referenciais.”

construção dramática e literária. O teatro de Hilst surge como representante de inúmeras outras escritas do nosso local enunciativo – América Latina – e que evidentemente quando se enveredam por acentuado teor autoral e/ou experimental causam estranheza e recepções duvidosas.

O teatro de Hilda Hilst faz parte dessa escrita e neste terreno performático procuro explorar suas texturas, misturas e luminosidades no intuito de propor diálogos de leitura não só dessas peças, mas da literatura latino americana, teatral ou não, e que nos circunscreve enquanto povo, literatura e arte.

3 A DRAMATURGIA DE HILST: TRAJETOS E INSCRIÇÃO

A primeira menção crítica referenciando o trabalho dramático de Hilda Hilst deveu-se a encenação junto ao teatro universitário da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo das peças *O rato no muro* e *O visitante* sob direção de Terezinha Aguiar. Coube ao texto do crítico Anatol Rosenfeld esta apresentação inaugural da literatura dramática hilstiana publicado no Jornal Estado de São Paulo em janeiro de 1969. Na crítica, cujo próprio Rosenfeld reconhece ser mais enumerativa do que analítica, destaco algumas observações que tratam das complexidades e percepções que as peças deixam transparecer num primeiro momento.

Esta pequena nota, que mais enumera do que analisa, naturalmente não faz jus a uma das obras mais originais entre as que surgiram na literatura dramática brasileira. Ricas as implicações, as peças de Hilda Hilst podem ser lidas em vários níveis de profundidade e sugerem uma variedade de interpretações que permitem aos encenadores ampla liberdade criativa.⁴⁷

A citação expõe esta multiplicidade interpretativa pontuada nos textos de Hilst, justamente na década de 60 quando, conforme mencionado anteriormente, ganha ênfase o pensamento sobre a performance, ainda que o termo não seja utilizado pelo teórico na referida análise. No entanto, esta variedade de interpretações assinalada me parece um ponto determinante para se explorar a idéia do potencial performático de um texto, principalmente quando se efetiva sua múltipla dissociação de significados circunscritos para o palco.

Propenso ao tortuoso e a diversidade que todos os caminhos podem realçar ou escurecer, o texto passa a se construir a partir dos meandros daquele que o compartilha, estando muito mais poroso aos diálogos sugeridos, do que à funcionalidade

⁴⁷ ROSENFELD, O Estado de São Paulo, 21/01/1969.

impermeável de uma estrutura que monologa e nunca se abre. A *variedade interpretativa* pontuada pelo crítico abre margens para pensarmos as peças de Hilst pelo viés performático, ao implicar e evidenciar uma construção cênica de ruptura com o que até então era tradicionalmente incorporado.

O teatro de Hilda Hilst envereda-se por uma tessitura ambígua, onde as interpretações múltiplas possíveis são determinadas na sua própria construção, quebrando muitas vezes com o formato aristotélico de teatralização e exercendo uma oscilação entre os signos que o compõe. Um texto que se desfaz em cena a partir dos vários caminhos propostos para uma leitura aberta, só possível, porque o texto é em si mesmo performático, tanto porque impera em signos ou simbologias que a todo o momento se deslocam (nunca recobrando uma fixidez de identificação e leitura), quanto pelo viés reflexivo existencial e social que desloca esta rede sógnica num trânsito ininterrupto junto ao tecido dramático.

O texto dramático, quanto mais dinamiza seus elementos de constituição em nome de um círculo contínuo de interpretações e incertezas, mais performatiza suas evidências. No âmbito dramático este círculo não é construído somente por palavras e efeitos de linguagem, mas também pela alternância, omissões, adequações e contradições possíveis entre concepção cenográfica, indicações de vestuário, rubricas, gestos e formulação de uma atmosfera que circunscreve a peça não só no plano literário, mas também na pulsão que o palco exige.

Entendo o teatro de Hilst como uma junção de linguagem poética, pensamento político e esferas existenciais. Uma cena onde se misturam o esfacelamento do princípio de realidade, referências históricas, a incorporação da própria experiência junto ao ficcional, o simbólico que se desdobra e a recorrência em tratar temas soterrados a partir das vozes interditadas em uma esfera social excludente.

As peças hilstianas antes de suscitar uma semiologia padronizada do que se estabelece, confronta uma constante rearticulação dos elementos que desestrutura cenicamente. A reflexão acontece intermediada pelas lacunas assinaladas no transcorrer das cenas e iluminadas à deriva de um texto permeável à diversidade de sentidos e experiências grafados numa semântica constantemente em trânsito pelos tempos, espaços e zonas de indeterminação que se desdobram fluidamente. Nestes reconhecimentos, e em outros posteriormente enunciados, já se relaciona o eixo da escrita teatral elaborado por Hilda Hilst com a análise destacada por Renato Cohen nas suas considerações sobre o estudo da cena contemporânea que estreita estas rupturas:

Opera-se uma nova cena que incorpora a não sequencialidade, a escrita disjuntiva, a emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora das relações de sentido, dos diálogos autor-recepção, fenômeno e obra.⁴⁸

É claro que esta abertura para uma multiplicidade interpretativa, em si só, não determina a performicidade de um texto. Tanto que esta característica pode ser observada em obras não pertencentes a este eixo contemporâneo de discussão. No entanto, um detalhe que diferencia e denota características performáticas é a composição proposital e assim determinada pelo autor para este diálogo aberto de completude pautado nessas zonas de indeterminação. Na apresentação da peça *A possessa* Hilda Hilst inclui uma observação que ajuda a pensar este direcionamento autoral diante dos caminhos que a obra percorre:

Observações: 1) Esta peça não pode ser tratada de forma realista. 2) Está escrita para “palco italiano” onde deveriam existir três planos (A, B, C). No entanto, resolvi incluir esboço de cenário para “palco de arena”, porque entendo que dessa forma ela poderia ser melhor solucionada e os planos (A, B, C) sofreriam maior fusão, havendo ao mesmo tempo proximidade e distanciamento.⁴⁹

Fica mais nítida a proposta da autora quando ela salienta já nesta espécie de rubrica inicial que sua obra está inserida num plano de constante recuo e invasão, ou nas próprias palavras da autora nessa fusão que articula concomitantemente “proximidade e distanciamento”. Esta junção de efeitos faz parte da redação final do texto e,

⁴⁸ COHEN, 1998, p. 25.

⁴⁹ HILST, 2008, p. 25.

consequentemente, leva ao leitor/espectador cenas e propostas a serem complementadas por interpretações provocadas por este constante deslocamento entre uma dramaticidade que aproxima e foge ao mesmo impasse. Assim, o modo como se articula os métodos operantes num texto é que vai assinalar esse potencial performático. Ainda mais porque esta característica de pluralizar os diálogos exercidos e propulsionados pela obra, embora determinantes na literatura contemporânea em contraponto a uma tradição cartesiana (onde linhagem textual e aspectos narrativos geralmente são desenhados de forma fechada), corrobora muito mais com a fluência da obra e seu processo inacabado, em constante trânsito de diálogos com o leitor/espectador.

Ainda no plano de apresentação desta mesma peça, Hilst sugere dois planos cenográficos, pensando justamente em hipóteses que solucionariam este movimento com o qual compõe a peça, seja nos figurinos “a modificação do vestuário no decorrer da peça deve ser feita de modo a deixar clara a transformação no caráter das personagens”⁵⁰, nas projeções temporais e espaciais pautadas no imagético “a primeira cena deve ser tratada de modo a dar a impressão de um momento muito recuado no tempo, assim como uma fotografia baça e amarelecida”⁵¹, e enfim, nas alternativas que a autora propõe pensando em posteriores montagens articuladas em dois modelos de palco, italiano e de arena, afim de elucidar que espacialmente, enquanto a peça acontece no plano teatral, um teorema é desenhado pela protagonista numa esfera triangular de atuação.

Outra inserção da autora neste recurso de estreitar o espaço entre obra e público potencializando sua fluência compartilhada está explícita no cenário proposto para a peça *As aves da noite* (1968), texto no qual a autora evoca os campos de concentração num factual datado de extermínio frente aos horrores da Segunda Guerra Mundial. Cenograficamente Hilst propõe a construção de celas em formatos cilíndricos recobertos à volta por material transparente, de modos a cercá-los em volta com cadeiras individuais, isolada uma das outras por divisões. O efeito a ser articulado com esta

⁵⁰ HILST, 2008, p. 27.

⁵¹ HILST, 2008, p. 25.

disposição pode ser observado em nota da mesma, logo abaixo a sua proposição cenográfica:

Idealizei o cenário de *As aves da noite* de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela. Quis também que o espectador sentisse total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões.⁵²

As projeções cenográficas das outras peças também exercem papel de destaque nos trânsitos que os textos percorrem. Desta forma, dois planos confabulam o espaço claustrofóbico que separa as freiras de *O rato no muro* de uma cerca invisível cuja presença estabelece a fronteira entre o plano interior da peça e os ímpetos que o plano externo articula nas personagens. Já em *Auto da Barca de Camiri* Hilst compõe um cenário de elementos grotescos onde se realiza a audiência fantasiosa. Referências ao espaço público das praças repletas de elementos de quebra com o realismo de *O novo sistema* e o segundo ato de *O Verdugo* assinalam movimentos de interferência espacial no texto. Assim como a introdução de estátuas simbólicas que interagem no jogo de xadrez que sustenta o texto *A morte do patriarca* insere outra dinâmica de cena. Até em colocações menos performáticas como no cenário de *O visitante* remete-se a uma casa modesta, onde a autora também realça efeitos deste cunho “vejo tudo entre o medievo e o nazareno”.⁵³

Retornando ao texto crítico de Anatol Rosenfeld para confrontá-lo junto aos preceitos que corroboro como pertencentes ao performático, remeto ao ponto de vista agora mais temático na colocação seguinte:

Apesar de se tratar, à primeira vista, de uma obra um tanto afastada dos problemas e preocupações de ordem mais imediata e urgente, verifica-se logo que quase todas as peças giram, pelo menos em algum dos seus planos, em torno de questões bem atuais: são constante a aflição e angústia suscitadas por um mundo em que a engrenagem, a eficiência, a técnica, a lei ultrapassada e principalmente o ritual inexorável da vida cotidiana se tornam um muro que sufoca os impulsos do amor, da juventude e da individualidade.⁵⁴

⁵² HILST, 2008, p. 231.

⁵³ HILST, 2008, p. 147.

⁵⁴ ROSENFELD, O Estado de São Paulo, 21/01/1969.

No ponto de vista temático, parece-me que o crítico não sublinha de forma mais precisa as questões que as peças suscitam. A densidade que Hilst propõe no temário tem um modo de encadeamento que disfarça aspectos de profunda reflexão em ensejos de aparente superficialidade. Basta nos voltarmos à temática da peça *A Possessa*, onde a protagonista América, reclusa num colégio interno, começa a sofrer penalizações porque indaga demais e tem comportamento subversivo para o que o estabelecimento estratifica como ordem. Num período de ditadura militar – onde o espírito jovem de coesão, resistência e inconformismo era violentamente silenciado – não seria esta uma concreta-metáfora da época, de indivíduos enquadrados sobre a égide de um golpe, de artistas calados e penalizados (processos de tortura e exílio) por expressarem valores de liberdade e de enfrentamentos ao regime imposto?

O mais nítido, embora construído de forma simbólica, é que a América protagonista funciona como deslocamento performático que se esvai do eu-fundador-enunciador ao coletivo, à realidade social vigente da época que pouco a pouco colocaria a América (do sul/continente) na escuridão das ditaduras. A América calada em *A possessa*, reclusa não só o silêncio desmedido que a impede, mas o grito sufocado na garganta de uma América militarmente coagida.

Talvez seja ainda relevante destacar outras temáticas tratadas em seu teatro, como o ritual de culpa sacrificado cotidianamente pelas irmãs de *O rato no muro*. Aturdidas a todo o momento por um desejo de liberdade, as personagens não ousam qualquer ação mediante a um muro invisível que as detêm. Nesta prisão o texto vem através da Irmã H constituir uma reivindicação ao corpo e aos ensejos do *ultrapassar*. Em *As aves da noite* recorre-se a um fato verídico ocorrido em Auschwitz, quando o padre polonês Maximilian Kolbe entrega a sua vida em troca da de um judeu num campo de concentração. Nesta linha de incorporação de fragmentos históricos também se insere a peça *Auto da barca do Camiri* onde a autora segue os passos invisíveis do que propõe ser a investigação do assassinato de Che Guevara, embora em nenhum momento do texto haja qualquer referência direta ao seu nome. Num plano mais fantasioso, a figura

do diabo inverte os papéis da instituição católica e manipula a esfera de decadência dos valores na inusitada partida de tabuleiro em *A morte do Patriarca*. Outra realidade é construída para constituir uma crítica aos sistemas e a ciência cega em *O novo sistema* e um mergulho aos avessos e fachadas de uma família é o tema central de *O visitante*. A meu ver, temas tão recorrentes e emergenciais que ajudavam (e ajudam) a emergir forças transformadoras do indivíduo, da sociedade e da história.

Neste mesmo aporte crítico resenhado por Rosenfeld me chamou a atenção algumas colocações, que a meu ver instauram os textos de Hilst num outro patamar de discussão, o que me colocaria a pensá-los sobre outra ótica de leitura mais condizente com a sua constituição e diálogos.

Certamente não foi fácil encontrar o estilo adequado a esta dramaturgia. (...). A primeira vista, este tipo de dramaturgia não se afigura muito propício para provocar o entusiasmo imediato das companhias profissionais.⁵⁵

Tomei estas colocações publicadas no referido editorial como o estopim para traçar paralelos sobre as possíveis dificuldades de leitura que o mesmo salientou neste momento oportuno em que duas peças da autora eram colocadas em cena. O próprio Rosenfeld salienta após estas considerações:

A dramaturgia de Hilda Hilst acrescenta uma nova dimensão ao teatro brasileiro e este, que ultimamente se abriu a tantos estilos e correntes, numa experimentação fecunda e muitas vezes arriscada para as companhias profissionais, decerto não demorará em “descobrir” a nova dramaturgia.⁵⁶

Ponto que os aspectos aparentes de um teatro “difícil” com certeza impuseram um pequeno distanciamento da produção teatral junto à dramaturgia da autora, já que seu teatro ainda é desconhecido. No entanto, justamente a partir desses elementos que na época pareciam causar estranheza ou dificuldades de leitura imediata é que evidencio termos associados à linguagem performática. A proposta é de uma leitura mais ampla da

⁵⁵ ROSENFELD, O Estado de São Paulo, 21/01/1969.

⁵⁶ ROSENFELD, O Estado de São Paulo, 21/01/1969.

sua obra, não equivalente às estruturas convencionais de construção de texto e encenação (vivenciadas pelos palcos brasileiros na década de 60), ainda que o teatro viesse a ser demarcado como moderno a partir da montagem de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues em 1943.

Há no teatro de Hilst uma questão fortemente autoral, que além de trabalhar no campo da experimentação cênica e da palavra, traz embutido nas questões que encena uma elaboração muito peculiar dos registros de enunciação da autora. Nas peças é nítido que a escritora se desdobra nas personagens e situações que encena, não só como metodologia de escrita, mas como procedimento de se inserir no processo e se fazer voz identificável no plano ficcional. Ao ser transposta para o palco, a cena traz como marca absoluta o mundo consternado da figura de Hilst, partindo de aspectos da própria vivência para se fazer chegar ao coletivo através dos modos operacionais que a caracterizam e que denotam sua obra. Dessa forma, a autora está vestida de irmã H em *O rato no muro* elevando junto à força imperativa da personagem, suas próprias prerrogativas. Suas idéias, posicionamento e engajamento também aparecem na composição da protagonista de *A possessa*, onde a poeta não se camufla quando parte para o dramático, tornando-se ao mesmo tempo autora e personagem do que encena.

Nas peças *A Possessa* e *O Rato no Muro*, as personagens América e Irmã H corroboram com um procedimento performático onde o autor usa de recursos da própria enunciação, como material de composição do ficcional. Desta forma, o texto se transforma em uma mistura do que é de cunho autoral (das experiências do próprio autor) com os procedimentos de criação do plano ficcional. Nestas duas peças destacam-se ambientes religiosos, colégios internos, conventos (espaços pertencentes à biografia da autora) e as personagens referenciadas personificam em ação, questões e intervenções ligados a própria autora. Em entrevista concedida ao jornal Diário de São Paulo de 29 de abril de 1973, a própria Hilst reforça linhagens deste procedimento:

Eu cantarei os humildes, os de língua travada e olhos cegos, aqueles a quem o amor feriu sem derrubar. Cantarei o gesto dos que pedem e não alcançam, cantarei o grito de escuta universal e de mistério nunca

desvendado. Serei o caminho, a boca aberta, os braços em cruz, a forma.⁵⁷

Este ponto esclarecedor de um perfil textual performático diminui as fronteiras do que é ficção e biográfico, concentrando um único material com a natureza destes dois elementos. Esta característica marcante enveredada pelo deslocamento do *eu* para um social coletivo, congratula este *eu* com toda a esfera de especificidades para que haja um caráter enunciador identitário ínfimo e íntimo, onde a diferença se desdobra como necessária no trânsito até a coletividade.

A performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa. Esse trânsito está fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos que atuam como resíduos culturais que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem, e que passam a ser pele, olhos, roupa, gestos, fala, em partituras que se percebem como restos de algo maior e irrecuperável, reproduzível e passível de ser re-escrito, mas que de alguma forma deve ser restituído a um passado e, ao mesmo tempo, transmitido ao futuro e relido no presente.⁵⁸

De fato a obra teatral de Hilst está pautada nesta ideologia e formato de contínuo deslocamento. O que mais se aguça na leitura de suas obras é a maneira como a autora opera alternativas de se chegar ao coletivo, de se fazer refletir a partir das problemáticas que a cerca e das incertezas que a corrói. Mas uma pergunta que se faz é, se a autora parte de uma conjuntura tão prestimosa, de urgência e imediatez, porque seu teatro, como o próprio Rosenfeld ressaltou, tem uma espécie de dificuldade de entendimento e recepção? A resposta coloca sua escrita nos tratamentos que enveredam seu texto para o performático. A autora parte do princípio de que o caminho mais sincero para o universal é o pessoal. Hilst parte de sua própria vivência em internatos e instaura toda essa gama de reflexões a partir de si em *A possessa* e *O rato no muro*. Também incorpora sua experiência poética aos textos e subtextos que remete a instâncias históricas como em *Auto da barca de Camiri* e *As aves da Noite*, e até traça paralelos com o próprio projeto literário de subversão da linguagem, observado no posicionamento revolucionário do personagem Menino em *O Novo Sistema*.

⁵⁷ HILST in VIANA, Diário de São Paulo, 29/04/1973.

⁵⁸ RAVETTI, 2003, p. 83.

Na época, embora com uma carreira no campo da poesia já estruturada, Hilst não abandonou o poético para assumir o teatro. Pelo contrário, é ao poético que a autora recorre em toda a sua dimensão textual e alcances para incorporar ao seu teatro. Talvez por isso, haja uma primeira estranheza quanto a sua obra. Nos termos de linguagem, é o certame poético que atinge o verbo na boca das personagens, numa estratégia tão pessoal que, no efeito final, a linguagem falada adquire acentuado tom poético no mesmo impasse que transpassa sentido coloquial e conivente com o cenário no qual se insere.

Se manifesta um talento cênico inconfundível, através de uma linguagem intensa, ao mesmo tempo forte, delicada e austera, de grande nobreza, e de uma qualidade literária extremamente rara no teatro brasileiro. Particularmente interessante é a pesquisa no campo do verso entremeado de rimas internas, assonâncias e aliterações, enquanto a linguagem mantém, concomitantemente, quase sempre, surpreendente leveza coloquial. Em todas as peças ressalta a tendência à abstração.⁵⁹

O transcurso do eu ao coletivo no teatro desta autora não se prima em metáforas de fácil absorção, narrativas de formato fechado e sentidos diretos. O elevado senso poético que Hilst agrega à dramaturgia adquire um potencial performático de subversão e transgressão. Isso porque o que se ilumina na boca de cena como sua marca e inscrição é um embate nos âmbitos da linguagem e do conteúdo, onde a autora recria um teatro da mistura, onde ela própria se mistura ao que teatraliza e contorna com lacunas e excessos do poético.

Hilda Hilst utiliza de elementos, experiências e passagens da própria vida para articular mecanismos instauradores na época das égides do poder ditatorial. Percebe-se, por exemplo, a atmosfera vivida na época do regime militar em peças como *A possessa*, *O rato no muro* e *O novo sistema*. Textos onde o silêncio é cobrado como punição e dever, numa atmosfera onde o indivíduo não deve questionar nem deliberar-se a custa de torturas das mais diversas naturezas. O que pode causar uma leitura primariamente distanciada desses contextos que a autora faz emergir, é justamente por não

⁵⁹ ROSENFELD, O Estado de São Paulo, 21/01/1969.

contextualizar essa atmosfera a partir de eventos ou estratégias diretamente ligados a ela.

Nascido em um período em que o interesse público e encenadores se voltava primordialmente para temas políticos referidos de modo direto à situação brasileira, o teatro de Hilda Hilst, que não exibia esse caráter de imediatismo, podia parecer deslocado e talvez desalentador. No entanto, as referências à situação do país existiam. E embora entremostradas através das malhas da poesia, podiam ter um caráter contundente, ainda que impregnado de uma significação mais ampla e complexa. É que a poesia do teatro de Hilda Hilst se cruza em determinado ponto – como parece ocorrer em toda poesia autêntica – com uma visão larga, universalizante e filosófica dos problemas do homem. Mesmo quando pensados como circunstanciais e perfeitamente contemporâneos, esses problemas, o poeta pode erguê-los à condição de temas mais abrangentes.⁶⁰

Neste constante deslocamento, prevalece o *eu* que enuncia e defronta para falar da ditadura, instituições religiosas e mecanismos de poder que funcionam como limitadores do ser enquanto corpo e ser pensante. Assim não há uma fixidez de abordagem, temática, planos de cenas. O trânsito de prerrogativas que perambulam pelas peças reforçam a força invisível que sustenta seu teatro. Nas palavras de Denise Pedron sobre esse transcurso: “A fixidez da escrita dramática é incompatível com a performance”.⁶¹

A proposição de Pedron refere-se à estrutura fechada de construção dramática muito a rigor de um padrão aristotélico⁶² de primazia de palavra, pautado na imobilidade do plano sógnico e com sentidos grafados de forma fechada. O teatro de Hilda Hilst em contrapartida a esta estrutura, caminha num percurso que vai do facilmente reconhecível ao mais desconexo sistema de tratamentos do humano. É um teatro móvel, que privilegia a criação constante e a experimentação, além de compartilhar a ação a qual recobra e induz de forma a ser construída no próprio deslocamento que se constitui.

⁶⁰ VINCENZO, 1992, p. 36.

⁶¹ PEDRON, 2006, p. 73.

⁶² A poética de Aristóteles é um dos primeiros documentos que constitui um ponto de reflexão para o estudo da dramaturgia pautada nas unidades de tempo e espaço e linearmente desenvolvida em planos de apresentação, evolução e desfecho.

No plano cênico que Hilst constrói nada é fixo. A linguagem se alterna entre o coloquial e o poético, os espaços confundem, ficção e factuais se misturam, a temática remonta aos espaços reconhecíveis do corpo no mesmo impasse que desdobra o verídico tratado como inominável e deixados como lacuna. Neste sentido assinalo o potencial performático desta escritura dramática que abandona os preceitos conflituais de cena para se preencher de outros terrenos baldios da escrita dramaturgica. Nas peças verifica-se a sensação de que os temas flutuam, as personagens nem chegam a *ser* e observa-se, em algumas delas, ” a inserção de recursos como a projeção de slides (*Auto da barca do Camiri*) e de cenas constituídas só por vozes (*As aves da noite*). O teatro de Hilst se absurda em formatos de estranheza, mas com profunda investigação para com os meandros da existência com as quais a autora estabelece seus diálogos. Sobre a performance e a escritura Pedron assinala:

Existem, é claro, textos que quebram essa estrutura mais ‘tradicional’ de composição (simbolistas, surrealistas, absurdo) e se aproximam mais da liberdade criativa da performance, mas esse fato não possibilita a vinculação da performance ao texto dramático, uma vez que ela vem negar as noções de enredo, conflito e personagem. A performance se afasta do drama enquanto gênero literário exatamente por romper com suas bases fundamentais.⁶³

Minha leitura tenta aproximar o texto dramático do que seria seu potencial performático, ainda que com estas características ele ainda continue sendo um texto dramático. Enveredando-se por essa idéia performática de construção de texto e contexto, o teatro de Hilda Hilst interpassa as três modalidades mencionadas por Pedron. Compartilha de uma tessitura de plano simbólico quando recorre não a personagens estruturados, facilmente nomeados e de realística inserção no meio. No teatro hilstiano as personagens muitas vezes nem são nomeados, funcionam no aspecto simbólico situacional de onde se encontram ou da cíclica rede de significados que performam no decorrer da ação. Os aspectos simbólicos operam ainda na estratégia que a autora utiliza para falar de um sistema externo a partir do interno, do micro para alcançar o macro onde se insere e pelo qual responde enquanto artista enunciadora.

Exemplifico o plano simbólico que a autora constrói com o muro invisível que exila o conjunto de freiras e que simbolicamente atinge os inumeráveis muros que invisibilizam

⁶³ PEDRON, 2006, p. 74.

desejos, vontades, nações suprimidas, corpos destituídos. Outro exemplo que beira o surreal é quando Hilst coloca como eixo de cena, um tribunal absurdamente montado, mas que da forma mais embaraçosa e irreal possível, vai relembrando a tiros de metralhadora reforçados na rubrica, que o assassinato (mote da peça) é parte da história recente e precisa ser enfatizado (referência categórica a morte do revolucionário Ernesto Che Guevara). *Auto da Barca do Camiri* é um exemplo desta passagem pelo absurdo, num julgamento pressuposto em que a autora assemelha o rosto e a feição do revolucionário ao de Cristo por meio de slides. Instaura uma típica cena de tribunal com os mais deslocados personagens como um passarinho e um trapezista e ao mesmo tempo em que utiliza recursos simbólicos, surrealistas e absurdos, não poderia se reduzir a eles, já que também opera recortes do crime histórico.

É nítido também nas peças mais performáticas desta autora que as noções de enredo, conflito e personagem são inteiramente esfaceladas. Desta forma, *A morte do patriarca* de fato mais parece com um enfadonho jogo de xadrez, quebrando com qualquer expectativa de um enredo linear. A palavra conflito parece não encontrar referências nas aulas proferidas pelos escudeiros para edificar os paradigmas que a autora critica em *O novo sistema* e “personagens” não seria a maneira mais clara de referenciar as irmãs que em *O rato no muro* parecem nove faces de uma só.

Hilda Hilst transita pelos estilos, enquanto não se prende a determinadas características. Sua dramaturgia é simbólica, poética, visceral, absurda, surreal ao tempo que arranca da realidade alguns dos motes de identificação para tratar de seus principais emblemas como a liberdade, o desejo e a existência. Hilst se utiliza de várias correntes e performa, por assim dizer, pela mistura delas, dando vazão aos seus tratamentos num texto que foge ao entendimento prévio e tradicional de pura exposição, desenvolvimentos e desfechos.

O enredo sai da totalidade da noção de conjunto para carregar uma série de fragmentos que se justapõem, sem a preocupação da formação de um todo unívoco. O texto na performance é um espaço aberto para a construção de sentido a partir das lacunas, na criação de uma linha de fuga, entendida no sentido deleuziano como vetor de

desorganização ou desterritorialização, que implica sempre em transformação.⁶⁴

Excetuando *O verdugo* e *O visitante*, peças que têm um formato mais enquadrado no estilo dramático (com estruturas de desenvolvimento e desfecho), as outras peças têm traços apoiados nessa subversão do enredo para se valer do fragmento, do recorte, da oscilação de identidades e espaços que apontam para a relatividade dos sentidos.

O traço mais marcante de *O Rato no muro*, por exemplo, é a falta de ação dramática em um enredo que se desenvolve como um culto religioso perpétuo. A impressão que se tem é que se presencia um contínuo ritual de culpa onde as personagens clamam suas inércias. O mínimo que acontece é a passagem de um roedor por cima de um muro que ninguém vê, mas cuja força é letal para a vida estagnada que as personagens não ousam. A abertura que este texto denota para a construção partilhada do que seria este muro é notória. Semioticamente o muro funcionaria apenas como uma metáfora, porém, performaticamente este signo adentra não só o recurso de uma coisa por outra, mas se enraíza tanto no individual como no coletivo, cimentando concreto nas barreiras que nos impedem enquanto corpo social e nas forças impalpáveis que sistematizam, calam e oprimem. A peça forja uma aparente história de conventos até que as personagens vão deixando seus desejos escalarem a invisibilidade da muralha e o leitor/espectador vai sendo confrontado com aquilo que tem de mais urgente. O muro então violenta a cápsula da metáfora e vai performando rizomas e estruturas, saindo do convento e se desnudando violentamente paredes erguidas para separar lados de um mesmo país, faixas invisíveis que vitimam em série nos conflitos territoriais do oriente médio, e até o regime de silenciamento vivenciado pelo Brasil na época de escrita da peça. Seria apenas um muro se ele não fosse dramaturgicamente elaborado como invisível, e até estranhamente presenciado na razão de uma encenação. O terreno amplo de diálogos se abre para que o leitor visibilize tais forças castradoras como os regimes totalitários da época e os atuais, as forças mirabolantes que instituições religiosas lançam como prerrogativas ao se valerem como representações únicas da fé, da verdade e de Deus e

⁶⁴ PEDRON, 2003, p. 75-76.

também outros muros a serem construídos, espiados e ultrapassados por parte do leitor/espectador.

O Rato no muro é um exemplo desta escrita aberta, destas lacunas deixadas pela autora junto a um meio que precisa ser modificado, mas que as forças escorregam quando somente poucos conseguem alertar sobre o visível que precisa de transformação. A construção do sentido é múltipla, tudo o que caracteriza as freiras se estende a qualquer ser, e uma leitura apenas semiótica da obra, seria um esforço redutor. A peça parte de uma estrutura movediça que desloca personagens e brinca com a construção utópica de identidades diante de seres que não chegam a *ser*, diante dos rumos regidos e vontades controladas por ordens de um sagrado sempre posto como inquestionável.

Outro ponto a se destacar é a falta de nomes das personagens, o que torna mais transitável o jogo identitário e principalmente o percurso daquilo que interiormente as estruturam como personagens. Entendo a construção dessas personagens a partir da abstração nominativa como fragmentos que constitui uma única estrutura humana de desejos, perdas e utopias. Assim, pela concepção dessas irmãs trancadas neste espaço longe de tudo que é mundo, a autora extrapola a metáfora e violenta as forças inconscientes que, de certa forma, impõe barreiras para o pleno exercício de *ser* enquanto sujeito e história. Forças invisíveis participantes não de um imaginário coletivo, mas de uma concretude social sufocada pelo poder. Não teria a overdose midiática de produtos, ofertas e reclames o mesmo teor de clausura que apreende as irmãs do colégio interno? Em nosso meio, que outros muros ditam como devemos vestir, comportar, sentir, estipulando o que considera institucionalmente legítimo para consumirmos como estampa ou lançarmos corpo adentro?

Na última e talvez única ação efetiva e desesperada da personagem (irmã H) capaz de cativar a liberdade do rato por sobre o muro e de clamar junto as outras uma ação de transposição, observa-se ainda outro indício performativo. Já que esta alerta é feita em plano geral, equivalendo-se de tudo o que o muro pode representar e suscitar e a resposta para o desespero é o fim da peça, fica à deriva, uma resposta diante dessas

estruturas invisíveis que só pode ser dada, por aquele que compartilhou lendo, vivenciando a peça e confrontando seus próprios muros.

A princípio as práticas performáticas são geradoras de contexto e os contextos são feitos de transformações e movimentos gerativos de outros contextos. Os contextos são produzidos por práticas discursivas e os elementos que os compõem e integram são explícitos e implícitos, visíveis e invisíveis, conscientes ou não.⁶⁵

Nesta dança de contextos é que Hilst recorre ao corte abrupto no final de *O rato no muro* fortalecendo o prospecto da relação entre o texto e o que se contextualiza a partir dele. É o risco, o grande propulsor deste ato que “finda” a peça quando a Irmã H tenta cobrar das outras para que saíam daquele exílio de culpa e aceites. A irmã rola pelo chão gritando para que parem, e a peça termina neste grito eloquente que continua como eco, alertando sobre quantos muros invisíveis ainda temos de quebrar para rever um ente querido, para reivindicar ao próprio corpo esculpido e anestesiado neste mundo caótico de valores.

O efeito performático que o final da peça proporciona sublinha os ímpetus de transformação que a personagem cobra, transferindo para o espectador/leitor, projeções de completude e interferências nos muros da história que ainda separam grupos e classes, nos valores estabelecidos como parâmetro que ainda nos determina ao antigo binarismo de sempre e até remetendo a instituições que se valem da fé para popularizar religiões como meios de alienação. O mesmo recurso que evoca ações coletivas frente às representações de poder é observado também no desfecho da peça *O verdugo*, quando o filho do protagonista convida o leitor/espectador para seguirem junto aos homens-coiotes na edificação de uma nova sociedade afastada dos planos corruptíveis.

Outro aspecto performático que distingue textos desta natureza performática é o seu alcance constituído em temática, linguagem e desmembramentos do ficcional aos sistemas, instituições e perspectivas de mundo ao qual se apóia e para o qual destaca questionamentos. Assim torna-se performático um texto que propõe intervenções nas

⁶⁵ RAVETTI, 2003, p. 81-82.

estruturas que modula, compondo-se assim como um objeto artístico que ao mesmo tempo intervém nos sistemas de cultura, meios sociais, planos políticos e repensa a própria época. Nesta perspectiva se insere a peça *O novo sistema* onde Hilst se atém a reflexões caras e poucas vezes recorrida em planos teatrais: a discussão da ciência nos rumos da humanidade, seus nortes, catástrofes e redundâncias.

O plano de tratamento confere a esta peça certo cunho didático e as modulações que a autora apresenta são construções para que tenhamos diálogos entre um velho mundo e um novo sistema coagido em tecnologias científicas, quase sempre vistas com otimismo. Hilst propõe nesta peça um tratamento dos desvios que a ciência toma, alertando para os desumanos avanços que algumas práticas equacionam. O novo sistema que vem substituir outro velho na sociedade inventada na peça é colocado em xeque como forma de interrogar e desconfiar do que é “o novo” e “o tecnológico”. Isto não sinaliza um apego ao passado, uma resistência às novas propostas, mas uma argumentação que questiona feitos tão consagrados como a indústria atômica, que em detrimento de inúmeros avanços também significou cidades inteiras dizimadas na fagulha de segundos. A preocupação da autora baliza quadros que misturam pensamentos, postulados e sentimentos é articulada ao final da peça com a inserção de um poema:

Nós temos medo, sim. Nós temos muito medo. Este nosso tempo de feridas abertas. Nós temos medo de que o Velho Sistema em que vivemos pelas chagas abertas, pela treva nos atire para um Novo Sistema de igual vileza. Ah! Nosso tempo de fúria! Ah! Nosso tempo de treva! Que os homens se dêem as mãos, que a poesia, a filosofia e a ciência através da lúcida alquimia nos prepare para uma transmutação.⁶⁶
Asa de amor. Asa de esperança. Asa de espanto do conhecimento.

Interessante destacar que mesmo se valendo dessas incursões para os meios científicos, sociais e culturais, Hilst não abre mão de incluir no tecido textual o subjetivo, o campo do sentimento que impele os personagens ao voo. Renata Pallottini em seu ensaio *Do Teatro* publicado nos *Cadernos de Literatura*⁶⁷ na edição que versou sobre a obra de

⁶⁶ HILST, 2008, p. 362.

⁶⁷ A publicação dos *Cadernos de Literatura* é realizada pelo Instituto Moreira Salles. O número 8 deste editorial referenciou a obra de Hilda Hilst. A escritora Renata Pallottini escreveu o artigo *Do teatro* sobre a dramaturgia de Hilst neste volume. O mesmo artigo foi posteriormente publicado como posfácio na edição do Teatro Completo da autora pela Editora Globo.

Hilda Hilst retoma esta característica pontual nos textos. Pallottini parte de um referencial de que a base do teatro hilstiano é predominantemente lírico e, por esta natureza, ele empresta à cena uma dimensão que substitui a ação dramática pelo circuito interno de vozes, pensamentos e sentimentos que numa partitura desenhada no imóvel das estruturas, apresenta um teor muito mais subjetivo do que a objetividade tão requerida ao palco.

Estamos falando de um teatro real, concreto, e de cunho predominantemente lírico. Um poeta está optando por se comunicar com seu público através de situações, na maior parte das vezes, limítrofes, de situações de verdadeira crise. Um grupo de personagens é criado, em cada um dos casos, para apresentar-nos um momento de vida em que se chega ao limite extremo de resistência humana. Para expressar essas crises, a poeta Hilda Hilst toma para si a liberdade da linguagem poética, a liberdade dos recursos líricos levados, inclusive, ao pé da letra, quando opta por falar-nos, através de seus poemas, do que têm de mais subjetivo e pessoal. Aceita também, tranquilamente, entretecer os seus dramas com momentos épicos, com momentos em que a narrativa é assumidamente livremente. Não recusa, aliás, nenhum recurso, no que confirma seu temperamento artístico.⁶⁸

Esta maneira híbrida de compor o texto dramático confere ao teatro hilstiano traços performáticos que requerem uma leitura abrangente ao trânsito dos seus elementos. Hilst recorre à linguagem poética realçando o autoral e seus posicionamentos, seja pela peculiar linguagem e estilo que a identifica, ou pela transmutação nas falas e construção de determinadas personagens. Assim, como característica já demarcada em sua prosa, seu teatro também mistura linguagens, reascende o poético sem abrir mão de figuras e sonoridades que permeiam a palavra e a poesia, numa construção que ora contrasta com a cena mostrada, ora ganha leveza cotidiana e coloquial. O teatro hilstiano vigora seu potencial performático ao se constituir como mistura de textos narrados, diálogos, pedaços de poemas que recortam a cena, desenhos cenográficos, indicações de vestuários e inserção de factuais que juntos e sem anular a força individual que cada elemento tem, edificam um teatro do múltiplo, operante desde as escalas do mundo externo e suas sistematizações ao humano mais íntimo de nossas inquietudes.

Perfeitamente inserida no seu momento, no momento da literatura universal, ela não crê na ação propriamente dita, na possibilidade da objetivação dos pensamentos, dos sentimentos e das sensações. Para ela, como para tantos

⁶⁸ PALLOTTINI, 1999, p. 101.

poetas, sentir, pensar e emocionar-se já é o bastante. Dar notícia dessas abstrações, desse subjetivo fragmentado, sem começo nem fins determinados, desse *eu* que não consegue resolver os problemas do mundo, mas apenas comunicá-los aos demais é o seu objetivo; fundamentalmente surpreendida com a ausência de um deus quando ele é mais necessário, com a crueldade, a destruição, a morte inútil, a injustiça pessoal e social, a estupidez humana, a poeta organiza o seu microcosmo cênico para que possamos, ali, reconhecer o macrocosmo universal, para que possamos ver, na sua cena, a imagem do mundo absurdo que nos tocou viver.⁶⁹

Muitas vezes me defrontei sobre se o teatro de Hilst não era apenas uma literatura dramática que passeava pelo poético, uma espécie de teatro poético, o que sempre me pareceu redutor. Na verdade, vejo nesta instância poética um quadrante performático. O poético no teatro desta autora subverte, recobra, resiste, instaura forças que deslocam tanto os modos de linguagem do teatral, como as estruturas sociais, culturais e políticas da sociedade. Partilhar de que o teatro hilstiano sublinha apenas um caráter lírico, é lhe conferir o peso e a beleza insubstituível de um poema, mas no caso de Hilst é o poético que entra em cena e, nessa instância, os alcances e desmembramentos são muito mais efetivos. Hilda Hilst é uma escritora extremamente teatral quando escreve poesia e prosa, e intensamente poética no tocante ao seu teatro.

Obviamente que ao se aventurar pelos adentros do ser, de vozes não tão identificáveis, de personagens que coagem segundo uma imobilidade visível e uma inquietude de forças internas, a autora propõe outras chaves de acesso ao entendimento, à reflexão de nossas questões, matizes e situações que nos impelem enquanto personagens de uma complexa forma de vida e arte. Hilda Hilst estende sua força ao performático quando propõe acessos não verificáveis na tradição da escrita e tão autoral que as texturas que ilumina são muito mais internas e pouco externadas.

Não estaria a dramaturgia de Hilda Hilst experimentando novos mecanismos do saber e da engrenagem teatral? Circunscrevendo outras tentativas de também representar o redor e o interno que nos compõe? Sua rede de significados não estaria propondo um desvendar pelo poético, tão invisível em nossos meios de vida? Não seriam suas peças

⁶⁹ PALLOTTINI, 1999, p. 103.

escritas nos três últimos anos da década de sessenta indicativos de outras formas de composição dramaturgica e textualidades teatrais?

4 O TEATRO DE HILDA HILST

4.1 A escrita perecível em *As aves da noite*

“Até que ponto posso me permitir sacudir uma estrutura, que está colocada artificialmente em cada um?”⁷⁰ Hilda Hilst

AUSCHWITZ, 1941.

Do campo de concentração fugiu um prisioneiro. Em represália os SS, por sorteio, condenaram alguns homens a morrer no *Porão da Fome*. Figurava entre os sorteados o prisioneiro nº 5.659, que começou a chorar. O padre católico franciscano, Maximilian Kolbe, prisioneiro de nº 16.670, se ofereceu para ocupar o lugar do nº 5.659. Foi aceito. Os prisioneiros foram jogados numa cela de concreto onde ficaram até a morte. O que se passou no chamado *Porão da Fome* ninguém jamais soube. A cela é hoje um monumento. Em 24 de maio de 1948, teve início em Roma, o processo de beatificação do Padre Maximilian Kolbe.⁷¹

Antes mesmo da indicação das personagens que compõem a obra *As aves da noite*, escrita em 1968, este informativo textual surge como um prólogo de filme, prefácio de uma obra literária ou como programa que antecede uma exposição. Todas estas

⁷⁰ Entrevista concedida pela autora ao Jornal da Tarde de São Paulo de 13/11/1980.

⁷¹ Esta epígrafe textual aparece na abertura do texto dramático *As Aves da Noite*.

interpretações são possíveis nesta sua primordial aparição, já que a autora não destaca o recorte textual como um prospecto narrativo nem como um primeiro monólogo que fia a condução dos diálogos ou enreda o espaço-corpo das personagens.

Nesta forma de inscrição, o texto data e traz espacialidade à cena que o sequencia, tem ampla mobilidade de inserção e, pelo peso que numa primeira leitura já evidencia, poderia também ser lido performaticamente nos arquivos do corpo, como lápide presentativa do genocídio da Segunda Guerra e até como fragmento do silêncio intermitente que tenta sepultar o crime histórico. Correlações que em performance permite ao texto transitar entre o mais específico do evento e qualquer outro tipo de estrutura ou sistema opressivo. Embora fora da cena, o fragmento suspende suas partes que o integram e funciona como uma prévia ao estopim da referida troca de condenados, mote que instaura o pretexto dramático e que apresenta, denuncia e provoca nossa descida aos porões que funcionavam como uma antecâmara da morte.⁷²

O caráter performático indicativo da escrita desta peça decorre da estratégia de ficcionar ou teatralizar um evento factual, prorrogando sua discussão nos moldes da informação, dos horrores humanos e da recuperação de arquivos que sucumbem ao corpo, à memória e à história. Deste modo a personagem que protagoniza *As aves da noite* fronteiraça contato íntimo com o histórico e literariamente recria um espaço de confluência entre depósitos de extermínio e ressonâncias sensoriais oriundos dos destroços de guerra.

No evento real e situacional envolvendo o padre católico e nas razões de sua morte como vítima voluntária do Regime Nazista, Hilst percorre as condições as quais foram forçados os prisioneiros e condenados de guerra. Seu recorte obriga passagem e estadia pelas celas de sacrificio humano, priorizando, no entanto, o invisível e o sensível neste espaço mortuariamente compartilhado. *As aves da noite* emerge dos porões que dizimaram milhares de vítimas no holocausto, situando o caso do padre Maximilian

⁷² Refere-se à instância espacial que a autora explora na peça. Segundo os arquivos de guerra e a entrevista concedida pela autora referenciada acima “era costume escolher um grupo de dez judeus para morrer na Cela da Fome quando um outro judeu conseguia fugir do campo de concentração”.

Kolbe (1894–1941), prisioneiro em um dos campos da Polônia. O sacerdote ofereceu a própria vida para substituir a de um condenado pai de família, morrendo de fome, sede, trabalhos forçados e outras humilhações.⁷³

Ao reconstituir o espaço íntimo de uma cela, a autora detalha em sua apresentação cenográfica que necessita para este texto de uma máxima aproximação do espectador para com o ambiente de encenação. A estrutura do palco italiano seria insuficiente para este estreitamento que Hilst objetiva provocar ao idealizar os espectadores em volta do cilindro que compõe o espaço da prisão. Ainda esclarece que o público deve se dispor em círculo, acomodando-se em cadeiras individuais e isoladas umas das outras por divisões. Concretiza assim um plano de proximidade e isolamento, propício ao lugar onde se inserem as forças que compõem o fato encenado nos estreitos que o silêncio requer para ser ouvido. Trata-se de um texto que vasculha escombros históricos a partir do que a consciência de morte reduz ao edificar uma arena fanaticamente arquitetada para cercar regimes de opressão do homem pelo homem, sublinhando catástrofes incompreendidas e assinadas pelas impressões humanas.

Hilst desnuda com crueza, arquivos de uma história que não testemunhou em carne, mas que literariamente percorreu em corpo e performance. Da cela evocada como cenário de Auschwitz, a autora preferiu a prisão sem grades do corpo dos que ali foram confinados até a morte e, pelo viés poético de sua experiência, sublinhou o estado limite da morte imposta onde nossas certezas duvidam, a fome corrói, o perdão tira férias, a resistência fraqueja e o desespero se dilata diante das interrogações.

Com *As aves da noite* pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em AUSCHWITZ. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia.⁷⁴

⁷³ Acrescento às informações de Hilda Hilst inseridas no texto de abertura da peça *As Aves da Noite* que em 17 de outubro de 1971, trinta anos após a morte do Padre Maximilian Kolbe, seu processo de beatificação foi efetivado reconhecendo-o como confessor da fé. Em 10 de outubro de 1982 concluiu-se então o seu processo de canonização passando a ser São Maximiliano Kolbe. Na ocasião estavam presentes, na Praça de São Pedro, entre outras pessoas, Francisco Gajowniczek, o pai de família por quem Frei Maximilian deu a vida no campo de Auschwitz.

⁷⁴ HILST, 2008, p. 233. (Texto inserido pela autora como comentário de abertura da referida peça).

A preocupação autoral e sua justificativa poética revelam uma sondagem diante do extremo da tortura, do massacre, do amontoado de corpos que performaticamente quer recolher. *As aves da noite* expressa o real (factual) em projeções fictícias, misturando a figura verídica do religioso ao de personagens que dividem a cela compartilhando a mesma horripilante situação de penúria e morte. A expressão performática deste texto se configura principalmente no apoio ao referencial histórico como estratégia de exumar páginas da memória, recriando no campo literário uma leitura dotada de sensações, percepções, olhar e escuta daquilo que se registra, do que é passível de se poetizar numa atmosfera desgraçadamente humana e letal.

Ravetti explora os traços que demarcam características relevantes ao montante das teorizações sobre o potencial performático, como o uso do fragmento histórico para um texto ficcional que exerça um papel mediador de transmissão intencional entre correspondentes identitários, vestígios de ordem autoral e releituras aos contextos sociais de impacto. Embora sua elaboração teórica determine um olhar acerca das narrativas, parece-me propício estender suas colaborações e operá-las junto ao texto dramático. Ao inferir, por exemplo, que “Na narrativa, a performance determina textos nos quais acontecimentos históricos exercem poder estruturador sobre experiências pessoais reconhecíveis que atuam como dissipadoras de leituras identificatórias”.⁷⁵, proponho ampliar este terreno de pensamento ao texto hilstiano potencializando diálogos com seus operantes performáticos.

Não se trata, no entanto, de considerar *As aves da noite* uma obra de cunho documental simplesmente. O memorial que Hilst suscita, evoca história, dor e imaginário social, além de romper com as fronteiras entre o histórico e a ficção. Abriga-se na fragilidade dos atos, nos traumas do corpo que, embora distintivamente relegado à morte (e que assim se retencia em cena e se sentencia na história), é retomado como arquivo vivo, performático ao ato de interrogá-lo, adentrá-lo, ressuscitá-lo (a autora procede evocando a figura do padre morto neste ensejo que recria literariamente) e esculpi-lo segundo o

⁷⁵ RAVETTI, 2002, p. 57.

incorpóreo da palavra (na peça a escrita delira, interroga e parece segundo a degradação dos corpos e o inacreditável da hecatombe). Sobre o resgate performático que a peça professa a partir da revisita aos arquivos de guerra, ao arcabouço-corpo e a escrita capaz de transmutar estes arquivos nos fluxos do ‘estar em repertório’, Taylor fundamenta a configuração deste pensamento traçando um olhar performático sobre práticas desenvolvidas na América Latina e seu referencial arquivístico.

A performance não se refere a uma volta ao passado, mas sim à possibilidade de manter “vivo” o tempo heterogêneo evocado pela performance. Seus modos de transmissão incluem a repetição, a reiteração, o aqui de novo da dupla-repetição da ação.⁷⁶

Nesta linha de estratégia literária Hilst sobrepõe aos arquivos de guerra e sublinha a partir do mote textual, a experiência humana, reconstruindo arquivos a partir da vivacidade que o oficial omitiu. Sendo teatro, os corpos duelam a sobrevivência se re-escrivendo a partir do trauma, edificando atos enterrados em um presente que restitui passados sob perspectivas distantes do esquecimento. Conforme Taylor “o lembrar é sempre passado, presente, e também futuro”⁷⁷, numa tríade recorrente nesta peça, que além de depor e presentificar fatos, ainda busca reconstruções possíveis a partir do que restou da fé, das utopias e diligências. “Depois a noite, corpo imenso. E a palha do meu nome. Que verso te recompõe? Que fibra te comove ainda?”⁷⁸

Por esta mistura que equaciona personagens assinados como reais junto às figuras alegóricas como a do joalheiro (que confere à experiência coesões típicas de um especialista em pedras), a de um carcereiro cético (também um dos prisioneiros que sarcasticamente cobra por explicações divinas), a de um estudante (que reage às debilitações com discursos biológicos) e a de um poeta (nitidamente atormentado e que constantemente se toca como se quisesse arrancar respostas do corpo). A autora instaura um mosaico de várias perspectivas sobre a mesma ótica aniquiladora: a morte imposta por um regime totalitário que se proclamou arbitrário em assassinar seres humanos julgados inferiores.

⁷⁶ TAYLOR, 2002, p. 36.

⁷⁷ TAYLOR, 2002, p. 36.

⁷⁸ HILST, 2008, p. 244.

Assim a linguagem dramática transforma esta heterogeneidade de percepções em um arquivo performático, contrapondo paradigmas, intercalando, por exemplo, a resistência da personagem transposta dos planos do real (na figura do religioso) com a personagem da Mulher (outra prisioneira jogada posteriormente na mesma cela e que executa à força trabalhos de guerra). Não temos uma apresentação unilateral dos fatos, senão uma percepção poética que se desdobra nas várias facetas que o terrorismo impõe à margem de um confuso plano discursivo isento de liberdade e consciência nesta situação de paroxismo.

A escrita performática deste texto permite uma passagem pelos curtos e circuitos da memória, somados ao fluxo reigente dos corpos e da mente ultrapassada pelos registros do genocídio. A autora não economiza poemas, canções, vozes deslocadas de seus interlocutores, esboços de violência e dor que no conjunto testemunham a condição carnificina em deformidades, no físico que contorna a consciência e na letra dos poemas que esvoaça estrangeiro pela urgência da única manifestação diretamente sensível das composições do menino-poeta. “Tempo extenso, grande tempo sem fim onde me estendo. Não para contemplar este todo de fora. Olhos envelados respirando a hora... Antes o olhar suspenso como um arco. Olho dentro da fibra que o circunda. Cesta mortuária”.⁷⁹

No que confere a coerência factual e dramática dos diálogos é evidente que por estar neste plano performático de construção, tornam-se abaladas as estruturas. O que se diz é tão importante quanto a escala gradativa que se constrói de delírios, tormento, imprecisão, alienação, tenacidade, sensações de ordem desconhecida e o ceticismo que desestrutura as palavras, a forma como são proferidas e a linguagem que as performa. A ação da peça só é sentida a partir do que os vínculos performáticos escancaram da correlação que pode ser estabelecido (em coerção ou contrastes) entre personagens e vozes que intercedem, dos ecos da história, do invisível que impede a cicatrização das

⁷⁹ HILST, 2008, p. 243.

feridas, do visível e do sensível transpostos para a cena. Em termos acionais e de estrutura, nada acontece nos níveis climáticos que outorguem a peça terminologias de evolução de enredo. No entanto, a peça termina como começa, e só começa quando termina, como um dos precedentes performáticos que empregam um signo, que não funciona como signo, mas como lacuna que protagoniza o eixo ficcional de uma cena, um texto e que fala pelo movimento histórico que não o deixa se firmar.

Os quadros que organizam a sistemática de cena funcionam num entrecruzar entre os fluxos externos demarcados pela cela e os internos marcados instintivamente pela sobrevivência. A presentificação do desconhecido dos seres se coloca não só pela ação externa que os julgou condenados e os trancou como prisioneiros, mas também pelo duelo mental e confuso diante da recusa ineficaz deste estado de corpos forçados a perecer. O jogo dramático perde muitas vezes o fio estrutural que o estabelece em níveis ou degraus diferentes de tensão, para apresentar o duelo humano perante o sorteio que os elege para apodrecer na cela da fome. Na primeira cena visualizada só em escuros é informado a troca do prisioneiro 5659 (o pai de família) pelo 16.670 (o padre). Daí em diante, o dramático suspende suas coesões, e o que se vê é uma confusão de corpos entre o atropelo e a comoção, entre a alucinação e a decomposição, o animalesco que prevalece e o humano que duvida, entre a crença e o frágil de se crer quando o altar que se monta é o do próprio fim.

SS: Já é noite, sabiam? E a noite é feita para que mesmo? Para o quê? Para foder, porcos. (Muda o tom de voz para a mulher) Vai. Primeiro o que está cagado. Não, não, primeiro o nosso amigo de batina. De batina Hans! O que escolheu a merda, a morte e agora (delicadamente) o amor. (...) Então uma cadela judia para passar a noite não é nada mau, hein? Será que Deus não vai gostar? (...) (O SS empurra violentamente a mulher na direção de Maximilian) Quer ver que os porcos são capazes de foder!⁸⁰

Hilst opera a partir dos resíduos interpelando incisiva no vital que transparece em situações de risco: procriar, necessidades básicas, carne e pensamento em decomposição – nada lhe escapa em omissões ou resguardo. O estudante alucina em sua visão biológica de tudo que tenta restituir ao humano que ainda lhe retém. O poeta é uma

⁸⁰ HILST, 2008, p. 258.

figura frágil que suspende a realidade na capacidade de contrastar com o cenário de guerra suas memórias afetivas. O carcereiro é a figura que mais se aproxima de deus, no ceticismo de interrogá-lo, de pedir explicações e de confrontar a figura do padre, intermediário divino segundo a instituição religiosa que representa na terra e naquela prisão.

Ainda na esfera das personagens, a mulher prisioneira jogada dentro da cela é um exemplo que prima ao ficcionar o testemunho documental presenciado. Interessante destacar que sua inserção serve como testemunho ficcional e, nem por isso irreal, do círculo de atrocidades pluralizadas a partir da dimensão individual que outorga a sua presença em usufruto dos impostores de guerra. A personagem é ficção, mas a função que executa naquele estado terminal e o que relata é real, parte das feridas abertas da incompreensão dos ideários que sustentaram os pilares do referido massacre. A Mulher encarcerada é o depoimento do que acontece lá fora, num estado onde noite e dia não têm distinção. No diálogo receoso sobre se na situação em que se encontram ela deve ou não contar o que presencia quando executa a limpeza dos corpos a mando dos executores, a autora aproveita e fala da própria linguagem que sucumbe ao teatro, como mecanismo de encadear imagens vivas através da pulsão da palavra.

Mulher: Eles me deixarão viva vendo o que eu vejo? (...) Mas por que eu tenho de contar? Por quê?

Carcereiro: Para que a gente se lembre mesmo depois da morte, sempre, sempre, porque se morrem todos, a tua palavra vai ficar viva no espaço, viva, viva, você não entende?

(...)

Poeta: Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria...e tudo que ela falar vai ficar assim...imagem...viva, isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós.⁸¹

A palavra é transformada em espaço e corpo, imagens vivas que depõem no sonoro e no estopim que as encurrala não só como ecos de uma guerra particular travada no peito e extremos daqueles que sofreram em vísceras o desumano. A palavra ganha status de corpo e como também presente o perecível da condição, suspende, alucina, duvida, retrata, sangra e sonha como outra vítima do cárcere e espectro performático do que se testemunha, se esquece e se aniquila. Não há fronteiras entre o absurdo e o metafísico,

⁸¹ HILST, 2008, p. 260-261.

entre o supérfluo das dúvidas e o que do corpo escapa por frestas de luz ou para saciar a fome. As forças internas que coagem, operam, determinam, induzem a uma ação impossível, e não advém de um recurso dramático nem de representação direta. As frases abaixo atribuídas aos personagens foram embaralhadas e retiradas da peça em diferentes momentos para destacar a evolução limítrofe do corpo no incorpóreo suspenso como palavra. Sabemos que não são palpáveis, e como prova deste esmagamento físico e moral, temos apenas a debilidade, a comoção intensa, desespero e delírios frequentemente sobrepostos, conforme esboço na citação abaixo que corroborando com uma reflexão performática também se opera pelos saltos do que é dito, na contramão do regrável citacional tomado como modelo:

Carcereiro: Aqui você vai poder estudar a carne até o fim. E o estômago... o que ele faz quando não tritura nada” HILST, 2008, p.248 “ Poeta: Nosso Deus dorme há tanto tempo” HILST, 2008, p.246. “Carcereiro: Aqui a noite é feita de carne, aqui você já é a morte. Tudo que você fala é a morte que fala”. “Poeta (dobrando-se): E se eu arrancasse tudo aqui por dentro e comesse”. HILST, 2008, p.268 “Carcereiro: Deus é inocente?” HILST: 2008, p.267. Poeta: Maximilan, por favor... me mate” HILST, 2008, p.252. “Estudante: Se você repetir a palavra corpo muitas vezes, ela dizia corpo corpo corpo, experimentem. (...) O corpo deixa de significar o teu corpo e toma a forma de alguma coisa volumosa e cinzenta, ali, à tua frente” HILST, 2008, p.255. “Poeta: Eu não quero esse meu corpo, eu não quero mais! Faz alguma coisa para que ele se acabe depressa, faz alguma coisa pra que eu não saiba dele mais” HILST, 2008, p.256.⁸²

A evolução vai do metafísico ao reflexo crítico, do sensitivo ao desespero pelo contato com a morte. Ali a figura da morte não só assombra, não é só alegoria. Ela se personifica pela esfera da invisibilidade e se constitui ao consumir cada discurso que impera. Por isso as personagens variam em solidão e recuo, além de articular pretextos, assuntos banais e absurdos para fugirem do pensamento que os devolve ao o que é real e os mata. O estudante mistura fragmentos de experiências laboratoriais com a sensação cobaia que vivencia, o joalheiro examina em pedras tudo que ainda consegue comparar, enquanto o religioso se mantém como intermediário dos acontecimentos e representante interrogativo das soluções e esperanças que não são consumadas. O tempo todo em que dura a angústia, os prisioneiros estão conforme uma rubrica da autora, tentando desviar a atenção do amigo e da morte.

⁸² HILST, 2008, p. 246-268.

Interessante destacar como a autora desenha o protagonista, que embora com funções religiosas, não aparece dotado de alegorias sacras nem de qualquer distinção divina que, caso tivesse se sobreposto a sua construção, acarretaria outros rumos ao texto. O personagem Maximilian aparece como humano, não como mártir.⁸³ Por esta opção a autora confere outra visão, a partir do religioso, sobre as condições precárias, que desmitificam as funções e fazem abalar as mais tácitas crenças.

Maximilian: Eu pensava que nas minhas orações... Deus se mostraria. Pensava que o ato de rezar seria acompanhado de infinito consolo, que eu teria sensações. (...) Quem sabe se até visões eu teria. Uma vez diante do Santíssimo exposto eu vi uma claridade... e depois sabe o que era? Tinham acendido a luz da sacristia. (ri) (...) Maximilian: Depois senti que era preciso que eu não tivesse nenhum conforto, que Deus queria que minha oração fosse lúcida, clara, que era preciso rezar com os olhos bem abertos.⁸⁴

A partir do momento que a autora denuncia em diálogo o performático de sua inscrição sobre os horrores da guerra é a palavra que performa em corpo segundo o sentido oposto da existência, degradando-se junto aos personagens trancados no porão, numa sucessão de quadros vivos que se alternam para falar com o mesmo impacto sobre o defasável dos depoimentos, o “ir além” do que se testemunha para invadir os limites do que a mente fabula como o que é, para de fato instaurar instâncias de como foi.

O título da peça referencia os vigias do regime nazista que montam guarita para servir de sentinela ao que assistem como um convidativo espetáculo de morte. São eles as aves da noite que às vezes intervêm nas vozes constantes dos agentes do SS que olham pela

⁸³ Esta opção operacional livra, inclusive, que a peça atalhe percursos biográficos que obstruiria os caminhos de abrangência que o texto propõe. A personagem do padre – ainda que com a consciência menos nitidamente abalada pela situação interpelada – não resiste ao humano que a limítrofe esfera da morte interdita. Do plano que sua santidade reza, amplia-se um plano que se agrega aos outros discursos pela mesma lacuna existencial que aflige, corroborando performaticamente para que *As aves da noite* não seja apenas referencial, mas uma contínua e aberta indagação sobre a existência, a liberdade e qualquer tipo de repressão. Assim, por exemplo, embora imbuído em certificar sobre a presença de Deus em contraponto a descrença dos outros, o franciscano fraqueja sobre suas certezas de luz e desaba o discurso que o corpo e a condição não sustentam: “Maximilian: Eu pensava ... cheio de ternura que o maior mal era a treva ... a treva do espírito. /Estudante: E agora? / Maximilian: Agora a treva e a luz são uma coisa só” (HILST, 2005, p. 279).

⁸⁴ HILST, 2008, p. 252-254

pequena abertura da cela e servem como recorrências de uma realidade contornada pelos internos, mas recorrentemente alertada pela imposição de força e poder:

SS: Então já começou a fedentina? (para o ajudante) Hans, já estão cagando no chiqueiro. Porcalhada, ainda bem que quem vai limpar tudo isso são porcos iguais a eles. Então, não querem uma mulherzinha para rastejar em cima de vocês? Nós ainda vamos arranjar uma bela judia, uma cadela... E o padre de batina? Como vai?⁸⁵

Em face destas intervenções representadas pela fala dos agentes, o texto também excede o datado e se abre aos níveis de violência que remontam sistemas carcerários e de opressão. Auschwitz amplia ecos para recorrer no textual e na performance que suas lacunas permitem os extremos que o poder atinge em virtude dos silenciados em suas posições subalternas. O registro espacial da peça é amplamente difundido com situações de comum acordo e vivência, performaticamente suscitando momentos em que a exploração do humano pelo humano se repete, seja junto às torturas dos processos de ditadura dos países latino americanos, pelos extremismos bombardeados em nome de Deus no oriente médio, ou pelas guerras e matança em massa nos países africanos.

A linguagem utilizada se mostra permeável à sobreposição de estruturas. Uma espécie de hibridização dos conteúdos e modos de falar de um mesmo acontecimento se contaminam e se diferenciam a partir do ponto de vista que cada personagem apresenta do fato, sobrepondo a palavra e a imagem ao discurso longínquo do outro. A experiência da morte interpassa os sujeitos que se atropelam, se chocam, num estado pleno de tensão e desgaste. O febril e a violência contrastam com a comoção e a resignação.

Com esta peça Hilst relembra ao mesmo instante que questiona, colocando vários discursos em conflito numa sucessão que a história assistiu e calou. Retomando a inserção da personagem Mulher dentro da cela, é válido ressaltar que este mecanismo traz indícios que vão do confessional à barbárie, numa sucessão de revelações que denotam a proximidade distanciada que a autora intercala ao escolher um testemunho ficcional como porta-voz das atrocidades. Esta personagem tem esta função

⁸⁵ HILST, 2008, p. 254.

performática de se abrir como um arquivo vivo da matança humana sem fins nem meios, mas que articula responsabilidades perante o que confessa.

A escrita performática, então, tem algo do trabalho do arquivista, do colecionador, do antologista e do tradutor, já que os textos e imagens valem como testemunhas de um tempo e de uma maneira de aprender esse tempo e, então, dar testemunho dos sinais percebidos que acabam funcionando como mapas cognitivos, sentimentais, estéticos e, sobretudo, expressivos, tanto no que diz respeito a uma possível tarefa artística como a modos de vida.⁸⁶

Sem dúvidas o trabalho de Hilst em *As aves da noite* percorre os caminhos dessa natureza arquivista, explorando não só o verossímil do fato. A autora fabula um prospecto de interlocuções para tramar mais do que um enredo, os fios capazes de estabelecer o trânsito de um *eu* que invade o fato até atingir um coletivo anestesiado ou esquecido dos horrores do mesmo. Os tormentos imagéticos, palavras grafadas nos suplícios de um corpo que morre, interlocuções de um mundo externo ao humano são os elementos que a autora performaticamente mistura para mais do que um depoimento de guerra, operar junto aos escombros e ecos que ainda perduram. O momento que mais aproxima o texto de uma esfera documental vem do depoimento desta mulher que recolhe os corpos e que Hilst estreita junto às sinalizações finais que pontuam a participação da personagem do poeta em duas versões de morte que por contraste, soma, associação, subtração ou desacordo abalam os espectros de esperança e textura que as imagens em alternância confundem:

Mulher: Nós usamos botas de borrachas...e máscaras contra gás...
mangueiras...

(...)

Poeta: Mas onde isso?

Mulher: Bem perto daqui.

(...)

Joalheiro: (gritando a ordem que alguém ouviu) Está bem, dê-lhes algo para devorar.

Carcereiro: E o que é isso?

Mulher: É o sinal.

Carcereiro: Que sinal?

Mulher: O sinal para que lancem os cristais pelos respiradouros, pelas aberturas. Depois as aberturas são seladas.

(...)

Mulher: (...) Eu...e outros entramos depois de uns trinta minutos (...)

Primeiro a gente limpa o sangue e as fezes (...) depois separamos os corpos.

⁸⁶ RAVETTI, 2002, p. 56.

Joalheiro: Eles ficam agarrados?
Mulher: Difícil de separar... mas com cordas...com ganchos...⁸⁷

Em termo aplicativos podemos verificar como a autora alterna o depoimento chocante da mulher que varre os corpos depois de mortos na câmara de gás, com os delírios do poeta (ainda “só um menino”) que não resiste às torturas que lhe denotam um discurso pouco verossímil. Pelo contraste se equivalem duas imagens, a da que amontoa os corpos em pirâmides e o do que contrapõe o horror bélico com seus versinhos frágeis, uma música infantil, o corpo que já não suporta e as lembranças da namorada.

Não são signos que se acrescem para constituir um estado pleno de significado. Hilst utiliza deste deslocamento dos elementos de construção para levar a palavra do metafísico aos excrementos do existir. Os quadros vivos nessa alternância de fluxos falam muito mais pelos enxertos performáticos que tentam tapar os horrores do que pela simples significância sígnica que não supera os saltos da palavra e as atrocidades do humano que se corporifica através dela. Assim a crueldade é tão explícita na varredura de corpos dos campos como nos ensejos infantis daquele que só reza a calma de um corpo para o amor.

A autora articula confissões e delírios e nesse terreno que desestabiliza qualquer noção de nexos ela mescla situações puramente interrogativas, como deliberações e reflexões meramente naturalistas da condição-bicho a qual estão submetidos os personagens. A escrita performática registra o espiral da existência, a sucessão de imagens e palavras que juntas aproximam mais do humano das relações e dos desconhecidos recônditos do entre-nós. Nessa colocação performática, Hilst alterna momentos de pura descrição, como o depoimento acima citado e o último pedido do poeta ligado a uma lembrança afetiva que ele recorre antes de morrer. Discursos que se sobrepõem na cena em que a mulher descreve a retirada dos corpos com a da figura do menino-poeta que não suportando o estado lastimável de sobrevivência, morre.

⁸⁷ HILST, 2008, p. 264-266.

Não me escapa que a constituição básica a instaurar *As aves da noite* num patamar performático de escrita muito se deve a esta estrutura paranóica de discursos entremeados pelo difuso, sobrepostos nos moldes com que Hilst entrelaça palavras, imagens, silêncios e ecos do corpo, numa lógica de construção que não evolui em cumes dramáticos. A palavra paranóia, referenciada no mais simples vocabulário como uma “psicopatia crônica, de evolução lenta e progressiva caracterizada por delírios de grandeza e/ou perseguição, estruturados de modo lógico”⁸⁸ evoca uma característica dessa escrita encabulada da peça em causa. Nestas idas e vindas em que o plano de cena fere e salva, procuro ampliar a impressão que a palavra paranóia parece remeter a um estado primordialmente mental, para uma paranóia do corpo debilitado em constante tortura física e contato com a morte. Em meio a esta escassez do que necessita como vital, o corpo suspende a estrutura física para escrever com as asas que não tem, para sangrar com a poesia que espreme no percalço dos dias numa alucinação que confunde toque, destreza e vestígios do que já não mais alivia os ímpetos de suicídio. Por este corpo e escrita paranóicos se traduz *As aves da noite*, epígrafe limítrofe em que a autora traz a lógica da palavra pelo ilógico de suas falhas, contradições e delírios. Sobre a noção de discurso paranóico Ravetti esclarece:

O discurso paranóico aparece inscrito para ser flagrado, devassado em suas apresentações, confundido entre as fantasmagorias, os delírios particulares e as monstrosidades coletivas, dissipada a força destruidora de origem, agora matéria de estudo e de conjecturas variadas. (...) Ainda que o que se escreva sejam as vozes das vítimas e as tramas de resistência, tentando escapar das pressões das políticas identitárias paralisantes por meio de uma estética transnacional que permeia o híbrido de intensidade poética e historicidade. Paranóico e performático, o discurso literário se deixa colar ao discurso social e se oferece como canal de novos processos cognitivos, preso à constatação do princípio de instabilidade do conhecimento e à necessidade de sair da rigidez de raciocínios tradicionais.⁸⁹

A palavra em *Aves da noite* é um depoimento de guerra, um resto de corpo, frases que jejuam das possibilidades de serem ditas em planos conhecíveis porque como corpo que é, produz uma escala de altos e baixos onde tudo duvida, esmorece e resiste. A palavra é uma das vítimas da segunda guerra, também torturada, morta e empilhada em forma de pirâmide, assim como os personagens condenados da peça temem. Na confusão do

⁸⁸ FERREIRA, 2001, p. 514.

⁸⁹ RAVETTI, 2002, p. 50-51.

verbo que ora Hilst ordena ora embaralha, testemunhamos o ritual de morte onde a palavra agoniza sem precedentes, alastrando o vazio que assolou o mundo no pós-guerra. Exemplaridades em que a palavra varia febril e permeia a peça toda na cela que espacializa o evento histórico.

O fracasso suspende a ilusão da possibilidade de uma continuidade, de uma restituição do passado. O que se vê como fracasso é justamente o triunfo: a capacidade da literatura de reunir os fragmentos e lhes dar uma coerência causal, transformá-los em origem, inventar um passado com os resíduos dos fatos que de alguma forma se instalaram na memória e foram transformados em monumentos (auto) biográficos. Trata-se, em última instância, de se apropriar de um código e de um contexto e de redefini-los para o presente.⁹⁰

As Aves da noite circunscreve-se então no patamar performático de arquivo destrinchado em suas últimas instâncias para percorrer silêncios e escuros. Um espaço construído de dor, uma escrita não determinada, que falha no intuito de se oferecer fluida e que tem na falha, no ilógico, no não correspondente e no escatológico uma reconstituição que desestabiliza. É histórico e ficcional, fala pelo corpo numa instância em que ele se desconhece.

Esta situação limite que documenta a peça faz recorrência à crueldade do teatro de Artaud onde o pensador expunha um plano teatral apto a extinguir a distância entre arte e vida. Somente nas situações extremas de morte ou peste é que o teatrólogo visualizava indicativos para uma sensibilização maior que se dilata em experiência a esfera do teatral. “A linguagem do teatro é em suma a linguagem do palco. (...) Ela participa de tudo aquilo que pode ser posto sobre um palco em matéria de objetos, de formas, de atitudes, de significações”⁹¹. A escrita de *As aves da noite* parece encontrar alicerces neste pensamento ao apresentar um jogo de elementos que num suspenso delírio a constitui. Também parte da morte como sentinela para deixar a palavra permear os níveis de crueldade que as impressões certificam, como na cena em que um corte brusco interrompe os discursos para intervir com a sobreposição do putrefato estado caótico dos corpos:

Fora ouvem-se vozes de vários SS. Deve ficar claro para o público que estão estuprando uma mulher que está morrendo.

⁹⁰ RAVETTI, 2002, p. 56.

⁹¹ ARTAUD, 2006, p. 72.

-Assim, segura mais firme.
-Abre mais.
-A cadela não abre.
-Merda.
-Isso. Mete agora.
-Mas vai homem.
-Vai de uma vez.
-Merda. Ela está morrendo.
-Depressa, depressa (risadas, vozes, ruídos)
-Tira ela daí agora.
Ruídos. Pausa longa.⁹²

No momento de maior densidade dramática da peça, a autora utiliza da confissão da mulher para duelar em lacunas e escrever na ordem espacial do imponderável, o discurso que choca não pelo que atrita, mas pelas significâncias de reconhecimento que desestrutura:

Mulher: Padre eu quero dizer que quando eu limpo aqueles corpos, eu sinto no fundo (com espanto de si mesma) eu sinto tanta alegria em não estar ali daquele jeito, o senhor entende? Eu consigo sentir tanta alegria... é quase igual quando eu era criança, a visita para os mortos que eu fazia era um passeio lindo para mim, lindo.

Por estes atropelos e torturas que a palavra prorroga é que impera um estado de profundas interrogações deixadas a cada imagem conflitada com o discurso, a cena e o memorial. A peça não se preza apenas como um textual sobre a guerra, mas expande ao universal porque performa atos contra a violência humana e os fanatismos de qualquer ordem.

O texto escrito em 1968 deixa transparecer a atmosfera opressiva da época, denunciando também indiretamente outras tiranias e sanguinolências espalhadas pelo continente sul americano em opressivos contextos políticos. Seu caráter interrogativo ganhou montagens em 1974 (sob Direção de Rofran Fernandes) e em 1984 (sob direção de Carlos Murinho). A recepção crítica acentuou em reportagens jornalísticas a estréia do espetáculo, acentuando principalmente o visceral do texto:

As Aves da Noite define-se assim como relato poético que captura na magia das palavras a dor, a abjeção, a injustiça e a glória de ser

⁹² HILST, 2008, p. 286.

humano. Equilibra-se no fio retesado de uma tensão constante que vive de oposições violentas: a cada descrição dantesca de tortura e morte contrapõe-se uma oração, uma ode, uma canção ou lembrança de tempos felizes. Ao mostrar homens dotados de sonhos e de perplexidades, de esperanças e de desesperos e, sobretudo, de inteligência, vontade, emoção e criatividade, mesmo presas da injustiça mais abissal, a autora evidencia por contraste, a aberração de tudo que possa atentar contra a dignidade humana.⁹³

Em performance o texto continua funcionando como denúncia, como contraste, como dúvida e suas lacunas permanecem operantes diante das interrogações que ele outorga a partir da mistura de imagens e palavras que destrincha dos arquivos. Os efeitos de indignação, horror, nojo e abalo presentearam a resistência do padre com uma coroa de arame farpado que a autora ao final da peça alertou como símbolo de uma catástrofe cíclica. Factualmente o religioso morreu aos 47 anos, vítima de uma injeção de fenol aplicada pelos nazistas. *As aves da noite* troca os arquétipos de aves e vigia de dia e de noite um arsenal performático onde o extremismo de poder e opressão ainda imperam por espaços não pisados, celas não descobertas, personagens à deriva do que a literatura resgata. A advertência é contínua e as interrogações que sustentam o texto seguem, nas palavras da própria autora “E enquanto viver...também depois, na luz ou num vazio fundo perguntarei: até quando? Até que se desfaçam as cordas do sentir. Nunca até quando”.⁹⁴

4.2 Fronteiras e recuos em *O Rato no Muro*

“Não sei se a palavra atinge o outro
Ou se é muro”.⁹⁵

O rato no muro (1967) se insere num plano cênico ligado a um fenômeno limítrofe que propulsiona a obra no seu percurso da não-ação e como voz de resistência, articulado pela escritora num plano lírico, mas interligado pelas lacunas possíveis e tão

⁹³ ZANOTTO, O Estado de São Paulo, 17/12/1980.

⁹⁴ HILST, Jornal da Tarde, 13/11/1980.

⁹⁵ Entrevista da autora ao Jornal Diário do Povo, 10/07/1991.

características da obra teatral. A peça nos remete a um ambiente de clausura onde vivem dez mulheres das quais não sabemos os nomes. Cada uma delas é identificada pelas iniciais que vão de A a I, além de uma única representação nomeada, que acontece na figura da Madre Superiora – simbolicamente dotada da expressão de poder neste universo fechado.

Na construção das personagens, o recurso da não nomeação destitui o leitor-espectador de indícios denominativos, para focá-lo nas ações ou inércias que vão caracterizar cada uma dessas mulheres. Na obra teatral as personagens se apresentam a partir daquilo que fazem ou deixam de fazer e da relação que estabelecem entre si e o tempo/espaço onde estão inseridas. Sem o nome das personagens, temos as vozes dessas mulheres que se completam e se ofuscam: gritos de lamúria que desde o principiar da obra já nos remete a uma voz maior que não clama somente por si, mas por uma mistura de outras vozes silenciadas por uma atmosfera de forças de recusa.

No início da obra a autora já expõe o ritual de ladainhas que interliga as vozes constituintes desse encarceramento, sumariamente sob a vigília de forças invisíveis que as comete num estado de penúria e inércia em forma de prece:

As freiras estão em círculo, ajoelhadas e, ao lado de cada uma, um pequeno chicote de três cordas. A superiora está de pé, afastada das outras.

As nove freiras juntas: Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um.⁹⁶

As nove irmãs principiam uma esfera constituinte de suas misturas e que se formata no esboço de uma única mulher e suas nove facetas. Cada uma delas adjetiva um aparato humano que em seu conjunto é capaz de estabelecer a linhagem de um personagem único e suas ondulações. Somente unificadas poderiam ter uma força de ação que nas suas metades não têm. A falta dos nomes e suas denominações por iniciais espelham estas mulheres enclausuradas num ambiente de fé e vazios e que foram se fragmentando neste universo de pedaços e impossibilidades. Mulheres que não chegam a ser,

⁹⁶ HILST, 2008, p. 103-104.

esfaceladas em suas lembranças e memórias, destituída de nomeações neste pilar construído de desejos e intenções que nunca se firmam, morrendo ou vegetando antes de atingir o aspecto nominável de suas evidências.

Pelas nove irmãs, que se completa, 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.

O ato de não nomear permite um trânsito mais fundo entre o que se desvenda dessas personagens e o que de fato elas nos apresentam. O movimento performático desse ato de nomeação anuncia o ambiente de sentimentos não nomeados, relações, vontades, desejos e outros anseios que vão constituir este universo do dentro, da clausura, do não corpo onde estão inseridas as personagens e os fragmentos vários que formulam um ser único – humano – que transita entre o que nomeia e o que esfacela os princípios do que é visível para adentrar o inominável escritural de incertezas e existência.

A identificação pelas iniciais desdobra também a evidência do espaço da ação. Seria mesmo só um convento o indício e o motivo de tanta clausura? Seria mesmo apenas um universo religioso, típico de freiras e aportes da fé, aquele regime de delírio e silenciamento? O trânsito possível entre o que de forma abstrata é cenicamente escrito desencadeando diálogos para com estas perguntas é que performa os questionamentos retratados a um alcance além do que é mostrado, do invisível articulado nos planos do visível teatral e que se elabora em aspectos que sobrepõe à linhagem da simples metáfora. O crítico Gilmar Henrique da Conceição, em virtude da montagem da peça

pelo Grupo SESC/UNIOESTE sob direção de Silvano Ferreira em 1994, publicou nota sobre a estréia em que reforça este trânsito de sentidos ao qual a peça se apóia:

Agora, nossa tarefa e intenção é saber em que medida as questões propostas pela peça coincidem com as propostas e inquietações de jovens artistas e intelectuais dos anos 90. Há muros a serem transpostos. E há o rato.⁹⁷

Estes indicativos de certa forma fazem referência a uma leitura performática da obra, apoiado muito mais nos trânsitos estabelecidos entre palavra e leitor, cena e espectador, do que somente uma leitura sígnica dos procedimentos escriturais. A trama se estabelece no seguinte eixo. Trancadas num espaço religioso e imóvel de reações, desejos e possibilidades, dez mulheres exercitam um ritual cotidiano de penúria a Deus, até que a circunferência deste plano é quebrada pelo simples ato de um rato atravessar o muro que as aprisiona. A banalidade do fato propulsiona ações internas, pois o rato é tido como o elemento que transgride ao muro invisível que fere suas impossibilidades. A partir dessa fronteira intransponível é que desaba o universo onde elas se sustentam aquém da ação sumária e simples que o rato efetivou e que para elas é cotidianamente sublinhado como impossível. O além do muro é o além delas mesmas, o interno ainda baldio, o humano podado em nome de algo sempre maior que rege e castra.

A partir do trânsito revelado por uma leitura performática da escrita, podemos identificar alguns pontos de extremo deslocamento, onde o teatro sobrepõe à ficção e apresenta elementos constituintes pertencentes a determinado espaço e tempo reais. Pelo desmembramento da projeção cenográfica da peça vemos que este não é apenas um texto que traz à tona um grupo de freiras presas diante de um muro que as enclausura. Este universo de fé e vazios vai sendo exposto aos poucos pelo inominável das personagens que ali convivem e pelas relações obscuras que ali estabelecem. A quebra dos aspectos realistas da obra nos é previamente apresentado pela autora, como nos mostra a rubrica descritiva da ambientação:

Interior de uma capela. Paredes brancas com algumas manchas negras, como as de um incêndio. Ao fundo, uma cruz enorme, negra. No chão, a sombra de uma cruz enorme luminosa onde as mulheres se movem. Um vitral, ou uma grande escultura representando a figura de um anjo,

⁹⁷ CONCEIÇÃO, Gazeta do Paraná, 02/05/1994.

talvez semelhante ao “Anjo Velho” de Odilon Redon, ou um anjo que dê a impressão do que nos fala Marcel Brion “Que reste-t-il à un ange qui a perdu jeunesse et beauté, attributs de son angelisme? Sés ailes sont incapables de lê soulever et de lê ramener vers le ciel, l’ange dèchu est déjà envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité” O cenário deve ter dois planos. É preciso que se veja o interior da capela e, ao mesmo tempo, em certos momentos, uma cerca que estaria a alguns metros de um muro que jamais se vê.⁹⁸

A construção deste muro a partir da invisibilidade – e levando em consideração que o muro é um dos agentes articuladores do conflito da peça – traz mobilidade à esfera cenográfica, articulada numa construção de espaço que se desloca e se edifica a partir do olhar de quem o visibiliza. O muro - mote sustentador do eixo dramático - conflui para outras dimensões possíveis. Concreto: como o signo físico da repressão, da impossibilidade, como estrutura condenada à altura de forjar uma não ultrapassagem, uma não liberdade esboçada pelo imaginado no *lado de lá*. E abstrato: enquanto forças que emergem e exercem um peso enorme nas relações humanas e seus processos identitários que levam e sujeitam à impotência nos meios sociais e nas escolhas individuais. Medos que calam as ações antes mesmo de serem rascunhadas. Pertinências, comodidades, ideologias e utopias que vão sendo criadas e podadas a partir de uma esfera de muros que vão firmando suas sombras frente ao homem e suas relações. Este universo castrador impalpável, mas que caleja o ímpeto das ações se clareia em cena em diálogos de extrema investigação:

Irmã B: Hoje eu vi terra e sombra. Foi junto do muro.

Irmã A: Junto do muro?

Irmã H: Você chegou até o muro?

Irmã B: Não. Agora existe a cerca. Mas havia a sombra do muro. É quase a mesma coisa.⁹⁹

Pelo invisível proposto pela autora, a fisicidade que rege a clausura deste signo (o muro) não é vista, se apresenta e se projeta em outros eternos muros de nossas construções imaginárias ou não, com as quais lidamos cotidianamente com suas sombras supostas ou farpas que protegem sua edificação. Muros silenciadores que por não terem aspecto concreto, ferem mais que a dureza do cimento e alturas. Muros que nos faz reascender ao universo religioso e construir com a argamassa de nossas vivências, os limites que

⁹⁸ HILST, 2008, p. 103.

⁹⁹ HILST, 2008, p. 119.

enclausuram o corpo, as muralhas que separam os povos. Tijolos não visíveis, mas que vão cercando as cidades em suas trancas e cadeados. Em outra crítica resenhada pela escritora Elmarina Sam Ways no evento da referida montagem paranaense de 1994, elucida-se este plano que vigora entre a subjetividade e a referência, explícitos na hipnótica transição de imagens que constitui a evolução da peça:

O texto de Hilda Hilst, parece precisar do olhar *hergogniano*¹⁰⁰ para ser compreendido, aquele olhar que estabelece profundas relações visionárias e que se aplica em captar da realidade objetiva, a projeção do mundo subjetivo do 'eu'. Hilda traz à tona as experiências vivenciadas na realidade da ilusão, o Teatro Imagem. Cada uma de suas andróginas personagens parecem ser imagéticas.¹⁰¹

Não ver o muro, torna-o mais poderoso, mais concreto ainda quando se performatiza sua construção, sugerida na peça e levantada coletivamente com aquele que compartilha da cena. Hilst assinala e edifica um muro que desorienta o internato (ambiente da cena), mas que também assim se insere na sociedade e se expande para outras clausuras silenciadoras, invisíveis, mas corrosivos.

Performance que se desintegra do universo da capela e passeia por outras muralhas como a das ditaduras (contexto no qual foi escrita a peça e que definitivamente atribuiu um peso maior ao espelho de simbolismos que o texto reflete). Os muros ainda perambulam por este exercício construtivo e remete às faixas que demarcam fronteiras. Limites muitas vezes impostos sob um imaginário de condenação, imposição e poder, como as esferas erguidas pela igreja que manipulam pela tática da invisibilidade (discussão central da peça) ou as mídias que sustentam muros num oásis de ilusões (projeções a partir dela). Construções imaginárias ou não, mas que vão petrificando nossos interiores e nosso sossego inerte na facilidade em acreditar na existência deles, assim como se assinala o estopim do texto de Hilst, que só se principia a partir do banal acontecimento da passagem de um rato no muro, simbologia neste convento da existência de outro lugar ou de uma possibilidade.

¹⁰⁰ Referência ao cineasta alemão Werner Herzog.

¹⁰¹ SAM WAYS, Gazeta do Paraná, 05/1994.

O muro faz uma conexão direta com nossos silêncios intermináveis. É ele o causador do silêncio – antagonista da peça – e que submerge no ato de confrontá-lo. Só existem aquelas mulheres por tudo que ainda não disseram, pelo muro que as impedem de ter um nome, de ter uma voz. O tempo se perde neste silêncio interrompido pela simples passagem de um roedor por sobre ele. O muro que não se vê e é apenas sentido. Mas o rato passa. É invejado. Ele tateia o muro. Tateia o próprio corpo em patas que conhecem alturas. Elas não. Nenhuma daquelas mulheres ousou o intransponível. A sombra do muro embaçou seus espelhos. Elas detêm apenas o silêncio. Na peça, um silêncio imposto por este ambiente de fé e moldura, mas que também se desloca, elevando o molde daquele convento como reflexo de sociedades que vão sendo moldadas e regidas por medos, condenações, imposições e muros que não se conhece, mas que influencia as relações a todo pesar. Assim se edifica o muro proposto, exposto para cada leitor/espectador completá-lo com o tijolo que lhe aprouver ou então rompê-lo com o ímpeto que lhe tornará vivaz.

Hilda Hilst tem, segundo ela própria, pânico de situações limite e escreve sobre elas para exorcizar-se ao mesmo tempo em que exorciza ao leitor e ao espectador, que se obriga ao enfrentamento do olhar virgem contra seus próprios muros.¹⁰²

Assim também, as freiras do convento logo vão se mostrando como o próprio muro que as amedronta. Criaturas de pedra longe da liberdade de ousarem ser o que deveriam ser. Espaços que se determinam e se conformam sob a sombra infundável das muralhas que nos emolduram, fazendo de nós um retrato típico e com a feição que convém ao molde e não a nós mesmos. O lado de dentro e o lado de fora de onde vivemos, de nós mesmos e uma linha ao meio, uma cerca. Um traçado invisível, meridianos mapeados num plano irreal, mas que ocupam o crucial da história que assim se fragmenta. A personagem da Madre superiora – símbolo do poder na trama – chega inclusive a cimentar este signo “O muro parece tão irreal agora que vocês o desejam”.¹⁰³

Por se tratar de uma obra teatral, projetamos possíveis articulações de visualização desse mundo em outras referenciais que poderiam ser discutidos em cena, como os processos de ditadura, as divisórias sociais que interpelam as classes, muros que

¹⁰² SAM WAYS, Gazeta do Paraná, 05/1994.

¹⁰³ HILST, 2008, p. 137.

formulam os guetos, as incompatibilidades, alavancas de concreto que separam o Brasil em facetas e discórdias, barreira entre o corpo que se vive e aquele que se prende na reivindicação por si. Outro aspecto performático que se observa na construção de *O rato no muro* é a transmutação da voz autoral numa pluralidade de outras vozes e silêncios que se estendem pela obra a fora.

A performance narrativa é tanto uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas como uma estratégica capaz de assegurar ao autor assumir uma pluralidade de vozes.¹⁰⁴

Compartilhando da afirmação de Luciene Azevedo no que diz respeito à mescla entre vivência e ficção nas narrativas contemporâneas, estendo sua proposição à literatura dramática, analiso como Hilst opera a função autoral no seu desmembramento de vozes para com as personagens criadas, e como a partir dessa simulação de identidades criadas, a autora perpassa as esferas que quer tratar a partir de várias óticas travestidas dela mesma.

Hilst formula um trânsito de pessoas que caracteriza o contexto colocado em voga. A autora se traveste de máscaras, atuando e vivenciando várias óticas de cena, situação e concepção de mundo no que diz respeito à estrutura qualificadora de cada personagem. Hilst dramatiza os limites que quer expor, dialogar, condenar e propor alternativas. As vozes que salientam as distintas freiras que dividem aquele local escancaram seus vícios e impossibilidades. Umas consumidas pelo tempo e clausura, outras portando os vícios e decorrências da gula, outras atormentadas pelas sombras da infância e da morte. Um repertório verbal que simula identidades que se esboçam a partir das subjetividades.

Em meio a estas vozes que se misturam e ao que guardam encerradas no veículo-corpo que não detêm, verifica-se a clara referência da autora que se projeta na voz da Irmã H (**H** de **Hilda Hilst** e também único eco de protesto e resistência que coloca em xeque a alienação dos seres que se coisificam em meio àquele exílio). Na voz da irmã H, se norteia a ideologia da autora nos âmbitos da transgressão e subversão dos valores sociais e morais tidos como intransponíveis e não passíveis de reflexão e diálogo. Pela

¹⁰⁴ AZEVEDO, 2007, p. 136.

voz e silêncio das outras freiras ela apresenta o universo que quer criticar, e pela performance da Irmã H, ela se impõe no texto e nas esferas de contexto social e literário, os quais pretende desestabilizar no jogo cênico proposto a partir do carteadado que pretende distribuir no palco e desnudar na mesa (cena teatral).

Este terreno de escritura que mistura as múltiplas vozes assumidas pelo autor mescla discursos que vão da pura ficção ao impuro das experiências reais autorais, tornando o mesmo discurso biográfico e esfacelado na composição distanciada de personagens e papéis. Vida e ficção são recorrentes em *O rato no muro*. Um recorte biográfico da autora – aqui tomado não para justificar ou pontuar a obra, mas para substanciá-la a partir de seu processo de escrita – nos remete à ambientação religiosa que estrutura cenograficamente a trama (sabe-se que a passagem por conventos e instituições religiosas fez parte da trajetória da autora e é muito recorrente em sua obra).

Um desmembramento performático/espacial – tanto textual quanto de uma possível montagem cênica da mesma – pode iluminar os vãos desse convento e nos clarear lacunas deixadas pelos processos totalitários vividos pelos países latino-americanos, inclusive o Brasil, contexto vivido pela autora, e constituinte dessa atmosfera de clausuras que a peça suscita. Assim se insere uma perspectiva autoral de dizer uma coisa significando outra, interligando o espaço do convento a tantos outros espaços e esferas situacionais que expõem problemáticas do mesmo discurso colocado em plano de ação pela autora e que se performatiza nos ecos possíveis a partir da fala da Irmã H: “Desejo tanto ir além do que me prende”.¹⁰⁵

Por estarmos tratando de dramaturgia e no que ainda tange a esta escritura que se processa na mistura ficcional e biográfica, vale ressaltar que no campo dos métodos de interpretação cênica, desde os estudos de Jerzy Grotowski¹⁰⁶ esta mistura entre real e não real é trazido como método de atuação para os atores. Nesta redução de elementos

¹⁰⁵ HILST, 2008, p. 123.

¹⁰⁶ Jerzy Grotowski (1933 – 1999) Teórico, crítico e diretor teatral polonês, inovador do teatro do século XX e cujas idéias deixaram marcas profundas nos movimentos experimentais de renovação teatral em várias partes do mundo.

constituintes da partitura que criam, os atores articulam as próprias experiências e memórias incorporadas aos planos da ação e tônica teatral.

No que diz respeito à escrita, esta liberdade de constituição, fusão de elementos que partilham do mesmo viés comunicativo, independente da natureza de onde vêm, acabam formulando uma nova maneira expressiva de registro, assim como se formatou as experiências de Grotowski no campo do trabalho atoral¹⁰⁷. Esta redução da distância entre real e não real, elementos biográficos que submergem no ficcional, reforçando, interrogando, experimentando verdades ou ressonando não verdades delineia um terreno movediço de escritura, onde a palavra passa a configurar o conjunto do que é espaço recriado e locais de enunciação, incursões ao que se formata na natureza do literário e o que é da própria vida.

Graciela Ravetti traz apontamentos sobre esta nova percepção na escrita contemporânea abrindo chaves de leituras:

Abordar a teoria e a crítica literárias a partir do viés da performance na escrita contemporânea afigura-se de particular importância porque o performático possui a característica de não acolher só o que configura de antemão o repertório conhecido e entendido das culturas. Pelo contrário, abriga o que ainda não tem decodificação, aquilo que, na hora da produção, só pode ser percebido como ruídos, sons, línguas que se aglomeram em um espaço ininteligível, objetos sem descrição fixada pela tradição escrita, comportamentos costumeiros ou raros, não domesticados. Esse caráter de enigmático ou de enxerto sem uma significação consistente confere, aos pontos performáticos, um ar de iminência e de constante ameaça de se fazerem presentes, de voltar. Com seu estar aí, acabam deixando-se perceber e podem passar a ocupar um lugar determinante no entendimento do presente.¹⁰⁸

Nessa nova percepção diante do texto escrito que se colhe a partir das lacunas e terrenos ainda não pisados, retomo a peça dramática de Hilst e suas correlações dentro dessa

¹⁰⁷ O trabalho atoral proposto por Grotowski vislumbra um caminho de composição que distancia da criação de uma personagem, um papel. A proposta grotowskiana de atuação mistura e agrega elementos experienciados pelo próprio intérprete como elementos constituintes das partituras modeladoras da cena.

¹⁰⁸ RAVETTI in Reflexões sobre literatura latino-americana. Escrita performática e prosa catacrésica. (Artigo não publicado apresentado na disciplina ministrada por Graciela Ravetti na Faculdade de Letras da UFMG no 1º semestre de 2008. Este artigo faz parte da obra *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, no prelo).

produção. *O rato no muro* processa uma linhagem de silêncios, de significações de uma coisa por outra, tratada no limiar entre o que se conhece e o que coexiste apenas numa região corpo-sensitiva. Das temáticas mais evidentes que perambulam e se estendem cena afora, a reivindicação ao próprio corpo é uma das estampas que o ambiente cercado de fé salienta em cada prece que diz justamente o contrário desse clamor. Os comentários entre uma freira e outra pelos corredores deixam escapar este anseio e temor que remete as concepções medievais que ainda assim constituem instituições e modos de vida de nosso conhecimento.

Os discursos das irmãs nos soam como absurdo e não referenciam a nenhuma concretude, no entanto, elevando a metáfora a um estado de valoração, chegamos ao ponto onde essas interrogações que as personagens soltam, perambulam por nossos entendimentos para clarear justamente os pontos ainda escuros e também não codificados de nossos meios. A irmã A esclarece sobre a permanência da irmã G naquele local: “Ela já está aqui há quinhentos anos”. E na continuidade e passividade com que a irmã G, mais velha do local, exerce sua plenitude e monotonia, explica a sua concepção de mundo aprendida no catecismo do não corpo, do não desejo, da negação de si mesma, sob o regime de forças que não tem nome, mas que a imobilizam.

Irmã G: Eu sempre estive aqui. (...) 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 chegou a dizer: “eu vou matar esse meu corpo que só conhece a treva”. E por aqui no pescoço ela ficou negra.

Irmã H: Por quê?

Irmã G: Por que ela quis conhecer o seu próprio desgosto. E é sempre aqui (passa a mão pelo pescoço) nessa faixa do medo, que a palavra tenta explicar-se e sair.¹⁰⁹

De fato o que condena o corpo à treva, não tem nome tanto na peça quanto nas nossas relações cotidianas e atuais. Mas sabemos de um arsenal de possibilidades que juntas vão enclausurando os seres no canto sozinho que eles habitam enquanto corpo. Esta performaticidade, que transpõe fronteiras da escrita, eleva as condições da metáfora e ilumina esta parte insondável, mas inteiramente sentida. A escritura performática da peça presentifica coisas do invisível, dos não lugares, dos recônditos, dos vãos, do inominável. Referencia a chegada a estas reentrâncias por intermédio de significações

¹⁰⁹ HILST, 2008, p. 128.

que se deslocam e assim permite novos alcances. Mais do que a treva do espaço onde estão, é a treva com que se relacionam com o corpo que não habitam. Lugar cheio de baldios, regidos pela invisibilidade do pecado que em nome da fé, chicoteia, queima, dilacera e ratifica uma morte ainda em vida.

O que impera nesse espaço confuso de seres que primam em **ser** de fato é o medo. A única posse dessas irmãs é esse sentimento abstrato que as permeia em corpo e alma como confidencia em determinado momento a Irmã I: “Aqui, nós todas temos muito medo”. Na peça, esta atmosfera de medo é a todo momento cobrada e reforçada pela madre superiora e seus rituais de culpa. Não muito diferente das instituições que assim manipulam grupos, sociedades, nações, mundos que sob um universo de medo e culpa arquitetam suas relações. O quanto já nos vestimos plenamente, calamos conforme, nos adequamos ao que não éramos ou não acreditávamos, impelidos por um processo quase imperceptível de culpa? O medo impede o ato, esfacela memórias, veste ou desnuda o ser da maneira que aprouver aquele que o criou e que o usa como ferramenta de domínio. O monólogo da Irmã A estabelece essa fragmentação articulada sob a égide do medo:

Irmã A: Não sei se a memória que nos confunde, mas havia tanta luz onde eu nasci. Não sei se era tanta, tanta luz, porque depois “deles”, o que nós vemos é ainda luz? Primeiro me vêm a lembrança certas águas, o rio, o rio enorme da infância. Um sol que cegava todos. A mim, não. E muitos diziam: “só ela é que não põe a mão sobre os olhos, um dia certamente ficará cega”. Mas isso não aconteceu. Vejo perfeitamente, só que a noite os olhos doem. Eles precisam da luz do sol e por isso para não incomodá-los, fico assim e olhos bem abertos... sempre há alguma luz ao redor.¹¹⁰

O diálogo que às vezes parece truncado, incongruente, próximo a coisas sufocadas e ditas na impossibilidade da escuta denotam o absurdo do que conversam as freiras e a pluralidade de significados que cada não dito estabelece em cena. Numa das conversas três irmãs escancaram esta percepção “Irmã H: As nossas coisas de dentro são tão complicadas / Irmã A: Milhares de ramificações / Irmã I: Às vezes até sem sentido”.¹¹¹

¹¹⁰ HILST, 2008, p. 116.

¹¹¹ HILST, 2008, p. 124.

O inominável é algo presente para dar conta da overdose de sentimentos engarrafados dentro dessas mulheres. Caladas, sem ação e castrando as palavras que chegam junto às vontades que não dão corda por medo do pecado ou das sombras da cruz, elas criam um arsenal de conversas estapafúrdias, mas repletas de significados dentro do que não significam, do que não conseguem estabelecer na forma relacional das palavras e sim num plano performático que determina e desloca sentimentos e lacunas deixadas pela impossibilidade da palavra.

A peça não quer provar nada, não quer demonstrar nada; só vai encadeando nossos sentimentos, exigindo respostas verdadeiras, uma vez que as perguntas suscitadas no mais profundo de nosso ser continuarão ecoando e doendo. Os personagens são seres frágeis, indefesos e vulneráveis à estrutura social, por isso são absolutamente humanos: têm medo, cometem erros, se enganam e mentem. E é nesse aparente caos que somos levados a nos (re)organizarmos ao ritmo de um fluxo de consciência, cada vez mais intenso.¹¹²

Este fluxo que transita numa esfera circular junto ao espectador vai interpondo as funduras que a peça propõe ao não contar um enredo, mas enveredar pelos adentros daquelas irmãs que vivem uma não história. Numa cena chave da peça, as freiras reunidas enumeram os rumores que sentiram na noite em que a figura também inominável e por elas apenas resumida de “eles” possivelmente passou pelo muro:

Irmã C: Aquela noite, tudo em mim pedia complacência.

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

Irmã A: E sabem? Quando fechei os olhos, naquela noite, não senti muita dor.

Irmã B: Engraçado... e eu, antes deles aparecerem estava justamente pensando que não era só terra e sombra que existia. Mais fundo, mais fundo... existia outra coisa. A terra não é o que se vê. Mas eu não sei como chamar isso o que eu sentia.¹¹³

“A terra não é só o que se vê”. Tradução da proposta literária de Hilst de investir na abstração total dos elementos dramáticos e operar justamente nas lacunas, onde as coisas não são, onde os sentimentos ainda não estão nomeados. O que as freiras sentem

¹¹² CONCEIÇÃO, Gazeta do Paraná, 02/05/1994.

¹¹³ HILST, 2008, p. 125.

a partir dessa possibilidade de outro lado remete a uma estranheza, e ao mesmo tempo a uma rede de pertinências do desejo, mas que grafado apenas com a unidade dessa palavra, não dá conta de resplandecer e estender o desejo delas às suas outras facetas. Os signos ganham importância no deslocamento capaz de exercitarem junto à construção inominável e humana desses tratamentos de efeito de cena e construção literária típicos da literatura contemporânea e do mundo coagido de múltiplas instâncias:

Trata-se de refletir sobre a passagem do mundo ao texto e do texto ao campo do leitor; de tentar descobrir a produtividade que possui uma percepção do performático a respeito das problemáticas muito concretas do corpo e das coisas, dos objetos e das ações, da literatura e seus modos de criar e de ser criada pela referência.¹¹⁴

Esses deslocamentos se fazem presente na confiança das freiras umas às outras de seus rumores, anseios, sentimentos em conserva. Uma conversa interminável que no jogo dramático desloca na verdade um silêncio que é muito mais poderoso do que elas dizem. *O rato no muro* é uma projeção desse silêncio interminável invocado pelas freiras no bla blá blá de sentido fugidio que travam para mascarar o que na verdade é mais fundo e ainda não consegue sair delas. Em tom de segredo, elas interpolam frases sem nexos, que camuflam as esferas espaço-temporais da peça. A obra expõe a víscera dessas mulheres destituídas de memória. Tudo é culpa, tudo foi pecado e por isso precisam de perdão, de redimir daquilo que nem foram. Desde o início a irmã H, questiona essas forças que as impede: “Irmã I: Mas você não poderá sair daqui. Nem eu. Há o muro. (...) Irmã H: deve haver cordas. Nós acharemos cordas. As do poço. Nenhum juro pode ser tão alto. Nenhum poço tão profundo”.¹¹⁵

O ato performático que impõe a Irmã H é meramente desprezado, embora fosse desejo coletivo. Ela é a única que questiona a passividade com que as outras vivem. Ela alerta a nulidade na qual constroem suas vidas, e aponta seus ímpetos de subversão, clamor e

¹¹⁴ RAVETTI in Reflexões sobre literatura latino-americana. Escrita performática e prosa catacrésica. (Artigo não publicado apresentado na disciplina ministrada por Graciela Ravetti na Faculdade de Letras da UFMG no 1º semestre de 2008. Este artigo faz parte da obra *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, no prelo).

¹¹⁵ HILST, 2008, p. 112.

ação, quase que impotentes frente àquele império já edificado, catequizado, cego e hegemonicamente esclarecedor de sentidos:

Irmã H: E nós temos algum sentido?

Irmã I: Nós faremos sacrifícios.

Irmã H: mas sacrifícios para quê? Não há mais para que, nem porquê fazer sacrifícios. Então você mesma não disse que não há mais ninguém, ninguém? (...) vem comigo por favor. Vamos embora.

Irmã I: Ainda que haja uma só criatura, devemos ficar e rezar por ela.¹¹⁶

A temática existencial permeia a peça em meio ao absurdo da fala das personagens. A preocupação em respirar de fato o ar dos próprios feitos, longe da ameaça de algo maior que só condena e culpa, é uma constante no silêncio das freiras, e nas falas de alerta da Irmã H. A todo o momento há uma preocupação sobre o fato se realmente elas existem, se tem características humanas suficientes para se instalarem num bloco concreto de existência – avesso é claro ao nível vegetativo de outras existências. “Irmã F: Um rato esteve aqui?/Irmã B: Esteve mas não deixou vestígios. / Irmã A: E nós deixaremos algum vestígio um dia?”¹¹⁷

Nas subseqüentes e intermináveis interrogações que aquelas freiras deixam em aberto, se tece uma leva de completudes por parte do leitor/espectador, em fazer daquele silêncio interminável uma continuidade que ainda se sustenta ou o exercício de fala e ação, que alcança na obra de Hilst um ultimato para sua ruptura e transgressão aos muros visíveis e invisíveis do nosso meio individual, social e histórico.

4.3 Manobras do invisível: queima de arquivo e corrupção social em *O Verdugo*

A peça *O verdugo* possuiu duas versões. A primeira remonta ao texto original que em 1969 foi laureada com o Prêmio Anchieta de Teatro, razão pela qual foi editada no ano subsequente. A outra versão consta de uma adaptação realizada junto com o diretor da

¹¹⁶ HILST, 2008, p. 111.

¹¹⁷ HILST, 2008, p. 135.

montagem realizada em 1973, Rofran Fernandes, em virtude da incorporação de novos elementos ao texto espetacular.

Nesta peça uma dinâmica de representação se verte sobre determinadas problemáticas do contexto sócio-político e a partir de fatos, conjunturas e metáforas situacionais organiza um tratamento identificável de modelos aos quais quer ultrapassar, questões por onde pretende interferir e sistemas com a qual dialoga e contrapõe. *O verdugo* é um exemplo performático dessa escrita, que até se pauta em mecanismos mais ou menos conhecidos de estrutura, porém, mascara uma conjuntura performática de extrema força política e de rompimento com os pactos de hegemonia.

Nesta vertente de transposição a peça assume de maneira geral uma demonstração direta do contexto (partindo de uma estrutura dramatúrgica linear) e também, por outro lado, organiza características que quebram com o dramático ao bifurcar o contexto, remanejando assuntos a espaços longínquos (um vilarejo que remete ao mesmo tempo a todo lugar e lugar nenhum) para tratar do local a partir de um olhar distanciado daquilo que se vê. Nas duas formas a estratégia textual se equivale dos elementos visíveis que constituem a sistemática questionada. De modo indireto observa-se o visível e o invisível das relações, os fatos alternados de conspiração, o notório vigente da hierarquia que suspende instituições a custo de uma massa subalterna nos campos do trabalho e do pensamento.

Nestas configurações a cena se constitui de uma série de elementos que denunciam ao expor um modelo social. No entanto, há outra esfera textual de adentrar essas mesmas questões, passando inclusive por caminhos delineados por esses tratamentos e suspensões, porém, circunscrevendo um material inteiramente invisível que permeia a formação dos poderes, dos sistemas, que abisma a estratégia do comando e a passividade da obediência. Forças que aprofundam nas instâncias do invisível, manobrando sua materialidade tão cara à tradição, e que lança foco neste plano impalpável para agir incisivamente nos modelos que impedem grandes voos e amordaçam operantes incrédulos de mudança.

Por estas forças invisíveis que edificam sistemas e ratificam as leis, é por onde se envereda a peça *O verdugo*, disfarçadamente realista em seu modo cenográfico e linear divisão de um conflito básico que se destrincha em dois atos gradativos, porém, manobrando o invisível como resistência estratégica de reaver traços e resíduos performáticos no campo coletivo-social.

A espacialidade parece distanciar para de fato aproximar todo e qualquer resquício. “Em algum lugar triste do mundo” se dá o impasse de uma profissão não muito comum: um verdugo, cujo ofício é o de liquidar condenados pela justiça oficial dos homens, nega-se a desempenhar a função no ensejo do último homem que causou agitação nas redondezas. O conflito é simples e contundente, já que houve uma relação mais próxima entre executor e condenado, na qual, através de um recurso autoral lírico e poético, mostra-se que o verdugo sabe que este homem é diferente dos outros.

O conflito se desenrola sistematicamente e a peça até poderia ser enquadrada em outra vertente crítica por manter sua estabilidade textual nos consagrados moldes dramáticos e teatrais. No entanto as perguntas que Hilst coloca propõem um deslocamento muito maior do que o simples acompanhamento da história. O que este homem, ao qual se condena, de fato fez ou que crime cometeu? É o desvio estrutural que a autora maneja para desviarmos do plano de ação e adentrarmos no situacional invisível que coage o enredo. A partir dessa sondagem ao que é invisível, mas emana estruturalmente nos alicerces da peça e nos meios, Hilst não salienta códigos sociais de direta correspondência e transpõem para a cena uma cadeia de significantes que interpela justamente para o que não está escrito, para o que não é revelado. A autora parte do invisível para testar certezas e bifurcações de um arsenal de leis, emendas, cláusulas e regimes que formulam um trajeto representacional muito mais sentido do que previamente identificável de forma completa e clara. Embora nesta peça Hilst também utilize de signos que na sua conjuntura funcionam em especialidade como operantes do cíclico ficcional, observo um potencial performático que articula principalmente os elementos que não estão em cena ou no texto, como operantes decisivos deste diálogo de elementos.

O verdugo é uma peça que se enreda em mão dupla: pela rede signíca, visível e palpável em estrutura e parâmetros mais ou menos definidos, e pela sua parte invisível que comanda os efeitos performáticos é que o corpus textual no seu todo se escora. Rojo é bem pontual ao que se refere sobre uma crítica que avança para uma interligação do amplo movimento que os elementos constituintes de uma obra operam, sejam eles signícos ou de ordem performática:

Si se parte del principio de que cada sistema posee ideologías, imágenes constituyentes de una determinada visión cultural, que orientan o que dialogan con la producción artística y las lecturas realizadas dentro de ese sistema, un análisis de la estética presente en la obra, dentro de los parámetros establecidos por la dramaturgia o por la praxis escénica posibilitará un camino de acceso a la descodificación de las imágenes de una obra que tome en cuenta todos los lenguajes – iluminación, sonidos, plástica, cuerpos – que construyen el espectáculo y no sólo los parlamentos.¹¹⁸

Nessa esfera de reflexão crítica, encontro respaldo para uma leitura de *O Verdugo*. Na conversa familiar inicial onde os fatos são servidos na mesa como prato principal a ser devorados por alguns (e para o amargo jejum de outros), as táticas do invisível são alçadas como uma torrente de interrogações que permeiam a peça toda. Ninguém sabe direito qual foi a falta grave impelida pelo tal homem que o levou as instâncias da morte. Trata-se de um caso atípico, explorado pela resistência da figura do Filho, único que apóia o pai contra ao ato imposto pelo ofício neste caso em particular: “Se o pai vai ganhar dinheiro por fora desta vez é porque é mais difícil matar aquele homem do que qualquer outro.”¹¹⁹

Por motivos que também tateiam o invisível e, que depois se desdobram nas alcunhas da corrupção moral, a autora pontua (desde o início) a posição inaugural da população quanto às determinações do ato. “Ninguém aqui na vila quer que o homem morra”. A

¹¹⁸ ROJO, 2008, p. 51. “Se parte-se do princípio de que cada sistema possui ideologias, imagens constituintes de uma determinada visão cultural, que orientam o que dialogam com a produção artística e as leituras realizadas dentro desse sistema, uma análise da estética presente na obra, dentro dos parâmetros estabelecidos pela dramaturgia e pela práxis cênica possibilitará um caminho de acesso a descodificação das imagens de uma obra que leve em conta todas as linguagens – iluminação, sons, plástica, corpos – que constroem o espetáculo como um todo e não só como partes isoladas”.

¹¹⁹ HILST, 2008, p. 368.

fala da personagem Filha duela o impasse de forças coexistentes e que sobrecarregam o protagonista, figura na qual se concentra o ato de executar ou não o que determinou os julgamentos da lei. O que o acusado fez se mantém inaudível, ilegível a qualquer diálogo preeminente e assim dura até o fim da peça. Este traço performático coloca não só o leitor/espectador diante de uma especulação quanto aos atos da personagem, como também reconstrói o percurso óbvio de colocar em pauta os mecanismos de formulação, determinação e execução das leis e a maneira em como elas legislam e advogam, nem sempre representando o ensejo democrático, consciente, conciso e de real interesse daqueles que representa.

O que o homem fez? Que atos poderiam ao mesmo tempo incriminá-lo com a pena de morte e deixar suspenso a opinião do lugar? Se o povo a princípio tem opinião contrária a sua execução, quem de fato estaria por trás deste ensejo de morte? Que leis determinam os atos? Qual a interpretação dos homens para as leis? Se havia tanta dúvida, em que circunstância se insere este fato nos meandros relacionais daquele povo? Qual lei? Quem rubrica o ensejo do seu óbito? Quem julga? Por que se obedece? Manobrando o invisível a autora vai balizando interrogações que às vezes desabam de uma vez ou vão ficando como que inacabadas e não respondidas, em uma história que muito além em preocupar com a linha do seu enredo (embora se desenvolva em plano linear), também vai traçando caminhos paralelos, atalhos e desvios por onde vão ficando nós de tensões e dilemas entre a moral individual e seu desmembramento ao coletivo, a política do sujeito e os níveis de sua real participação entre o que determina seu modo de vida, suas leis, seus direitos e seus deveres.

Já no princípio também a autora vai deixando escapar, como breves informações no plano dúbio das interpretações, o sentido que aprisionou o homem e que determinantemente exercia e (ainda exerce) uma resistência aos gestos de emancipação libertário do sujeito e das classes. O desejo de mobilizar forças de mudança não acontece só no plano ficcional. Interpelando suas intercessões com o real recortado em figuras invisíveis, mas plenamente identificáveis por determinados espaços, insurreições, histórico de lutas, revoluções políticas, a peça produz, conseqüentemente, novas dinâmicas de subjetivação social.

Trabalhando no ficcional o aquém das respostas que se acumulam num plano real e de forte impacto sócio histórico, a autora vai costurando na simples história de um pacato vilarejo dos confins do mundo, as intermediações de estranheza que impede um verdugo de cumprir o seu papel. Aos poucos vai sendo composto o invisível não somente das informações que acusam ou omitem o julgamento do acusado, mas uma estrutura operante que hegemoniza o feitio e execução das leis, que oprime e exclui porque se estratifica nos planos do invisível para uma margem a qual representa e que julga como isenta de moral, ética e articulações de pensamento. As mesmas leis de onde não se tem origem, fundamento ou eficácia articuladas no contexto do vilarejo estariam sendo repensadas somente neste contexto?

Sobre o que o homem cometeu, a autora deixa faiscar ainda no início da peça: “Ele pôs fogo em todo mundo. Fogo, só isso”¹²⁰. Evidentemente que a palavra fogo incendeia muito mais que as chamas podem prever, e é atijando ideários de nosso imaginário massacrado de guerras, ditaduras e ideais que a autora recorre. A performance do texto recobra aqui seu teor mais acentuado. O personagem ao qual pouco se sabe, e talvez por isso se revele um social de omissões, verdades contornadas, histórico velado traça paralelos com recorrências tantas vezes impugnadas do verídico de nossa história. A raiz de idéias assassinaadas ainda no berço e engavetas como arquivo morto impassível de memória por fomentar razões e reflexões tidas como perigosas para a boa ordem do sistema. Protagoniza assim o espetáculo não só o funcionário que se nega à função de matar, mas o acusado que performaticamente vem recobrar a invisibilidade de seu suposto crime a partir dos meios reais que estruturam a sociedade e os indivíduos que participam dela.

O verdugo é enfático ao se negar a executar a lei, até porque diante do fogo alastrado pelo homem e da agitação que pequenos pontos de incêndio dessa natureza são capazes de provocar, ele foi o único que ultrapassou o abismo do que aparenta e esforçou uma referência mais íntima com a questão (o condenado). A revelação deste contato esclarece que no olho a olho com o homem, havia uma verdade e uma coragem

¹²⁰ HILST, 2008, p. 368.

implícita. “O homem tem um olhar... um olhar... honesto. (...) Limpo, limpo por dentro”¹²¹. A alternância do conflitual social-coletivo ao lírico e individual é um recurso por onde a autora passeia, desobstruindo as fronteiras entre um e outro e propondo um trânsito ininterrupto que procura permear o conflito pela aparência e essência, o difundido e o oculto, o de fácil consumação ou propagação e o que se registra nos campos do sensível.

A refeição familiar é interrompida com a chegada dos juízes responsáveis pelo cumprimento da lei. Novamente há a especulação em cima da falta grave que aos poucos vai transparecendo não ser propriamente um ato, mas uma falta muito mais invasiva e contagiante, por se constituir no plano das idéias, tão caro a qualquer sistema que monta vigilância sobre seus próprios escoros duvidosos de sustentabilidade.

Juiz velho: Ele falou demais. O senhor compreende? E a boca deve ter uma medida.

(...)

Juiz jovem: Certas palavras não podem ser ditas.

Mulher: Ele falava muito, é verdade.

Noivo: Ele falava coisas sem sentido.

Juiz jovem: Confundi todo mundo.¹²²

A chegada da figura dos dois juízes remonta ainda a uma crítica direta a ação de autoridades que fazem valer a lei por atos ilegais e criminais, utilizando do assédio moral para recauchutar questões de interesse, fazendo prevalecer a hierarquia sobre a raiz dos fatos. Não é apenas a classe jurista que a autora critica, mas o submerso de um país inteiro que esconde a própria história por baixo dos panos, assassina a economia a custa dos noticiados “caixas-dois”, e desvia turbilhões de cifras a cerca do interesse de terceiros, os quais nunca são nomeados, esclarecidos ou sequer sentenciados. No contexto da peça, a simbologia do poder é imposta como ação a ser cumprida, sem extensão aos porquês de suas demandas e sem limites para se fazê-la cumprir segundo o desejo de autoridades que nunca se conhece. A atitude das autoridades do local é nítida, elucida o cíclico da corrupção onde o velho treina o mais novo na arte de corromper. Diante do conflito imposto pela negação do verdugo, os juízes não ensaiam muito e tão logo propõem o suborno:

¹²¹ HILST, 2008, p. 370.

¹²² HILST, 2008, p. 379.

Juiz velho: Procure entender... escute. O senhor terá regalias.
Verdugo: mas nunca foi preciso qualquer coisa além daquilo que eu ganho para fazer o meu serviço.
Juiz jovem: Mas... como é um caso difícil, nós entendemos que será justo ajudar o senhor”.¹²³

A tentativa de suborno desmascara não só um sistema, mas todo o histórico de um país que se ergue às custas deste tipo de prática. O suborno não é oferecido só à família, mas também num desdobramento performático, se estende até nós. Estamos todos na mesma tentativa de suborno diante de tantos “acordos invisíveis” que sabemos dessa natureza e que a custa de dinheiro ou de outras conformidades nos valem do silêncio, da inércia e da passividade diante do que acontece a outros e que podemos tirar proveito próprio. Na peça a personagem da Mulher (submissa e subalterna à própria condição) é a primeira que se vende:

Mulher: Quanto é o auxílio, Excelências?
Juiz jovem: É...de alguns milhões.
Mulher: Alguns milhões?
Juiz velho: Doze...treze.
Filha: Meu Deus! Meu Deus!¹²⁴

A Mulher diante do valor e acréscimos que seus sonhos ganhariam se apresenta então para substituir o marido e segundo a própria “cumprir a lei”. Julga-se apta por ter a mesma estatura do marido e também porque no cerimonial de execução o verdugo sempre usa um capuz. Ainda assim, com este ato, Hilst não me parece querer traçar um perfil de fraquezas e personagens que sustentam filosofias e arcadas de moral. A família subornada resplandece muito mais a força imposta de quem tem mais sobre a miserabilidade de quem a fome só esvazia. Não é um retrato de nossa miséria, mas um plano fílmico, vivo e contínuo de uma América Latina constantemente subornada a troca de migalhas e pão. Mas o que cobrar dos que só ouvem o ronco do estômago? Como recobrar o ponto fraco de quem o sistema domesticou excluindo e impondo margens e valores? O preço da dignidade é muito mais complexo do que simplesmente classificar vendidos e não vendidos? A história é muito mais abissal e é por essas funduras que *O verdugo* expõe sem clamar perdão.

¹²³ HILST, 2008, p. 384.

¹²⁴ HILST, 2008, p. 384.

A esposa se mostra corrompida e disposta a enganar o povo e se fazer passar pelo marido. A cena diante do desmoronamento dos papéis ganha urgência em todas as entradas da personagem Carcereiro que ao intervir entrelaça o limite situacional da questão: “É preciso apressar a morte do homem. Se demorar muito, acontece desgraça.”¹²⁵. O verdugo e o filho (jovem e único que parece entender as medidas e desmedidas do ensejo) revoltam-se e são contidos fisicamente, amarrados para não interferir na decisão triunfal da Mulher. Diante da proposta financeira, além da Mulher, a Filha e o Noivo também se mostram remoídos pela expectativa de melhoras nas condições sociais e de bem estar a partir do dinheiro ilícito oferecido e das justificativas inúmeras que surgem quando o que importa é o próprio umbigo:

Filha: Pai, o homem já morreu. Não somos nós que vamos matá-lo.
Ele já está morto. Só falta a terra cair em cima do cara.
Verdugo: Está vivo. Igual a mim.
Filha: (...) O senhor é... bom demais... e os outros pisam em nós
quando não se tem dinheiro.¹²⁶

A fala da personagem remete a um estudo das personagens como plano geral da arquitetura textual. Estando o dinheiro em uma conjuntura selvagem que elimina os traços identitários e massifica taxonomicamente os que possuem bens/poder e os que não possuem, se esboça o quadro figurativo dos que permeiam esta espécie de antssala da morte. As personagens não são nomeadas, mas postuladas segundo a função que exercem ou categoria pertencente numa sistemática familiar/social e principalmente numa esfera de poder sócio/capital. Assim de um lado temos os que compõem a família do verdugo, composto pelas figuras do filho, da filha, da mulher e do futuro genro. De outro, a representação clássica do poder na representação dos dois juízes, o velho e o mais jovem. Papéis definidos que antes de articular quaisquer possibilidades de nomes, determinam os níveis de superioridade e subalternos, detentores das normas e os ostentados a obedecer.

Verdugo: Eu acho que o homem não merece, os senhores entendem?
(...)

¹²⁵ HILST, 2008, p. 391.

¹²⁶ HILST, 2008, p. 397-398.

Juiz jovem: Mas não é a vila que julga o homem. Pra isso nós existimos. Já dissemos, foi tudo dentro da lei.¹²⁷

A resistência estratégica, porém, diante de um círculo vicioso de governos gera diretrizes, sistemáticas, imposições e maneiras lícitas de opressão articuladas segundo intenções proeminentes para estabilizar quaisquer tensões, aparece aos poucos corroborando com o teor performático que a autora traz como desestabilizador. O subentendido, o subtexto, o que está por trás da fala/ação que não aparece nem é dita sobre o homem acusado é o motim que suspende:

Filha: Pois eu não entendia o que ele falava.

Filho: Não mente. Você sabe muito bem o que ele falava.

Juiz Velho: Ele não respeitou vocês. Ele insultava vocês.

Verdugo: Insultava? Não sei disso.

Juiz jovem: Ele chamava vocês de coiotes.¹²⁸

O imagético da constituição do que seria a figuração do coioote aparece gradativamente, fortalecendo o aspecto performático do texto que integra ao instintivo do animal, a força e a garra resistente às imposições e ortodoxias. A aparição do termo coioote, que também ganha recorrência digna de um personagem ou figuração dentro da peça suscita a força corregedora de atos em uma estrutura que estranha, confunde a espetacularidade da trama, para justamente agir num terreno de pouco conforto, atijando num gradual a transposição pelo monólogo do filho sobre a fala do homem condenado:

Filho: Ele dizia que os coiotes não costumam viver eternamente amoitados. Que é preciso sair da moita. (...) Para que vejam as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos um dia... achar o nosso corpo de pássaro e levantar vôo.¹²⁹

Nada fica claramente exposto e esse é triunfo performático no qual se insere o texto *O Verdugo*. As fulguras da representação ficam abaladas, enquanto se fortificam uma força para o invisível, para o plano do não tratado, evocação de forças de aliança e cisão. A prioridade das manobras que Hilst executa na invisível presença do homem condenado, na sua também inaudível fala e na movediça força impelida sobre as garras do coioote é o estigma que a autora atira ao ficcional para não deixar que a casca de cicatrizes forjadas nos impeçam de recobrar, querer entender e refletir sobre o porquê

¹²⁷ HILST, 2008, p. 383.

¹²⁸ HILST, 2008, p. 394.

¹²⁹ HILST, 2008, p. 394-395.

dessas invisibilidades em nosso próprio meio. Performa-se o conflitual do verdugo para as incertezas da história, para as injustiças das eras, os erros que vão enterrando como indigentes, homens e idéias seguras de novos paradigmas que, ao mesmo tempo em que impulsionam propostas e ideologias, colidem com a muralha dos que se alimentam justamente do estado imutável das coisas e do mundo.

A princípio, as práticas performáticas são geradoras de contextos e os contextos são efeitos de transformações e movimentos gerativos de outros contextos. Os contextos são produzidos por práticas discursivas e não discursivas e os elementos que os compõem e integram são explícitos e implícitos, visíveis e invisíveis, conscientes ou não.¹³⁰

O primeiro ato se encerra com a mulher aparecendo já vestida de verdugo, contrapondo o simples e superficial julgamento ao duelar o subtexto de pessoas, famílias e estados que se vendem pelo sonho da dignidade, selvagem num sistema capital. Hilda Hilst também determina sua força poética na construção do verdugo, recheando-o de investidas que vão da sua inserção social enquanto ser político ao lírico de suas impressões, sentimentos e utopias. O verdugo se sensibiliza com tudo o que está vivo “Eu me comovo com a vida, com tudo o que está vivo. (...)” A subversão pelo poético acrescenta sua predileção pelos ideais libertários ameaçados na figura do homem que se negou executar e ele se desnuda enquanto ser comovido com as coisas, as plantas, as gentes e depois até paredes, casas, ossos. Assim o potencial que ela confere ao protagonista é o que ela recobra como indício de uma leitura mais humana e menos taxativas dos fatos e dos eventos proponentes, é claro, para a identificação com o que propagava os ideários do homem acusado.

Verdugo: O homem está vivo. Essa lei dos homens não conta.
Filho: essa é a única lei que conta. O senhor não viu?
Verdugo: Ele apertou a minha mão. Ele apertou a minha mão de um jeito.
(...)
Filho: Falou?
Verdugo: Sim.
Filho: O que pai?
Verdugo: Nós somos um só. Eu e você somos um só.¹³¹

No segundo ato é que as características realistas da peça são amplamente abaladas, seja pela descoberta do suborno, desmascaramento da mulher e substituição do condenado

¹³⁰ RAVETTI, 2003, p. 81-82.

¹³¹ HILST, 2008, p. 400-401.

pelo próprio verdugo. É também no segundo ato que o suborno se estende, quando o povo é comprado ao voto de aprovarem a execução, a troco de dinheiro e promessas.

Nestas revelações em praça pública, vale-se de uma sobreposição que faz circundar valores de ética e moral, vida e morte, resistência e calúnia, o discurso libertário em performance nas confusas garras capazes de subverter o lugar subalterno. Os ideários proféticos do condenado, do homem que se antecipa em nome de uma idéia previamente não entendida, parece ser o pilar que conspira uma revolução das estruturas e confronta dois mundos: o dos coiotes aliado as idéias e ao libertário módulo de se estabelecer socialmente versus o mundo do vilarejo, exposto numa micro representação do social de consumo, abalável e influenciável ao intermediário das cifras que tudo compra.

O mundo dos coiotes é o natural que se mostra em agitação, capaz de desestruturar o pensamento e os moldes do que se tem como imutável. Por isso qualquer plano que o fomite pode parecer tragicamente perigoso. Mas o mundo dos coiotes não é uma metáfora textualmente explorada pela autora. Pouco se sabe desse universo e talvez por justamente não ter lhes dado coerência textual ou teatral, firmando pelos percursos do performático, é que o texto de Hilst recebeu críticas em virtude da montagem de 1973.

Com um drama tão pouco convincente e quase sem pés na terra, o espetáculo procura sobreviver pela valorização dos interlúdios poéticos. (...) Uma peça escrita aparentemente sem compromisso com nenhuma tendência teatral, mas também absolutamente sem compromisso com as experiências do dia a dia.¹³²

A crítica de Mariângela Alves Lima parece incoerente, levando-se em consideração as inúmeras problemáticas que a peça desenvolve. As correspondências que a resenha crítica observa como contrárias a um pleno entendimento ou uma simplista comparação com o contexto são na verdade o triunfo maior da peça que, talvez, por trabalhar na linha performática de escrita, guie-se por outras linhas estratégias de formulação e impacto indireto do ficcional às esferas do palpável. .

¹³² LIMA, Veja, São Paulo, 25/04/1973.

A contextualização acontece por outros intermédios que não a correlação. Por isso talvez a opção da autora em colocar na palavra do condenado, frases confusas de desfecho: “Homem: Eu não soube dizer. Eu não soube dizer como devia. Eu não me fiz entender. (para o verdugo). Faz o teu serviço”¹³³. As duas mortes que ocorrem em *O verdugo*, a do executor e a do executado são as barbáries que proclamam a violência frente a sistemas corruptíveis, onde tudo aquilo que se mostra exceção e contrário ao que já está, sofre as penalizações que a vigência decreta sob o abalo de perder seu posto.

Mas não é na figura violenta das mortes que Hilst apóia o efeito performático da peça, mas na presença deste ato de violência pela figura dos homens-coiotes:

Nesse instante entram na praça os dois homens-coiotes. (...) Ficam de frente para o público, examinam o público fixamente e depois voltam as cabeças em direção ao patíbulo. Tem-se a impressão de que não foram vistos por nenhum dos cidadãos, nem pelos juizes etc. Apenas o filho do verdugo dá a impressão não só de que os conhece, mas de que os esperava.¹³⁴

É nesse referencial que se circunscreve o desfecho suspenso da peça. O filho do verdugo olha para os homens-coiotes. Em seguida, olha pela última vez o corpo do pai e anda em direção aos homens. É a negação àquele mundo subornável, onde a idéia é esmagada pelo dinheiro, onde o todo se vende em troca dos ímpetos de enriquecimento, ainda que esta comercialização de escolhas implique na morte de outros. O caminho, que percorre o filho aliado junto aos homens coiotes, é uma estrada performática de desvio e resistência, atribuindo à obra conotações abertas de interpretação, completude e coletivização de forças por parte do leitor/espectador. Partindo das contribuições de Derrida na obra *A escritura e a diferença (1971)*, teorizações apontam para a retomada do signo não como uma estrutura fixa incorporada a um sistema estável ou às intenções daqueles que o manejam, mas acrescidos a contextos anteriores (passados) e posteriores (futuros), operando uma desintegração de sua própria unidade, permanência e estabilidade.

¹³³ HILST, 2008, p. 424.

¹³⁴ HILST, 2008, p. 427.

Formulações desse cunho que apóiam escrituras literárias inseridas neste patamar móvel de signos permitem um diálogo com o conceito de obra aberta de Umberto Eco (1989 e 1991), onde sistematicamente os textos escritos sob esta égide continuam sendo reinventados pelas múltiplas interpretações que dele são feitos. Tais interpretações, não seriam aleatórias, pois o terreno ambíguo, de pluralidade de significados que convivem num só significante, são nitidamente demarcados pelo autor e, por conseguinte, possibilita uma gana de completude por parte do leitor/espectador. Apoiado neste conceitual é possível visualizar este procedimento em *O verdugo*, que após apresentar uma trama desenvolvida de forma sistemática, equaciona um desfecho múltiplo e aberto aos enxertos e contextos passíveis de correlação e contraste.

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios, a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu. (...) Em segundo lugar, porque à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem de univocidade. Todo o texto quer que alguém o ajude a funcionar.¹³⁵

Com estas colocações reafirmo o caráter aberto de *O verdugo*, onde é atribuído aos público/leitor interpretações a cerca dos coiotes e o mundo ao qual remetem. Em se tratando de um texto, de uma obra aberta, o efeito estaria estagnado nesta proposição. No entanto quando a estrutura em que fica aberta propulsiona e conclama o sujeito que vislumbra ao ato, ao desejo de mudança, e esta mudança acarreta intervenção não só no ficcional, mas através dele interpela mudanças nos contextos, esta abertura torna-se um procedimento performático de escrita e efeitos.

A figura do coioite é um dos indícios performáticos mais recorrentes do segundo ato e que vem a deixar em lacunas toda a suposição de condenação que emergiu no contexto. Um texto é performático quando foge ao temático já trabalhado e trata de uma estrutura que quer revolucionar, por outra em contraste, excessiva ou disfarçadamente invisível ao que quer tratar. O verdugo é um texto performático porque exerce um trabalho

¹³⁵ ECO, 1991, p. 37.

escritural justamente nas energias de difícil escuta, temas que fogem a interpretação direta. Performa quando reconhece tratados invisíveis, não captados por uma parcela e quando evoca, ainda que indiretamente, a sua transgressão.

Fica nítido que o homem condenado era uma figura de resistência que procurava alertar os outros sobre sistemas e opressões. Um homem das idéias a qual a autora investiu de invisibilidade para que sua performance não encontrasse simples metáforas de correlação. Não é o homem que primava em ser executado, mas todo e qualquer conjunto de idéias considerado subversivo ao que já está, ao modelo, às estruturas vigentes. Por isso, a figura do verdugo é sacrificada em seu lugar, e o ideário do personagem Filho, único que se mostrou favorável à decisão do pai, mostra-se performático quando então invadem a cena os homens vestidos de coiole, manobrando o invisível das garras que sangram por silêncio e liberdade. A suspensão da trama não termina a execução do verdugo e do condenado, mas com sua áurea invisível permeando as concretudes e convocando homens-coioles ao poder de resistir.

O verdugo intercala estes sistemas de opressão e execução de tudo que pareça agitador dos seus contrários. A matéria invisível, que sustenta a peça, é a que a autora quer fazer surgir como maneira de refletir sobre o que já está. O performático do texto reincide sobre as significâncias do revelar em risco, abrir interpretações e lançar ultimatoss de ruptura, contrapor. No ficcional o filho segue os homens-coioles numa projeção de outra expectativa de pensamento, onde a reflexão e o resistir apresentam suas garras. No contexto amplia-se o convite: de conformar ou de segui-los no afã de outro caminho possível.

4.4 Uma nova América em *A Possessa*

*A possessa*¹³⁶ é o texto que inaugura em 1967 a escrita teatral de Hilda Hilst. O subtítulo da peça “estória de austeridade e exceção” traz indicativos dos caminhos que a obra percorre. A exceção a qual se dirige tem amplos reflexos na personagem protagonista – América – duramente atacada por apresentar idéias próprias e conseqüentemente por em risco as estruturas vigentes do meio onde está inserida.

A peça escrita para funcionar como um “teorema” ou uma espécie de “redefinição” dos sujeitos, apresenta-se como uma crítica que se pluraliza às instituições de qualquer ordem moderadoras e intermediárias do pensamento e das idéias. Este embate é a força propulsora que move o texto em suas ressonâncias a partir da esfera cênica que Hilst encarcera no espaço físico e espiritual de um internato.

O texto recorre a perguntas, indagações e prerrogativas que ameaçam desestruturar a ordem. América se constrói nesta esfera da exceção, até porque neste espaço é a única que cultiva um ideário não catequizado, conservando-se jovialmente livre ao que lhe é imposto pensar.

América: Eu digo as coisas que penso. Só isso. Se elas são más não sei. Muitas vezes eu nem sei quem sou. Mas penso que não há mal nenhum em perguntar o que não se entende. (...) Assim é que começam as coisas. Com as perguntas.¹³⁷

O plano interrogativo que América constrói no decorrer das cenas é agressivo às Postulantes, inclusive por demonstrar aptidão em duvidar e tecer criações a cerca do que já está. A simplicidade de qualquer teor interrogativo que é inerente ao seu caráter ganha dimensões absurdas diante das figuras que a vigiam. O conflito inicial do texto,

¹³⁶ Consta de uma montagem em Belo Horizonte de *A Possessa* (A empresa) no ano de 2003 sob direção de Juarez Dias, também produtor e organizador do Círculo de Atividades Integradas Hilda Hilst que em 2002 promoveu uma série de eventos sobre a obra da autora na capital mineira.

¹³⁷ HILST, 2008, p. 40.

ainda disfarçadamente impelido em um aspecto realístico e conivente com o espaço (o referido internato), faz efervescer a sinceridade da personagem para com o que deseja saber, desafiando a camada blindada onde instituições sustentam verdades imutáveis e inquebrantáveis.

América: Eu perguntei como é possível existir a frase “nossa senhora foi virgem antes do parto, no parto e depois do parto.

Monsenhor: Não nos cabe o julgamento dessas revelações. É preciso ter fé.

América: Mas eu penso.

Monsenhor: Mas a fé não pretende que você deixe de pensar. A fé não pretende que você abdique de sua inteligência.

América: Mas isso não é lógico. Como posso acreditar numa coisa que é absurda? Todo mundo sabe que é impossível ser virgem e dar a luz.

Monsenhor: Há verdades imutáveis.¹³⁸

Evidentemente que o arsenal de perguntas não se recolhe ao físico do colégio e aos aportes da fé, mas amplia-se a outras tantas verdades que preocupam a figura do Monsenhor nesta circunstância de quando vê abalados os alicerces do que representa e defende. Estas “verdades imutáveis” encontram ressonâncias performáticas que transgridem o espaço de encenação, colocando em dúvida não só o que a protagonista ressalta, mas também tudo o que parece impossível de sofrer traumatismos. *A Possessa* imprime ao pretexto de cena, aberturas múltiplas a uma grande leva de perguntas, interrogações e sondagens as quais não são permitidas ou “aconselháveis” de se colocar em difusão. A extensão do recurso interrogativo da personagem central se alia à margem dos excluídos, amores não hegemônicos, grupos de minorias historicamente relegados, estampas sexuais, categorias de gêneros, atos não incorporados aos sistemas sociais que se organizam sob a égide de uma verdade autêntica, oficializada pela sociedade enquanto maioria, em detrimento do que esta mesma sociedade exclui como não pertencente aos parâmetros do que tem como aceitável.

Cabe acrescentar que os ecos da força do ideário da personagem na peça realçam aspectos performáticos dessa escrita pautada nos deslocamentos que o interrogativo de sua inserção acarreta junto às fronteiras do pensar e do agir. A voz possessa que não esconde mais seus ímpetos de grito e dúvida ousa ir contra a atmosfera que

¹³⁸ HILST, 2008, p. 40-41.

invisivelmente mantém as estruturas de poder, ordem e alienação de onde está. São discursos oriundos dos processos de silenciamento e que na obra funcionam como ratificadores dos desejos de transpor verdades a custo de suas subjetivações, resistindo ao meio, ao grupo, à instituição e à sociedade. Homi Bhabha nos apresenta o limítrofe fronteiro entre os discursos, limite que dialoga com a situação apresentada nesta peça:

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que “os limites” epistemológicos daquelas idéias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidade policiada.¹³⁹

O discurso menor, vindo de personagens que questionam e propulsionam a ação frente à passividade e inércia com que se encontram os meios, funciona como uma voz que articula e desestrutura o sistema imposto, as regras sociais devidamente seguidas a mercê de um silêncio quase interminável e obediente aos parâmetros. *A possessa* é uma peça atuante nos textuais de resistência aos sistemas agressivos e de adequação na histórica repressão ao discurso da diferença. As perguntas que emergem do texto agredem de forma direta o aspecto inquestionável da instituição religiosa, e por amplitude, qualquer outro sustentáculo de poder e conformidade que se alicerça em verdades absolutas (em extensão discursos hegemônicos como o heterossexual, o falocêntrico, o etnocêntrico, o discurso branco, o patriarcal, modos binários, outros). O texto faz da trajetória de confissão e “correção” de América um alerta aos sistemas castradores dos ímpetus dessa natureza, amplitude que interliga instituições religiosas, acadêmicas, militares e quaisquer outras aptas a eliminar a diferença que o enigmático das idéias, do duvidoso e das perguntas pode significar. “Será que uma idéia pode ser tanto como se fosse outro dentro da gente?”¹⁴⁰

Por este caráter “problemático”, investigativo das coisas e dos sistemas, América é repreendida pelo Monsenhor e para se fazer entendível inventa a história de Eta e Dzeta que performaticamente será inserida no contexto como realidade contornada e também como outro plano de ação. Para destacar esta intervenção performática que o inventário

¹³⁹ BHABHA, 2003, p. 20.

¹⁴⁰ HILST, 2008, p. 35.

da protagonista acrescenta ao contexto, recorro à rubrica que a autora utilizou para sua inserção:

América, ainda com certa preocupação, vai inventar uma estória porque sabe que a única maneira de dizer o que pensa é inventar uma estória nos moldes tradicionais, inventando pais mais ou menos normais e um irmão mais velho para que o Monsenhor dê maior importância ao relato. Eta e Dzeta são para América apenas símbolos de sua história, mas o Monsenhor vai encarar tais símbolos de maneira diversa, dando-lhes uma nova realidade, realidade essa insuspeitada para América.¹⁴¹

A introdução deste plano cênico que, a partir de então, começa a funcionar em mesclagem, alternância e junção com os outros, distorce qualquer referência realista que a obra parecia convocar, ainda que na rubrica inicial esta informação seja previamente descartada pela autora¹⁴².

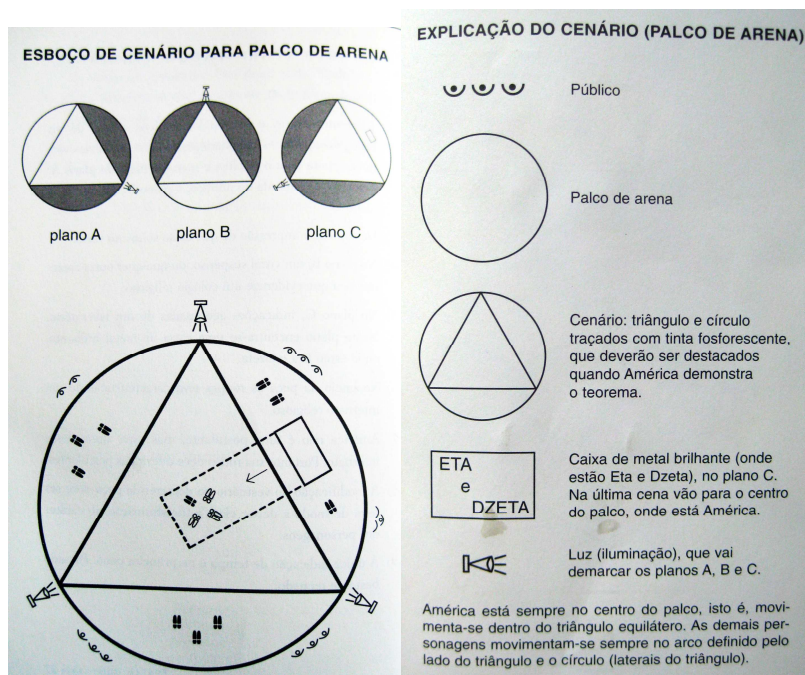
A história inventada é a de duas máquinas que se alimentam de luz e andam dentro de uma caixa de “matéria brilhante”, percorrendo sempre o mesmo caminho ciclicamente, sem nunca desviar o percurso. Assim vivem e, deste modo, são observadas constantemente por um vigia. Nada modifica o comportamento dessas criaturas que funcionam em estranha metáfora aos aspectos de vida vivenciados pela personagem, até o dia em que param o movimento perpétuo por seis segundos. Esta história criada, num primeiro momento aponta para uma simbologia de tomar uma realidade por outra, para transitar vozes impedidas num plano real (o da cena) e explicitá-las no plano dos dois seres pensado em um cientificismo método de dizer, não dizendo¹⁴³. Esta história, simplória no jeito de se desenvolver, foi a maneira “tradicional” que América inventou para dizer o que em idéias as pessoas do seu convívio confundiam, interpretavam de forma ofensiva ou verticalizavam as sugestões. A forma recorre a um aspecto científico que além de interferir no plano faz alusão ao objetivo primordial da autora que era o de delegar ao texto, consonâncias que remetessem aos teoremas. “O colégio é sugerido em

¹⁴¹ HILST, 2008, p. 43.

¹⁴² Na rubrica que introduz o texto de *A Possessa* a autora adverte que a peça não deve ser tratada de forma realista.

¹⁴³ Referência ao fato de que num primeiro momento, uma leitura apenas sígnica da história de Eta e Dzeta parece funcionar como metáfora para ratificar, neste plano fantástico ou científico, o percurso contínuo ao qual a protagonista estava submetida e não poderia desobedecer. No entanto, logo veremos que a forma como os outros personagens absorvem e se apoderam desta analogia, acaba desconstruindo com o sentido sígnico e ampliando os indícios performáticos do texto.

linhas esquemáticas, geométricas, de que nasce um ambiente ascético, nu, como o mundo das ficções científicas.”¹⁴⁴ A autora faz alusão a esta referência desde a apresentação de duas projeções cenográficas para os planos que compõem a peça e que no decorrer se fundem, sobrepondo ao da história criada.



Esta intervenção performática, a qual creio ser mais plenamente dialogada com uma espécie de *científica-ficção*¹⁴⁵ acolhe os termos que a autora projeta na protagonista e no formato encontrado para dizer o que pensa diante do interrogatório. Aliás, não seria este o mecanismo insistente da autora no percurso escritural do seu teatro, deformar e contornar realidades, inventando outros planos situacionais de realidade(s), próprios para dar vazão aos discursos e interrogações que lhe rodeiam e que nas formas tradicionais de escrita não encontram meios suficientes para ratificar seus intentos?

¹⁴⁴ VINCENZO, 1992, p. 37.

¹⁴⁵ O termo *ficção-científica* me parece muito mais voltado para o cinema. A inversão do termo para científica ficção talvez esclareça mais o recurso utilizado pela autora em primazia de diálogos desta referência com a linguagem teatral, na qual a autora opera dramaturgicamente uma espécie de ficcionalização da ciência.

Após esta intervenção, os planos se movimentam dando a impressão de estarem suspensos, os personagens se transformam uns em outros de acordo com a circunstância que os envolve. O plano inventado incorpora a ação, o conflito e o desenrolar do texto. A história onde estão inclusas as figuras de Eta e Dzeta, no entanto, não sobrepõe o texto em simples narração. A autora cria um plano próprio para sua evolução, reveste de uma atmosfera laboratorial este cenário e também estabelece novos elementos no mecanismo de ficcionalização. Nesta inserção Hilst nos apresenta a mistura de linguagens que embaralha e no fluido espaço que simula o circuito consciente-subconsciente, funde os planos cenográficos A, B, C, mesclando suas interposições e transformando *A Possessa* num simultâneo sistema de cortes, enxertos, vozes repetidas da consciência, das ciências, ficções, histórias inventadas e flagrante de discursos repressivos. Na peça os planos se interpõem e, por momentos, as cenas subsequentes que movimentam o texto não encontram medidas de definição, a não ser a de uma recorrência performática de uso do múltiplo como sistema de reinvenção do mecanismo do contar e do encenar.

As duas máquinas não são vistas pelo público por estarem dentro de uma caixa, mas o público percebe suas oscilações e ruídos (elementos sonoros do texto). Hilst espetaculariza a cena e performaticamente o jogo de realidades acontece no momento em que América interfere na história e na instância dessas figuras de porosa simbologia, ou seja, no plano e projeção de cena que a própria personagem inventou. No entanto a história contatada passa a ser manipulada pelo Monsenhor e as Cooperadoras, exercendo distinto percurso aos outros planos cênicos e as estratégias de “redefinição” do caráter da personagem, sobre as quais Vincenzo sublinha:

É preciso, portanto, impedir que pense, castigá-la, ou, num lance político mais inteligente, integrá-la. Justamente por suas qualidades excepcionais, América pode ser de grande utilidade. Deve ser aproveitada. Como conseguir isto? É a própria América quem, sem o saber, lhes fornece idéias.¹⁴⁶

O plano inventado acaba protagonizando a história e todos os personagens começam a agir em função dele, manipulando o que América desvendou e fazendo do inventado o

¹⁴⁶ VINCENZO, 1992, p. 38.

material que também se manipula. A esta inserção performática o crítico Alcir Pérola no prefácio de apresentação do Teatro Completo da autora pontua:

A nota Hilstiana mais interessante não é, como se poderia esperar, a denúncia da repressão institucional sobre os jovens, mas sobretudo a atenção concentrada sobre a possibilidade terrível de que justamente os jovens mais criativos possam ser cooptados ou ter a sua imaginação posta a serviço de processo repressivo. Quando a personagem “América” inventa “Eta” e “Dzeta” supondo demonstrar sua imaginação, sua diferença em relação aos padrões anódinos da instituição, ela involuntariamente fornece as condições para uma repressão muito mais eficaz que a existente até então.¹⁴⁷

A estratégia lançada é a de, ao invés de castigá-la prontamente, assimilar a inteligência de América a favor da instituição, incorporando seu ideário na mesma corrente das diretrizes que ela ataca. À América é oferecido o cargo de vigilante da classe visando uma mudança às avessas, sem mexer nas aparências, mas fundando uma transformação de acordo com os desvios do circuito normal das máquinas. A partir de então há uma mudança brusca de comportamento na protagonista, o que lhe faz ser submetida a um julgamento pelo Inquisidor (que anteriormente era o Monsenhor). América passa a contradizer todo o ideário alternativo e percebe estar sendo vítima da própria invenção manipulada de outra forma pelo Monsenhor.

América passa a servir então de cobaia neste laboratório. Passa a ser investigada, obrigada a demonstrar abstrações por intermédio de equações, atribuindo diagnósticos múltiplos aos seus delírios e as vozes da consciência. Os cimos desta experiência humana acontecem quando as cooperadas examinam o seu coração com um estetoscópio.

A primeira Cooperadora aproxima-se de onde está América e retira do bolso um pequeno bloco onde tomará notas. A segunda Cooperadora está neste instante examinando América, tomando a pulsação e examinando o coração com um estetoscópio.

Primeira Cooperadora: Então... seu diagnóstico preliminar?

Segunda Cooperadora: Bem, um coração ardente.

Primeira Cooperadora: E a pulsação?

Segunda Cooperadora: Um pouco acelerada, mas é tão normal num caso assim.¹⁴⁸

¹⁴⁷ HILST, 2008. p. 10

¹⁴⁸ HILST, 2008. p. 95.

Os delírios de América, dúvidas misturadas com discursos repetidos impelidos por uma imposição científica, tomam conta da cena sem nenhuma preocupação com eixos dramáticos. Este procedimento performático, que procura estabelecer fluxos de consciência e suspensão do dramático no plano ficcional remanejado como foco, é o que faz contraponto com esta mistura de palavras que América profere sem nexos preliminares, mas fluidamente projetadas no imagético de um pensamento em circunstâncias de repressão.

América (ainda falando consigo mesma, como se o Inquisidor não estivesse presente, comovida, sombria): Os olhos velhos e a vontade de amar sem saber como. Crescemos tanto as duas, tão inutilmente. Crescemos tanto que nem mais nos abraçávamos, nem sorriamos, como acontece àqueles que se amam. Eu dizia: Dá-me um pouco de ti, eu tenho sede. Tenho os olhos pisados de sonhar.

Os saltos de consciência e de reflexões que, embora inseridas de forma absurda, vão de encontro com as aplicações científicas e sobrecarregam o espaço em dosagens confusas de sentimento e dúvidas. A Superintendente e as cooperadoras resolvem eliminar metaforicamente América cobrindo-a com um camisolão por onde a cabeça não passa “E pode pensar à vontade agora... Mas naturalmente, sem a cabeça.”¹⁴⁹

Nos desmembramentos que a trajetória vai tomando, América transmuta-se em determinado momento de aparente cansaço na figura da própria autora, que verbaliza na figura da personagem, poemas próprios que também rejeitam o caminho de racionalismo operante imposto:

De luto esta manhã
Por vós, por vossos filhos
E não pelo meu canto nem por mim
Que apesar de vós ainda canto.
Terra, deito a minha boca sobre ti.
Nato tenho mais irmãos
A fúria do meu tempo separou-nos
E há entre nós uma extensão de pedra.¹⁵⁰

¹⁴⁹ HILST, 2008, p. 68.

¹⁵⁰ HILST, 2008, p. 69.

Torna-se nítido uma mistura do biográfico na composição ficcional da personagem América, característica que outorga a escrita desta peça um operacional do performer-autor que mistura características próprias atribuindo um outro peso às cenas que confabula. A atmosfera sacra e os espaços religiosos – referências próprias da vivência da autora – são determinantes na edificação da estrutura desta peça. São as impressões de Hilst que projetam o espaço de *A possessa*, seus poemas (inseridos como fala da personagem) que suspendem a protagonista no estado máximo de opressão racional e são suas ideologias que estruturam a personagem e a impelem.

Em quem escreve como performance, o corpo se impõe, nos jogos de subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e sobretudo, pela interseção com a morte, no espaço repetido de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados.¹⁵¹

Partindo de outra ótica de análise, a partir do que permite a performatividade do texto, é possível dizer que a peça suspende inquietações múltiplas e todo o percurso torna-se também uma maneira de agregar a voz da América personagem ao da América continente, tantas vezes colocada a prova de sistemas de opressão e impedida de dar voz à liberdade. A referência ao nome do continente (já que América soa incomum para uma personagem) tem correspondências entre o grito de resistência que impede a protagonista e os deslocamentos com os processos de silenciamento semelhantes pertencentes à memória da América (mais especificamente latino americana).

O desfecho eleva América a um interrogatório ininterrupto, onde é alertada de que Eta e Dzeta registram também o nível de consciência, enquadrando as condutas. No auge dos mecanismos técnicos as cooperadoras não se atentam a morte de América, não sobrevivente aos limites da tortura e das conformidades. América é o ideário da mudança, do interrogativo que morre vítima da própria invenção utilizada pelos repressores.

¹⁵¹ RAVETTI, 2002, p. 62.

Se há luz aqui por dentro, Eta e Dzeta devoram. Mas só por um momento. Em segundo transformam o teu pretense vulcão em sábio entendimento. (América imobiliza-se. Está morta. O ruído de Eta e Dzeta começa gradativamente seu ritmo normal). Não é magnífico que a cabeça do homem tenha conseguido com tanta liberdade inventar algo que substitua sua própria cabeça?¹⁵²

A resistência poética, a advertência científica, a circunstância da liberdade de pensamento e da posterior manipulação do que se cria a favor de um sistema que em origem era o alvo do arcabouço crítico, perpetua ao texto uma atmosfera de continuidade, seja pelas vozes das máquinas inventadas que continuam seus ruídos no desfecho, ou pela morte do ser que só reivindicava o direito de duvidar, interrogar, imaginar e se opor ao sistema onde não se sentia integrado.

Das instâncias que a peça instaura e evoca, fica o caráter revolucionário da protagonista e os seis segundos quando as duas máquinas do plano fantasioso param, desobedecendo a ordem contínua imposta como seu funcionamento. Amplia-se com a sua morte a captura de outros destes seis segundos a cessar a conformidade ao qual somos impelidos na utopia de um novo caminho ou na construção de outra *América*.

4.5 A morte do patriarca **Xeque-mate: valores e instituições no tabuleiro de xadrez**

A morte do patriarca é a peça onde as evidências migratórias da performance para o texto teatral se apresentam com maior fluxo em níveis de linguagem, constituição, temário e inserção nos contextos. A peça, escrita em 1969, é um discurso de humor refinado, entrecortado por planos e imagens que desconstroem a esperada ação dramática. Trata-se de contrapor uma estrutura sarcástica e crítica à superfície dos discursos diante do esvaziamento das utopias.

¹⁵² HILST, 2008, p. 96-97.

Em *A morte do patriarca* a literariedade performática se fortalece na estrutura de composição figurativa das personagens, na desestruturação do dramático, nos curtos e circuitos manobrados pela autora ao colocar em jogo, peças intocadas do cristalizado modo de se aceitar as convenções. O texto foge aos indícios catalogáveis de estrutura, inserido-se num espaço próprio para o incomum, ao não integrado, ao discurso que se ratifica pelo esvaziamento de si próprio, de um teatro que não explica, mas que se estende ao vital das voltas e reviravoltas da linguagem, do lógico e do ilógico. É um exercício de desconstrução, atuando no campo onde a performance opera, fora das totalizações identitárias e modeladoras de pensamento.

A abordagem explora artifícios textuais que desintegram uma disputa ao mesmo tempo engraçada e inteligente de se desdobrar os meandros do inteligível. A fragmentariedade característica da escrita de Hilst corrobora com os assuntos trazidos à cena: esvaziamento dos discursos, ineficácia de dogmas cegos e paradigmas construídos aquém do poder de dúvida daqueles que os crêem. Por estas margens, a autora revisita representações de um diálogo histórico observado a partir de um enfadonho jogo de tabuleiro que envolve figuras chaves e simbólicas da instituição católica. Trata-se de uma desconstrutora partida de xadrez envolvendo o papa, o monsenhor e o cardeal, acompanhada nas alturas por alguns anjos e pela expressiva ótica do diabo. Todos numa deliciosa convivência harmônica que sucumbe a qualquer nexos ou refração realista. É uma revisita ao que a história da humanidade se incumbiu de esculpir em forma de estátuas e as sombras que essas edificações concluem.

Essa performance escrita, conforme minha hipótese, funciona como um limite às elaborações ficcionais, como resposta aos mandatos identitários oficiais e é escutada/lida como convite a ir além do estipulado. Que acontece quando os principais modelos sociais são devolvidos à circulação – deformados, parodiados, desconstruídos, sofridos – e ficam convidativos para que os leitores realizem suas próprias performances?¹⁵³

O cenário impossível em qualquer concepção prévia de formatos e estruturas já traz correspondentes do esvaziamento dos discursos e dos seres frente a um mundo ao mesmo tempo avançado e antigo. A peça se detém na divisão de dois planos: o das

¹⁵³ RAVETTI, 2002, p. 48.

alturas onde se mantém em vigilância um demônio rodeado de anjos, e o de baixo, onde a hierarquia sacerdotal disputa, de fato, uma partida do jogo. Se a imagem desconstrói os planos, elevando a figura referenciada sempre com baixezas, e dando o sentido inverso às outras, confunde mais ainda a introdução neste cenário de quatro estátuas iluminadas e dispostas de costas para o público com tom esverdeado, sendo uma inteiramente branca (a de Cristo). Habita ainda a disposição cenográfica, o esqueleto de ferro de um pássaro coroado de forma burlesca e iluminado de forma sinistra. Aos seus pés detém caídas suas duas asas que frustram a tentativa das entidades religiosas de restituí-la ao lugar simbólico do vôo. Eis as peças do jogo proposto pela autora: anjos, demônios, sacerdotes, estátuas e os gritos de agito do povo na praça (plano externo) que ameaçam adentrar o espaço e intervir a qualquer momento.

A partida de xadrez se nordea com estas peças e pelas jogadas que a autora quer expor na mesa ou evocar a partir da representação que equaciona como temário próprio de rupturas. Este aspecto de rompimento com os paradigmas diante de um presente escasso de valores é desde o início estratégia de jogo gradualmente arquitetada por Hilst, da visualidade do cenário (que dá suporte plástico a investida dramaturgica) aos diálogos trocados entre anjos e diabo em suas funções de sentinelas e comentaristas deste jogo que não evolui:

Anjo 1: O senhor acha que está na hora de intervir?

Demônio: Perfeitamente.

Anjo 2: os que podiam falar já falaram.

Demônio: Há muito tempo. E falaram tudo o que sabiam..

Anjo 1: Não há mais nada?

Demônio: Nada.

Anjo 2: Acabaram-se as guerras?

Demônio: Há um enorme silêncio.¹⁵⁴

O diálogo data períodos determinantes de imersão pelos vazios e extremos do século passado, porém, a autora propõe um prisma não pelas já conhecíveis maneiras de tratamento do assunto. Hilst inverte estruturas e modelos, para justamente criticar a exatidão delas. Assim, ganha a altura da cena a figura do demônio, ressaltado desde a rubrica inicial como um personagem “de aspecto muito agradável”¹⁵⁵. A composição

¹⁵⁴ HILST, 2008, p. 437.

¹⁵⁵ HILST, 2008, p. 433

não reforça seu secular conceito de figura ardilosa e mesquinha, mas articula meios de humanizar a figura das baixeiras (alvo dos confrontos), vestindo-a inclusive com calça e pulôver pretos e ressaltando-o como possuidor de “um rabo discreto e elegante”.¹⁵⁶

Nesta conjuntura de inversões se insere a proposta dramatúrgica de *A morte do patriarca*. As figuras são alegóricas e conhecidas, porém estão invertidas em posto e função. A partida enfadonha de xadrez as quais decidem os impasses de uma estrutura que continua a girar é articulada de forma decadente pelo degrau hierárquico da instituição religiosa. Os apuros e urgência dos que jogam é acompanhado pelos anjos do alto que esperam o momento correto de intervir por intermédio da única figura móvel deste texto: o demônio.

As cenas se misturam, uma interfere em fala ou silêncio na outra, ampliando o estado de jogo que as peças que estão sendo colocadas vão demandando. A estranheza é notória quando a autora subverte anos consolidados pela imposição de poder, manipulação de pensamento e as guerras disfarçadas para manter o consagrado dos saberes. Desta maneira, interrogativa é que os anjos questionam a situação dos religiosos em combate:

Anjo 1: Como foi que eles agüentaram tanto tempo? (o Demônio dá risadas discretas).

Demônio: As vezes os senhores fazem cada pergunta... Não acreditam no milagre?

Os dois anjos (constrangidos): Sim, sim, evidente.

Anjo 1: É por milagre então...que eles estão lá? Não há outra explicação?

Demônio: Não.¹⁵⁷

A autora, muito mais mergulhada nos desmembramentos que sua subversão descentra, não economiza ao cortar bruscamente as cenas, trabalhando verdadeiras intervenções nos diálogos e situações. Desta forma, a partida que não oferece sinais reais de fluência é interrompida pela introdução das estátuas no espaço cênico. Esta intervenção, brusca e aparentemente estranha, acompanha a rubrica onde a autora anuncia os saltos e excessos

¹⁵⁶ HILST, 2008, p. 35-36.

¹⁵⁷ HILST, 2008, p. 439.

que privilegia nesta construção, à mercê da linearidade que os eixos performáticos dispensam em sua essência.

Neste momento entra na cena de baixo três jovens vestidos apenas com pequenas sungas e carregando as estátuas de Mao, Marx e Lênin. O público deve ver rapidamente as placas onde estão escritos os nomes dos três. As placas estão fixadas nas estátuas e os nomes estão escritos com tinta fosforescente. Colocam as três estátuas do mesmo lado de Jesus, mas de costas para Jesus e para o público. O papa, o cardeal e o monsenhor estão tão absortos nas suas respectivas tarefas, e os jovens entram tão silenciosamente que não percebidos durante essa manobra.¹⁵⁸

Qualquer tentativa significativa de equivaler à intervenção dos figurantes ou o fosforescente dos escritos perde força em sua razão maior que é a inserção do simbólico das estátuas (recorte do plano real, social e político do mundo) nas instâncias do teatral. O performativo acontece nesse trajeto com tal vigor que o desenrolar do texto vai enxertando no plano central, fulguras da nossa história recente, impelida de dúvidas, sarcasmos, críticas e interrogações. Os anjos, diante dessa recorrência, confrontam o dito dos livros emudecido na boca das estátuas, mas vivo nos entremeios que unem os contextos que a representação convoca.

Do plano de cima comentam e contrapõem os discursos, cobram intervenção do demônio e também observam o movimento dos homens no plano externo, comentando sobre sua situação pacata. Na cena de baixo os religiosos, também pela janela, comentam a nudez do povo e seus movimentos de agito até que se dão pela presença das estátuas, incluindo a de Ulisses (posteriormente também colocada no espaço). Hilst articula discursos junto aos sacerdotes que falam da decadência de seus pilares pela coerção do jogo que disputam e que em tabuleiro se expande para o quadriculado dos meios de vida daqueles com quem compartilham o ensejo (Leitor/Espectador). “Essas peças são complicadas. Difícil de movê-las. Vede Santo padre, os nossos dedos esbarram nestas arestas e isso dificulta o movimento. E até o raciocínio.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ HILST, 2008, p. 439.

¹⁵⁹ HILST, 2008, p. 446.

O absurdo do impasse dramaturgico vai assentando visibilidades que aproximam a proposta do textual no imprevisível e desafiador campo da performance. Dentre figuras reais, simbólicas, inventadas, anjos e estátuas traça-se um plano pondo em xeque o que já foi dito, a decadência da própria representabilidade, utopias frágeis que não obtém escoro.

É um dos termos do balanço histórico que essa geração de escritores tenta, não para recuperar o passado e fundar uma história, e sim, para ancorar a necessidade de instaurar novos valores que outorguem sentidos ao presente.¹⁶⁰

Estamos frente a uma escrita permeável às instancias transitórias do real e do irreal, do histórico e do inventado, do cultural e do reprimido. Assim o clássico rei dos infernos é o convocado para interferir sobre os tratados como porta vozes dos deuses e, pelo jogo a autora arrisca preencher com obeliscos do histórico, os ideais que dataram épocas e revoluções e que em suas dormências mantém o mundo em constante perigos de xeque-mate. Inclassificável também nesta peça é como a autora constrói personagens-estátuas, que mesmo emudecidas pela condição petrificada de bustos, falam e gritam por discursos, memórias, cicatrizes, ganhando inclusive o motim da cena. Em suma, a arquitetura que a autora performa coloca personagens palpáveis (do plano ficcional: o papa, o monsenhor e o cardeal) a dialogarem com o que rememoram de personagens inanimados (estátuas do plano real). Essa incursão ainda sofre vigilância de figuras simbólicas que jogam em contraste pela desconstrução: diabo versus papa. Este procedimento outorga ao texto ferramentas performáticas de desorganização das estruturas vigentes e dos planos estabelecidos, reinventando modos de subjetivação política.

A mobilidade das estruturas cenográficas e suas fusões (céu abaixo, inferno acima) movimentam a cena destituída de eixo dramático. A performance que extrapola o simples simbolismo das estátuas de Mao, Lênin, Marx, Ulisses e Cristo, transforma-os em personagens, cujos líderes religiosos demoram a perceber a presença. Desta forma a história é interpelada e questionada frente aos seus avanços e inércias.

¹⁶⁰ RAVETTI, 2002, p. 55.

O diabo é o único com capacidade de intervir, articular a cena e a situação. Numa escrita livre de regras, despreocupada em estabelecer linhas críveis ou dramáticas, a autora interrompe o texto para apontar opiniões próprias para a direção de cena, como quando interfere para sugerir a descida da personagem do diabo ao plano de baixo (primeira esfera de movimentação nítida que a peça apresenta): “Eu gostaria que o Demônio descesse deslizando de uma viga cilíndrica”¹⁶¹. Os discursos desabam no diálogo ou no embate que as duas mais importantes peças deste xadrez, o demônio e o papa travam:

Papa: Diga-me... o meu rebanho como está?
Demônio: O santo padre já não viu? Então. É preciso reviver alguma verdade.
Papa: E não é por amor a uma verdade que ainda luto?
Demônio: A vossa verdade parece não ser a verdade deles. Não compreendem mais.
Papa: Mas compreenderam uma vez. Havia milhares de fiéis... tinham o rosto iluminado, o coração em chamas. Amavam. Onde estão?
Demônio: Isso já faz muito tempo. Cansaram-se.¹⁶²

O discurso que emerge sobre a situação das estátuas é de uma ironia performática que transita entre o banal comentário dos monumentos às páginas vivas de uma história que sofre ação do tempo e do homem. O humor que acrescenta à cena uma banal conversa sobre enfeites de sala, interpassa o simbólico e o pactual de suas representações.

Demônio: (Examina a coloração da estatuas) estão todas bastante descuidadas. Cor de limo.
Monsenhor: Ficaram expostas à ação do tempo.
Cardeal. Acho que resolveram preservá-las, colocando-as aqui. Na verdade não sei bem por quê.
Demônio: Compreende-se.
Cardeal: Afinal, por quê?
Demônio: Talvez porque ... são bem feitinhas, não é? Obras de arte? Será isso? (Referindo-se a Jesus. Delicado) Ele é o

¹⁶¹ HILST, 2008, p. 450.

¹⁶² HILST, 2008, p. 451-452.

único que não tem a mesma cor. Mas assim mesmo parece descuidado. (...) Estava no jardim?¹⁶³

O diabo tem verdadeira admiração pela figura de Cristo e tenta relembrar passagens da sua vida dando-lhe humanidade, ocasionando com isso a fúria dos eclesiásticos que insistem nos tons divinais. O discurso desconcertante do diabo é o que mais se aproxima do humano e por isso a autora consegue ratificar simpatias e proximidades para com as dúvidas e proposições do demônio. Seu discurso encontra ressonadores no balançar das crenças, removendo antigas esferas das superfícies, saberes e instituições: “Demônio: Deus também pode ter garras, Beatíssimo Padre”.¹⁶⁴

A partida ameaça então ser interrompida, pois se ouve o aumento dos gritos da população que almeja adentrar o local. Para acalmar os ânimos do povo, que é invisível ao leitor/espectador, mas se mostra como única mola propulsora de ação, as personagens resolvem se remoer nas peças que têm, testando a simbologia de torres, túnicas e coroas, até começarem a agir literalmente usando as estátuas, expondo-as na janela e esperando a reação. A primeira é a de Marx:

Papa: Mas o senhor não percebe? Eles não querem mais esse aí...nem outro qualquer.

Demônio: Sei, Beatíssimo Padre, mas de qualquer modo é preciso tentar. Na verdade, ele tem certos trechos muito convincentes. E se o colocaram aqui, nesta sala, talvez tenham, digamos, insólitas mas...fecundas intenções.

Papa: O senhor citaria trechos da juventude ou da maturidade?

Demônio: Talvez os trechos da maturidade sejam mais prudentes. (olhando o pássaro. Sorrindo). São trechos...sem asas. Sem nenhuma asa.¹⁶⁵

O diabo interpela simbolismos e figurações. Brinca com o as peças de um tabuleiro que expande o jogo a questionamentos reais. Ainda desfaz os maniqueísmos dos ditos, profusões, parábolas e remexe os baús de nossas certezas:

¹⁶³ HILST, 2008, p. 453.

¹⁶⁴ HILST, 2008, p. 454.

¹⁶⁵ HILST, 2008, p. 460.

Demônio: Talvez exista em algum trecho uma palavra chave.
Alguma coisa que os emocione novamente (...)
Papa: Amor?
Demônio: Perdão. Vamos experimentar outras palavras. Se não der certo, podemos repetir essas que estão gastas ou inventar uma, se necessário.¹⁶⁶

Numa espécie de teatro de bonecos monta-se com os personagens (manipuladores) humanos, as táticas do xadrez. O diabo obriga o monsenhor a expor e a repetir o discurso de Marx por trás da estátua, segurando-a como um fantoche. O discurso é recebido com ruídos agressivos e o busto é tirado da janela. O ruído da praça começa a crescer intensamente. A intertextualidade dos discursos remonta como jogadas para tentar acalmar o povo. Seguem a exposição na sacada (janela) a estátua de Mao e depois a de Lênin, ambas recebidas a pedradas e por um silêncio que salienta novas estratégias. O tumulto momentaneamente cessa.

Pedaços da história, trajetões de revoluções, impositores do arbítrio bélico vão sendo colocados em pauta de discussão pelo demônio. Neste levante ele reascende o todo e os resíduos, a morte e o que fica de suas intermitências no imaginário coletivo. Nesta suspensão o tom da conversa preocupada interpassa mártires, poetas, e por intertextualidade os envolvidos citam vários discursos no intuito de encontrarem vestígios de luz ou saída para a situação em que se encontram. Desfilam por esta prosa as figuras de Hitler, Shakespeare, Joana D'arc e até parábolas bíblicas:

A performance na América Latina, ademais no campo especificamente artístico, aparece nas práticas sociais como uma linguagem consolidada, com uma história apelativa que transita entre o cômico e o patético, o heróico e o trágico, o que a coloca como representativa da comunidade que se projeta como utopia ou programa a ser desenvolvido. Pode ser vista como um ato de presença com significação ao futuro e como uma recuperação seletiva do passado ritualizado ou encenado. Extravasando as práticas de rituais dramáticos, presença fundamental na textura cultural da sociedade latino-americana, os atos performáticos forma uma tradição resgatada apenas em parte, até o presente.¹⁶⁷

¹⁶⁶ HILST, 2008, p. 461.

¹⁶⁷ RAVETTI, 2002, p. 52.

Este é o caminho escritural de *A morte do patriarca*, um desconcerto dos paradigmas ditos únicos, numa partida sem nuances de estruturas corroídas. A construção personificada na figura demoníaca é o pilar mais performático por onde a peça se constitui. “Não acreditais em mim. Será preciso refazer vossos tratados de demonologia, ou as vossas leituras não foram atentas?”¹⁶⁸. O demônio performatiza percentuais de dúvida silenciados por inércia ou comodismos históricos. “A finalidade de minha existência é de me integrar n’Aquele (referindo-se a Jesus). Esta é uma confissão que eu nunca fiz a ninguém. Poucos estão preparados para ouvi-la.”¹⁶⁹ Suas revelações abalam, poetizam e ironizam ao mesmo tempo. O momento mais hilário é quando os anjos descem lousa e giz e a cena se transforma numa sala de aula onde o demônio ensina ao monsenhor e ao cardeal, lições sobre como um discurso deve ser introduzido em sociedade, e de que conteúdos é construído um mestre. A fonte de sua explicação ele diz remontar ao seu “Tratado da Demonologia”, pelo qual teriam passado as figuras representadas pelas estátuas, incluindo Cristo:

Demônio: Todo mestre que deseja comunicar uma verdade aos espíritos humanos deve, de alguma maneira, adaptar essa verdade às idéias geralmente aceitas, às vezes são verdades, outras vezes meias-verdades ou preconceitos populares.¹⁷⁰

As alfinetadas proferidas sarcasticamente por esta personagem atingem até cartadas de agudo abalo nas peças do xadrez que ele interage com intuitos de paralisar o jogo: “as páginas das santas escrituras dizem bem da maneira como Deus se acomoda à pequenez da fé e do saber humano”.¹⁷¹ Se é quase imóvel o plano de ação da peça, é nítido que o pensamento diante dos fatos e das jogadas torna-se inteiramente móvel. O demônio é presente e passado, sábio e leitor assíduo, intercala países, mártires, heróis e anti-heróis, ronda livros sagrados, congratula o próprio discurso dispensando seu caráter mítico e se entregando como uma humana criatura dentro das expectativas que o performático ativa. A referência direta ao jogo para falar do amplo tabuleiro onde se abriga o mundo ultrapassa a comparação:

¹⁶⁸ HILST, 2008, p. 470.

¹⁶⁹ HILST, 2008, p. 471.

¹⁷⁰ HILST, 2008, p. 476.

¹⁷¹ HILST, 2008, p. 479.

Demônio: (O demônio mostra o jogo do papa) Ele não se resguardou. (...) deixou brechas...absurdas. (movimenta o jogo adversário, rapidamente) Mais estes lances... e agora... xeque mate. (pausa. Referindo-se ao papa) ele não percebeu que os peões são peças... digamos... um pouco estúpidas, não podem recuar... na verdade eles tem um destino de morte. E que o cavalo salta pra lá, pra cá, como convém à sua agilidade e à sua fantasia. E que as torres (olha para as estátuas de Mao, Marx, Lênin e Ulisses) avançam em linha reta até as portas do inimigo, enfim, enfim, o rei se movimenta o menos possível porque... bem... é o destino dele. E a rainha olha para o pássaro coroadado, brinca com os guizos da coroa) é sempre impulsiva, caprichosa... (vai até a janela) não tem conduta definida... é irresponsável (espia através da vidraça) e em certos momentos pode ficar totalmente louca.¹⁷²

Se a peça inspira um certo pessimismo categórico, a linguagem outorga um mecanismo peculiarmente hilstiano, apoiado na escrita performática de um teatro que se impõe por intervenções, “peças” dramáticas e não dramáticas, recuos e inversões para se traçar uma escrita paralela capaz de rever rumos, certidões e propostas futuras.

A morte do patriarca denuncia a fraude de uma universalidade da ciência, da filosofia e dos sentidos. Fazendo alusão ao título, no desfecho da peça, acabam sendo mortos a tiros pelo povo, o monsenhor, o cardeal e por último o papa, delegando uma orfandade de discursos ao povo que cobrava sentido e rumos.

O texto recebeu uma montagem pelo Grupo de Estudos Teatrais em 1991 sob direção de Adolfo Mazzarini. Os saltos que o texto produz e a quebra com o estilo cartesiano de pensamento e escrita foram observados conforme matéria impressa de Nelson Silveira no jornal Folha de São Paulo em 08 de julho de 1991.

A peça é toda segmentada por cortes que seccionam a ação. O dualismo entre o realismo do palco, onde os personagens encarnam formas humanas, e o quase surreal do fora do palco, habitado por dois anjos, sofre interferências transversais.¹⁷³

Aberta a estas interferências transversais no durante e no pós-texto é que a peça trabalha suas visões e desfecho inaugural de um novo tempo, embora a autora não aponte seus

¹⁷² HILST, 2008, p. 482-483.

¹⁷³ SILVEIRA, Folha de São Paulo, 08/07/1991.

caminhos. Ao final o diabo triunfa cobrando novos tratados, invertendo a coleção maniqueísta de finais conhecíveis. Com os discursos metralhados, ficam vestígios não de esperança, mas da certeza que os novos rumos devem ao menos ser alçados com ímpetos de vôos libertos.

Ouve-se na praça uma voz jovem , vigorosa.
Voz vigorosa: Vamos começar por onde?
Demônio: Pelo começo! Pelo Começo.
Escurecimento gradativo, luz sinistra sobre as garras do pássaro.¹⁷⁴

4.6 Ultimato e temor em *O Novo Sistema*

Escrita em 1968 *O Novo Sistema* é uma aula alegórica, suspensa em um plano que evoca sistemas, conjunturas e fragmentos históricos para confrontar numa esfera contornada, paradigmas e temores frente às perspectivas científicas. O texto não economiza recortes a serem distribuídos pela cena, no intuito performático de fazer com que eles equacionem contrastes e diálogos no transcurso da peça. Desta forma a primeira inserção textual aparece como enunciado ainda com as cortinas fechadas.

Em 1939, Edwin Bovan escrevia a Arnold Tonybee: “Não penso que o perigo que enfrentamos hoje seja o da anarquia, mas sim o despotismo, a perda da liberdade espiritual, o estado totalitário universal, talvez. Então o mundo poderia entrar em um período de petrificação espiritual, uma ordem terrível, que para as altas atividades do espírito humano seria a morte. Em tal estado totalitário, parece-me possível, enquanto murchassem a filosofia e a poesia, que a pesquisa científica poderia continuar com descobertas sempre novas”.¹⁷⁵

De forma sequencial ao enunciado dá-se início uma espécie de prólogo que se constitui por uma aula de física que ninguém vê. Apenas se escuta as vozes proferidas em um treinamento onde as crianças (alunos) são catequizadas por escudeiros e respondem sistematicamente ao estudo de forças, massas e quantidades de maneira controlada. “Voz do escudeiro: A coletividade entendeu? / Vozes das crianças: He! Há”.¹⁷⁶

¹⁷⁴ HILST, 2008, p. 489.

¹⁷⁵ HILST, 2008, p. 305.

¹⁷⁶ HLST, 2008, p. 306.

Ainda antes do início da peça Hilst, a partir dos enunciados e das vozes que instruem o prólogo, apresenta o teor performático que *O novo sistema* agrega aos contrapontos que elucida. A projeção cenográfica é de uma praça com escritos de ESTUDE FÍSICA pelos cantos, com dois postes laterais onde há homens (bonecos) amarrados. No fundo há um triângulo em contínuo movimento giratório e lento. Este triângulo durante o texto não cessa o movimento, os corpos dos homens amarrados serão sumariamente trocados por outros durante a peça e a praça (símbolo de um espaço coletivo) será o referencial que os executores da doutrina do Novo Sistema utilizarão para efetuar suas metodologias de apagamento da individualidade e massificação segundo os preceitos do que outorgam como “Novo”.

O Novo Sistema se configura como um destes textos que num primeiro confronto causam certo estranhamento pelo arcabouço de elementos simbólicos usados para referenciar uma emergência presente, mas que como estratégia dramática se edifica por uma indefinida esfera alegórica. Nesta peça, múltipla nos quesitos que induz ao pensamento, a autora esfacela e compartilha um discurso apreensivo frente às grandes incumbências científicas e os percalços do mundo, desprovido de valores e de uma consequente poesia amortecida nos meio sociais e nos esquemas regráveis de sentimento e pensamento.

Para construir esta reflexão impelida ao teatral Hilst elabora uma fictícia sociedade constituída pela geração formada e instruída pelo “Novo Sistema”, alegoria de treinamento, escolarização, catecismo, policiamento e condução que prevalece ao sistema antigo e coage a cena envolvendo seus integrantes e opositores.

Esse mundo de poesia e filosofia murchas e de cientificismo triunfante é, no entender de Hilda Hilst, o nosso mundo, cujas contradições, cuja angústia e cuja possível redenção coloca de forma simbólica em sua peça.¹⁷⁷

¹⁷⁷ MENDONÇA, Folha de São Paulo, 04/07/1968.

Esta espécie de concepção alegorizante que constrói o “sistema” é um esforço dramático frente ao que se firma como instituição que determina rumos e formatos. Com esta preocupação o “novo sistema” ao qual se refere o título é um estado projetado que organiza uma espécie de disciplina de adestramento. Referenciado como parâmetro de escolarização, tem uniforme com aspecto militarizado e no boné há um emblema de uma caixa preta com a tampa levantada (distinção dos que tiram a maior nota de física). A alegoria do formato escolar é dirigida a crianças como concepção ao futuro e os escudeiros que legislam, julgam e “ensinam” também executam a ronda junto aos pais destas crianças, interpelando qualquer afronta que ameace os desígnios desse sistema que empregam. Sobre este procedimento alegorizante de escrita, Avellar apresenta referências conceituais que dialogam com a estrutura performática:

Na alegoria o exterior não é, portanto incorporado, domesticado e conjurado, como no realismo mágico, e sim mantido enquanto um exterior radical, inominável. Paradoxalmente, então, ao circunscrever um mundo desprovido de qualquer alteridade, o texto alegórico preserva um exterior – preserva-o ao preço de ser incapaz de nomeá-lo.¹⁷⁸

Inominável é a estrutura deste sistema que Hilst constrói cenicamente, e, por justamente trazer incumbências de tantas ordens, acaba abrindo-se ao performático que dialoga com referências múltiplas a partir desta estrutura não determinada. O contraponto é a formação desta sociedade inventada, em paralelo com a sistemática do conhecimento numa projeção arquitetada pela autora que ao mesmo tempo em que parece remeter a vestígios passados, faz referências a uma projeção futurística.

Mãe e filho estão nesta praça focada no estranhamento dos dois corpos amarrados no poste. O filho tem no boné a distinção de dotado na esfera quantitativa de notas e a mãe aproveita o ensejo para tomar a lição do filho e comprovar sua nota máxima. No entanto o menino se mostra mais preocupado com os dois homens pendurados do que qualquer lição que lhe suscita o decoro, fato que estremece a progenitora naquela atmosfera proposta pela autora: “o aspecto geral da praça é de extrema gravidade”¹⁷⁹

¹⁷⁸ AVELLAR, 2003, p. 94.

¹⁷⁹ HILST, 2008, p. 303.

Menino: Eu não aguento ver estes homens.

Mãe: Mas você tem que se acostumar. Sempre que voltar da escola e passar pelas praças vai ver esses homens.

Menino: Sempre?

Mãe: Pelo menos durante muito tempo ainda. Hoje são esses, amanhã serão outros.¹⁸⁰

Sobre os homens pendurados no postes não se pode falar, comentar, sequer dirigir o olhar com aspectos de compaixão. Ninguém fala sobre eles, embora no decorrer da peça sejam substituídos por outros corpos num movimento cíclico de mortes. Diante da curiosidade do filho, que pelo Novo Sistema não deve ser exteriorizada nunca, a mãe tenta afastá-lo daquela realidade cobrando insistentemente os postulados da escola e forjando disfarces para os motivos daqueles corpos estarem ali: “Olha, esses homenzinhos não foram bons, ouviu”.¹⁸¹

A esfera performática que determina a presença destes corpos e as dúvidas e desconfiças por parte do menino (disfarçadas pela família que se completa com a chegada do pai) vai deixando emergir um suspense que não encontra meios, senão o incômodo com que a família comenta fatos, verdades, medos e o estado de vigília.

Mãe: Todos dizem que este é o novo método indireto, e esse método ia resolver tudo, que as autoridades sabem o que fazem, que ia adiantar... adiantou nada, as perguntas são as mesmas de sempre.¹⁸²

Pai: Esses homens não aceitaram o Novo Sistema. Você compreende? Não foram bons homens (...) Você gosta do seu pai? E da sua mãe? (...) Então esqueça esses homens. Ou melhor, não esqueça, não esqueça, mas imagine que você os viu apenas por um instante, está bem?¹⁸³

As características que definem este plano criado pela autora vão sendo apresentados a partir da troca de palavras nervosa entre esta família e a substituição dos corpos que acontece concomitantemente. Nítido vai ficando a gestão deste sistema, que

¹⁸⁰ HILST, 2008, p. 313.

¹⁸¹ HILST, 2008, p. 314.

¹⁸² HILST, 2008, p. 316.

¹⁸³ HILST, 2008, p. 320-321.

teoricamente ensina, mas pune aqueles que ousam duvidar dele. Um esforço em destruir a individualidade no impasse de uma coletividade massificada, formatada e unilateral.

O texto é referencial e distanciado ao mesmo tempo, evoca temas da história recente e como estrutura cênica vai sendo interposto pelos subtextos que o cenário da praça evoca, além de construir correspondentes (ditaduras, repressão, treinamento de guerra...) na exposição dos corpos mortos ao espaço público:

Pai: Vão recolher então?

Escudeiro 1: Para colocar os outros.

Pai: Ah, sim. São muitos?

Escudeiro 2: Incrível senhor, incrível. O escudeiro-Mor não esperava tanto. Ele nos disse que são tantos como formigas. Aquelas grandes com asas... o senhor sabe.

Pai: é... as asas.

Escudeiro 1: Tempos inquietantes, hein senhor?¹⁸⁴

A estranha sensação de vigilância que os escudeiros parecem executar é o que circunda este texto, muito mais pelos subtextos presentes entre os familiares do que, de fato, pelo que dizem, já que fica nítido que não se pode duvidar em voz alta de nada que possa ser interpretado como agressão ao que já está. Os pais, embora amedrontados por uma esfera que castra a liberdade de expressão (da qual os espectadores só tem indícios pelos mortos pendurados no poste), mostram-se formatados, enquadrados naquele meio social de vida. Mas é pelo olhar do menino que o conflito eminente suspende. A personagem construída com os mesmos ímpetos revolucionários de outras figuras do teatro hilstiano, parece ter desvendamentos do discurso da própria autora, principalmente quando escapa ao modo coletivo no qual foi instruído a pensar e dirige um olhar fixo de preocupação diante daqueles corpos expostos em praça pública. O Menino é o único que parece exaurir sentimentos para com o acontecimento, incluindo sentir os pés molhados nestas instâncias de morte. Por estes sinais de desvios, o clima de suspense parece ser o pilar constitutivo deste textual:

Escudeiro: (severo) Ele parecia olhar de um jeito fora da lei. Demorou olhando. O seu menino demorou olhando.

Pai: Não, não absolutamente. Ele é curioso em relação aos senhores. Os senhores são pessoas importantes, ele fica curioso.¹⁸⁵

¹⁸⁴ HILST, 2008, p. 324.

Este novo sistema criado pela autora treina, formata jovens para não chegarem ao ponto de terem de ser punidos como os homens amarrados no poste. Tudo o que parece ser de natureza humana parece ser desafiador ao que querem implantar. Por isso, as mortes são contornadas com lições de física e o presente é substituído por regras e postulados quantitativos.

O olhar que o menino dirige aos mortos traz preocupações a boa ordem guardada pelos escudeiros. Embora ele tenha o distintivo no boné como um aluno modelo, os vigilantes resolvem interrogá-lo longe dos disfarces paternos. Os escudeiros narram então o ritual de morte no qual são impelidos os filhos do antigo sistema ao andarem em procissão, seguidos das mães que fazem asas que vão perdendo as plumas no decorrer do caminho e chegam para o ensejo de morte só com a armação inteira. Com este ato público de substituição de sistemas e aniquilamento dos sobreviventes ao antigo, fica explícito que o intuito da história rememorada no plano alegórico serve como teste do teor de mobilização que o Menino – a maior nota de física – é capaz de tecer. A narração faz referência ao simbólico dotado de asas castradas e faz o Menino cometer o maior mal na visão de suas doutrinas: demonstrar emoção. “Escudeiro 3: Você é mesmo a nota mais alta de física do seu bloco? A Nota mais alta chorando?”¹⁸⁶

As desconfianças fazem com que os pais do menino sejam interpelados e o plano cênico sofra a intervenção da personagem Menina, dotada com um emblema idêntico ao do Menino como um dos gênios da escola que os treina dentro desta perspectiva física do mundo, das relações e do futuro.

Este indicativo de deixar sozinhas as duas crianças naquela praça são as estratégias de Hilst em duelar os dois mundos que o texto oposiciona. Duas figuras representantes da nova geração: a menina adestrada e o menino que resiste. Desta forma, a partir do diálogo destes dois personagens, as referências aos sistemas ficam mais nítidas e o

¹⁸⁵ HILST, 2008, p. 327.

¹⁸⁶ HILST, 2008, p. 341.

agudo textual e crítico que a autora explora num plano duvidoso de eficácias também se esclarece. Os elementos que servem para erguer este contraste são performaticamente relacionados. A autora recorre a diálogos truncados, inserção de poemas e saudações que remete a regimes autoritários de múltiplas ordens. “Saudação entre os do Novo Sistema / Menina: (unindo as mãos um pouco acima da cabeça num gesto duro) He! Há. / Menino: (levantando-se, faz o mesmo gesto): He! Há!”¹⁸⁷

O Novo sistema alerta para regimes que castram as escolhas individuais em virtude de uma massa obediente e catequizada. A ciência de um racionalismo mecânico que petrifica as formas de se relacionar, sentir e pensar é um dos pontos de confronto que o texto faz emergir:

Menina: Meu pai hoje me mostrou a última poesia do Novo Sistema.
É linda. Eu vou te dizer.
Nós devemos ser iguais à pedra.
Que no grande mar do Novo Sistema
Mergulha.
Nós devemos ser iguais à pedra
E não como a cortiça que flutua.¹⁸⁸

Duas correntes de pensamento se chocam. A menina representa a ciência incorporada como regimento que destitui o humano e o natural em virtude de um homem-máquina que não emociona, só impera segundo as leis físicas que exercem forças e vetores nas suas circunstâncias. É a inserção da obediência, do molde estabelecido que se fixa, que rubrica pelo todo a impressão individual das coisas e do mundo que não aprendeu a ter. O menino é o contraste, embora escolarizado pelo mesmo sistema da menina, fulgura como exceção porque duvida, se envolve com as coisas, mostra-se consciente diante do que decora e do mundo que pulsa ao seu redor.

Menino: Você não vê os homens?
Menina: Não como você os vê.
Menino: Mas você pode entender que eu vejo os homens à minha maneira?

¹⁸⁷ HILST, 2008, p. 341.

¹⁸⁸ HILST, 2008, p. 342-343.

Menina: Ainda posso. Mas daqui a pouco não entenderei mais. (...) Neste nosso tempo você só existirá se individualmente você representar o ser da coletividade.¹⁸⁹

As doutrinas que a autora referencia em excesso é o recurso que alicerça o relevo criado e traz correspondentes das duas correntes em confronto. O esfacelamento do ser individual é o mote que outorga ao sistema em vigor, a força necessária para o comando, o unísono do que impele como certidão e correção muito mais sustentável numa esfera de coletivização do pensamento. A expectativa crítica que a autora acresce aos diálogos nada ingênuos das personagens denota essa percepção:

Menino: E por que você não me denuncia? Você me ama?
Menina: porque eu posso ainda te dar um tempo. Tenho poder para isso. Não. Eu não te amo. Eu não sei o que é o amor. Eu sei o que é atração e repulsão. Você me atrai.
Menino: Por quê?
Menina: Porque você é a nota mais alta de física do seu bloco.¹⁹⁰

Coletivizar em virtude do apagamento do ser individual, do peculiar, do que pode fluir a forma resoluta de se opor, de se pensar em outra vertente, de colocar a própria certeza da ciência em risco ou em dúvida. A introdução da personagem Menina, tão logo incluída para articular um eixo dramático, mostra-se cobiada da operação de vigília do comportamento suspeito do menino e da apreensão em lacuna dos pais. No diálogo com a Menina se constata a emoção e a preocupação que o Menino deixa emergir diante dos corpos e então sua real função no plano alegórico também fica nítido: “Menina: Você se emocionou com os homens amarrados. Eu já te disse, os olhos devem registrar a cena, rápidos como um relâmpago”¹⁹¹

Hilst não outorga papel protagonista à evolução do conflito. Embora ele aconteça, o texto equaciona muito mais pelos valores que suspendem na praça, nos subtextos das leis desse sistema inventado e seus alcances junto ao leitor/expectador. Tanto que a Menina logo se revela cobiada do sistema na função de entreter o menino enquanto ele fica impossibilitado de intervir na morte dos pais (assassinados como suspeitos do

¹⁸⁹ HILST, 2008, p. 344.

¹⁹⁰ HILST, 2008, p. 345.

¹⁹¹ HILST, 2008, p. 354.

desvio de comportamento do filho). A autora mistura o discurso científico que “justifica” as mortes com o viés poético dos pés úmidos do menino diante do situacional de adestramento.

O que seria o Novo Sistema? Que conjunturas são plenamente observadas e que outras ficam suspensas, nos remetendo a um arsenal histórico, memorial, arquivístico e de instâncias do presente? O menino é o revolucionário em potencial. A menina é a obediência formatada ao sistema. Os que não se enquadram no plano ficcional são performaticamente pendurados na praça. Quantos de nossa história oficial e velada tiveram o mesmo fim por se oporem a determinados sistemas? De modo também quase científico, porém, movido pelo desejo de transformação após se deparar com os pais mortos, dá-se a morte da Menina pelas mãos do Menino. O que acontece é coadjuvante no desfile de vozes, equações que primam por um estranhamento inserindo leitor/espectador em um novo espírito científico e elaborado dramaturgicamente de uma forma quase didática em que a autora alerta sobre os usos equivocados do arsenal de técnicas, tecnologias e ciências em virtude de um mundo cada vez mais desumanizado em nome do progresso, do totalitário e sem abertura para os que não se adaptam ou não se enquadram.

Após o último evento, o que suspende como desfecho é uma overdose de discursos que remetem ao sistema em sua base-estruturadora e que faz bandeiradas ao palavrear de um físico junto à voz insistente das crianças que como um exército treinado respondem mecanicamente aos chamados.

Escudeiro: A verdade tem sido uma enorme sonolência. A única verdade é a verdade do Novo Sistema: uma imensa matriz racional. A física nos dará, em breve, um cérebro no qual toda a memória científica do mundo estará guardada. Por isso, tornem-se daqui por diante necessários, para que vosso destino não seja igual àquele destino (aponta os postes) que foi compulsório.¹⁹²

¹⁹² HILST, 2008, p. 360.

A última cena é onde a autora em vez de fechar o texto acaba deixando-o mais aberto ainda, posicionando-se de forma direta ao espectador e interpelando-os para um grito/ação de resistência. O discurso aparece na forma de poema e, ligado ao tom escolar que a peça remete, Hilst novamente mistura as linguagens, utilizando de um recurso brechtiano. Os atores se despem das personagens e distanciadamente de um ficcional que já tinha fulgoras no “distante”, se dirigem ao público enquanto atores, num apelo quase didático e num ato performático de expor o ultimato ao qual solicitam ajuda para os sistemas que continuam.

As exclamações “He!Ha” terminam com um “Há!” valente e em seguida todo o elenco, não mais como personagens, mas como atores vai surgindo no palco. Todos (dirigindo-se ao público): Nós temos medo, sim. Nós temos muito medo. Esse nosso tempo de feridas abertas Este Velho Sistema em que vivemos (apontando para o público) Tu, esse homem Que deseja agora ser o centro de todo o universo, (apontando para o público) Tu, esse homem que usa de si mesmo Com infinita torpeza, Tu que estás aí, e que nos viste Pensa: o que fizemos não foi advertência? Nós temos medo sim. Nós temos de que o Velho Sistema, este em que vivemos, Pelas chagas abertas, pela treva Nos atire Para um Novo Sistema de igual vileza. Ah! Nosso tempo de fúria! Ah! Nosso tempo de treva! (Abrindo os braços para o público)Dá-me a tua mão. Dá-me a tua mão. (o elenco de mãos dadas) Que os nossos homens se dêem as mãos. Que a poesia, a filosofia e a ciência Através de uma lúcida alquimia Nos preparem uma transmutação: Asa de amor. Asa de esperança. Asa de espanto (pequena pausa) Do conhecimento.¹⁹³

Pelo ato que se prolonga ao desfecho, o texto se estende não como um discurso contrário às técnicas científicas, nem como esfera opositora entre o antigo e o novo sistema, mas como um ultimato para que seja qual for o sistema, que sejam preservados os valores humanos, de espírito e a liberdade de ir contra.

¹⁹³ HILST, 2008, p. 362.

4.7 Fusão de linguagens em *O Auto da Barca de Camiri*

Na localidade de Camiri, nesta peça retomada num plano fantasioso enredado por Hilst, aconteceu o assassinado em 1966 de Ernesto Guevara ou “Che” Guevara como ficou conhecido o líder da Revolução, depois consagrado à categoria de mito heróico. Embora partindo das forças que reascenderam este lugar em resistência, crime e luta, o nome do militante não é mencionado durante todo o tempo que perdura a audiência de tribunal ou cerimonial equivalente no qual se apóia o plano cênico. A referência direta é evitada, talvez até pelo período de escrita da peça (1967) - ano em que o Brasil passava pelas proibições e torturas advindas da ditadura do Regime Militar.

O silêncio imposto a artistas e seus consequentes modos de opressão, exilando e censurando obras e manifestações de toda estirpe, podem ser o responsável pela autora ter tratado de um tema tão emergencial freando suas implicações diretas. O que é certo e de cunho literário observar, é que o poder performático que estrutura a obra, por este circunstancial, garante o fluxo necessário para subverter signos que poderiam apontar indícios nítidos de teatro político e militante. Pelas peculiaridades arquitetadas pela autora, constrói-se um verdadeiro hino de resistência num jogo cênico fabuloso, que fala pelo silêncio, liberta pela resistência e ousa linguagens só visualizadas em conjunto a partir dos conceitos que outorgam à escrita, especificidades do performático.

Auto da barca do Camiri é uma das peças de acentuado grau performático. Não só pela dificuldade de leitura, conforme analisou Elza Cunha Vincenzo “Parece não haver meios de falar de *Auto da Barca de Camiri*, de sugerir o que ela é”¹⁹⁴, mas pela grande junção de elementos absorvidos de várias tradições teatrais que configuram à peça uma estranha sentença de tribunal. Trata-se de um espaço permeado de registros históricos, planos e personagens simbólicos dispostos em uma atmosfera energética que vigora como propulsora do que é dito e do que se procura averiguar. É também uma

¹⁹⁴ VINCENZO, 1992, p. 52.

recorrência performática a cantos, sons, slides, referências, sinalizações, humor e poesia que juntos conclamam o arsenal performático que a peça suscita.

Nesta peça talvez seja onde a autora consiga uma originalidade híbrida na dramaturgia brasileira. Não é um tribunal, nem só privilegia uma sentença. Não recorre à personificação de personagens de cunho histórico, embora um evento demarcado faça parte da sua estrutura invisível. Também não pinta personagens com características realistas, muito menos excede no fantasioso. As figuras que transitam pela região do Camiri migram constantemente do simbólico que induzem ao poético que escancaram.

Nos são contemporâneos escritores que tendem a mostrar um comportamento performático, procedente da obrigação de se reafirmar e se solidificar em uma língua particular, ainda que de maneira plural e provisória, entre as cinzas de uma tradição que, mesmo que mal se conheça, pretende-se conhecer, que se apresenta fragmentada e múltipla em suas origens e em seus desenvolvimentos e da qual às vezes só perduram gestos, movimentos, restos de canções, letras, palavras, ritmos e, sobretudo, memórias possíveis.¹⁹⁵

A autora brinca com os gêneros, constrói um texto permeável por experimentação autoral, reflexos de caráter histórico-político (conforme já mencionado o assassinio que sonda), além de acentuado teor lírico (o interrogatório é todo construído em versos que em nenhum momento tiram a fluência coloquial). Uma leitura apenas semiótica deste texto se revelaria impossível até pela confusão do caráter simbólico com que a autora une personagens tão distantes diante de uma audiência improvável, mas a qual Hilst quer teatralizar como possível. Para investigar o assassinato que metralha em ecos, os ouvidos algozes que a autora performaticamente cobra e recobra, envereda-se a abordagem do seu pretexto teatral no geográfico desta região, tão fantasiosa de expressão quanto o sangue invisível que as personagens que moram no local (o trapezista, o prelado e o passarinho) tentam testemunhar como verossímil.

A apropriação deste lugar acontece pela chegada dos juízes que justificam sua presença sob o alarde que espalham pelas redondezas a recorrência misteriosa e ao mesmo tempo

¹⁹⁵ RAVETTI, 2002, p. 54.

tempestuosa de um homem ao qual não caracterizam, mas que vêm averiguar. Neste estopim denota-se a Camiri de Hilst um estado movediço que permite aos seus objetivos performáticos um deslizar de coexistências. Os juízes parecem que investigam muito mais a sentença definitiva de que nada aconteceu, do que, de fato, preocupam-se com indícios e depoimentos. O espaçamento literário-teatral proposto pela autora move-se em fantasia, absurdos, realidade contornada e fluxos. O espaço é povoado por figuras que misturam as referências, nas palavras dos juízes. “Aqui é certamente o fim do mundo. Ou o inferno, não sei”.¹⁹⁶

O plano estrutural da peça *Auto da Barca de Camiri* configura-se como um auto só pelo desrespeito aos moldes que congratulam esta especificidade e formato teatral típico da idade média e ovações de fundo religioso. Poderia ser chamada de um grande círculo de atrações onde a autora brinca com os discursos da autoridade desnudando-os despudoradamente, ou até como uma peça múltipla de meios fecundos e diversos, unidos num espaço irreal, porém histórico, para refletir na maneira mais consistente e poética possível sobre feridas que continuam abertas na América Latina.

A performance nasce e se desenvolve como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo processo de hibridação, implica contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e a conseqüente modificação dos agentes participantes, não se trata, obviamente de “influências” unidirecionais: as artes performáticas interferem na política e a política na arte.¹⁹⁷

A desconstrução com os símbolos do poder e da justiça é nítida na representação dos juízes, novamente exposto num círculo de gerações onde o mais velho treina o mais jovem num ritual de omissões e “aprendizado”. São figuras farsescas, encurvadas que começam a peça vestidos e no decorrer vão se desfazendo das máscaras e literalmente perdendo também as roupas, deixando a mostra o insensato que insistem em não querer ratificar como o enigmático do tal “homem”.

¹⁹⁶ HILST, 2008, p. 188.

¹⁹⁷ RAVETTI, 2002, p. 57.

Indícios deste textual performático são verificáveis desde que a peça instaura sua primeira cena, quando sem qualquer referência, inicia-se o texto com um trapezista suspenso e as incursões que remontam ao Camiri:

Trapezista (no trapézio):
Senhores: No nosso tempo de desamor e lamento
É raro ser bom prelado
Ser passarineiro
Ou trapezista.
Escurecimento. Ruído de metralhadoras. Silêncio.
Uma voz (Tom de comando em tensão):
No coração! No coração!
Logo em seguida, estampido de um tiro de revólver. Luz.¹⁹⁸

Nada parece a princípio ser muito convincente, mas já denota a hibridez característica deste formato encontrado pela autora que mistura um poema de apresentação ao ruído de um tiro. A partir daí se dá a irregular (irregular no sentido de não ser plana ou linearmente identificável) apresentação das testemunhas e seus poéticos interrogatórios. Os quadros que sucedem a peça relativamente curta montam uma espécie de grande alegoria para investigar o profético da existência do tal homem a partir das testemunhas que segundo os juízes “fedem”. Recurso e estratégias do teatro épico¹⁹⁹ são misturados em meio à audiência performática designada pela autora. Nesta mistura, são nítidos e identificáveis efeitos de distanciamento, como a seguir:

Juiz Jovem: Tem razão. Tem razão. Os Homens são seres escatológicos. Esse tema é ótimo para discorrer. Veja. **(Vira-se para a platéia)** Escatologia, certamente os senhores saberão o que é: nossas duas ou três ou mais porções matinais expelidas quase sempre naquilo que convencionalmente chamamos de bacia. Enfim, (curva a mão em direção à boca e estende em direção ao traseiro) esse entra e sai. Para vencer o ócio dos senhores que dia a dia é mais freqüente, não bastará falar sobre o poder, a conduta social, a memória abissal, o renascer. É preciso agora um outro prato para o vosso paladar tão delicado. **(Vira-se para o velho)** E se pensássemos num tratado de escatologia comparada? Nada mais natural e mais premente.²⁰⁰

¹⁹⁸ HILST, 2008, p. 187.

¹⁹⁹ O Teatro Épico de Bertold Brecht envereda-se por uma corrente contrária à estrutura do Teatro Dramático. Características como o efeito de distanciamento contrapõem com a identificação/proximidade e efeitos catárticos da outra linha, num projeto que segundo Brecht privilegia uma visão distanciada e crítica daquilo que se trata.

²⁰⁰ HILST, 2008, p. 189. (Grifos meus)

Concomitantemente a inserção de planos de distanciamento, há também enxertos de plena identificação e efeitos de ilusão, além de um humor irônico que permeia toda a peça. O ensejo de um cerimonial com que sempre se proclama qualquer tipo de julgamento também é absurdamente transposto pela autora. Representantes do povo, homens e mulheres invadem a cena, perguntando quem são os juízes, tentando fazer com que dançam e cantem desvairadamente. A autora inclusive acrescenta ao texto dramático a letra de três músicas as quais estes personagens figurantes entoam, interpelando os motivos dessa investigação e o porquê vêm àquele lugar os homens da cidade. Canções funcionam como verdadeiros determinantes do enredo que a trama desconstrói, evocando geograficamente planos que mais parecem uma atração circense, mas que de fato, exercem força demolidora tanto na palavra como na intervenção sumária do recorrente ruído de metralhadoras.

LETRA DA PRIMEIRA MUSICA:

Ai, coisa complicada são os da cidade
Os que vêm dizer
Se o homem que a gente vê
É de verdade ou não (...)
Se o homem que a gente diz que se move
Ai, que se move ou não (...)
Se tudo é, ou se é tudo ilusão
São os da cidade
Os de compreensão
Os que vêm dizer
Se o que a gente vê
é sabedoria
ou é danação
se o que a gente vê
é coisa brilhosa²⁰¹
ou é escuridão.

Por trabalhar justamente num terreno movediço, assim performático por instância e epígrafe, a autora exerce uma liberdade criadora que lhe permite alçar vôo com quaisquer modalidades, efeitos e elementos. Os utiliza não como sistemas que se opõem um ao outro, mas que compartilham regiões de contato e que resignificam certezas e contrários. Os elementos que a autora utiliza, reinterpreta e critica hibridamente, coloca *Auto da Barca do Camiri* numa região não catalogável dentre as modalidades teatrais que a instituição se preza em classificar a título de valor ou descanso.

²⁰¹ HILST, 2008, p. 194.

Esta espécie de estética dos fluxos, por não se primar por prévias do reconhecível, oscila entre o drama categórico e o épico histórico de tessitura fantasiosa. Move-se como um círculo de atrações performáticas que segue os passos invisíveis de um assassinio tratado com humor e profundidade, poesia popular e erudição, num prisma do que se encena ao espetacular da letra que se reinventa a partir da junção de elementos múltiplos da criação. Hilst é capaz de desfazer e refazer os trajetos conceituais que ordenam sua compreensão, enxertando inclusive momentos de meta-teatro.

Juiz Jovem: Porque tudo o que se compara, se estende. E se transforma em conflito eminente. Juiz Velho: Tudo isso é bom para o teatro. Fale merda para o povo e seja sempre novo. Ah, nossa boca de vento (põe a mão na boca num gesto de desprezo) blá, blá, blá” (...) Juiz Velho: E isso é teatro, senhores, Conflito eminente... nem sempre.²⁰²

Tudo é permitido neste teatro que se formula pelo difuso capaz de causar o inesperado e proclamar vetores que desconcertam a representação. Este auto hilstiano não evolui dramaticamente, mas se encaminha na sucessão de quadros compostos pelo julgamento de cada um dos personagens que crescem uma prova ou um elemento novo apoiador da memória que lhes suscita o histórico e que a figura dos juízes (novamente as instituições de poder) quer apagar. Não criar referenciais de nomes e datas arquiteta inclusive um procedimento de fazer com que o ensejo teatral tenha amplitude interpretativa e os ruídos de metralhadoras que insistentemente interrompem as atrações, saiam por armas que remontem outras incursões históricas e suas arbitrariedades de arquivos e memória:

Resgatar essa memória como campo de forças plurais e divergentes serve para abri-la a uma multiplicidade de pontos de vista cujas contradições não devem permanecer silenciadas pela vontade atual de dissolver toda opacidade, de eliminar todo corpo estranho que ameace tornar turva a visão de uma história social e cultural falsamente reconciliada consigo mesma.²⁰³

Hilst reivindica neste texto, determinado contexto que se preza ao esquecimento e o ilumina a partir do artístico julgamento irreal, como forma de resgate do ideário

²⁰² HILST, 2008, p. 190-192.

²⁰³ RICHARD, 2002, p. 52.

libertário de raiz política, social e cultural. “Estamos aqui para saber de um homem quase invisível”.²⁰⁴

A primeira encenação da peça consta da montagem dirigida por Tom Santos em 1987 junto ao Grupo de Teatro Aplicado. As reportagens sobre a montagem embora não apresentem referenciais sobre a estrutura performática do texto, assinalam os contrastes da tessitura que distanciaram a peça de se enquadrar num textual panfletário conforme as duas resenhas jornalísticas publicadas na época da montagem.

O novo texto de Hilda não pretende ser histórico, sequer documental. É antes de tudo uma abordagem poética da morte de Guevara, pondo em cena personagens simbólicas, como o Passarinheiro, que expressa em cena o homem do povo, e o trapezista, que traz a visão do criador de arte.²⁰⁵

Talvez porque em seus escritos ela busque uma realidade além do visível, além do palpável e do pensamento lógico. Movida por uma compulsão ética, como ela mesmo já revelou, não transige com a mentira, com imposições, com as simples aparências do real. Nesse sentido, sua obra assume um caráter político – até mesmo revolucionário – embora perca tempo quem queira extrair dela palavras de ordem ou desordens panfletárias.²⁰⁶

Constante com as bruscas interrupções de ruídos de metralhadoras, danças do povo, letras de música, Hilst estende o processual com as atrativas revelações das personagens que resistem ao apagamento. Não é o homem dotado de espectros e trânsito que está em cena, embora permeie toda a estrutura textual, mas gente que o viu, o conheceu, partilhou de suas alianças e desenlaces.

A incursão de slides de Cristo sendo flagelado para traçar paralelos com o messiânico do homem investigado aguça ainda mais o plano permeável que Hilst tece numa tentativa textual de fazer conflitar questões pelo invisível que se sustenta. Ao contrastar imagens para aproximar contextos, a autora recorre à tecnologia para resgatar o poético e a história, partindo do revolucionário para unir e desobstruir pensamentos conforme

²⁰⁴ HILST, 2008, p. 199.

²⁰⁵ GUZIK, Jornal da Tarde, 28/11/1987.

²⁰⁶ MEDEIROS, O Estado de São Paulo, 03/12/1987.

ressalta os apontamentos de Dominguez sobre a inscrição dessas novas formas de constituição artística:

Novas abordagens mais sensíveis aos chamados sistemas complexos, ao assimétrico, ao conflitante, ao discrepante e ao aleatório, ou mesmo mais atentas a aspectos do real e da experiência anteriormente conhecidos, porém recalcados, exigindo em seu ressurgimento o descondicionamento do olhar. Assim, em diferentes campos da filosofia, das artes e das ciências, passa-se a falar de forma enfática do caos organizador; do poder estruturador dos acontecimentos; da arte conceitual; da música atonal; do não figurativo; da imbricação das linguagens com a introdução de elementos tecnológicos (eletricidade, movimento), nas artes plásticas, no teatro e no cinema; das narrativas não-lineares que rompem com a relação de causa-efeito e o esquadro espaço-temporal contínuo e linear na literatura.²⁰⁷

Ao final do texto, as personagens testemunhas são mortas pela rajada de metralhadoras que a todo o momento intervinham na peça. A lei representada pelos juízes se sobrepõe, ainda que a esfera do poético continue perambulando pelas instâncias que o performático faz mover e, ainda que fantasiosamente, a autora contribui para que o crime não seja sepultado pelas conformidades da história.

4.8 Jogo de meias verdades em *O visitante*

Escrita em 1968, *O visitante* recebe montagem junto ao teatro universitário da EAD (Escola de Artes Dramáticas) também sob a direção de Terezinha Aguiar. Em 1978 recebe uma versão para o teleteatro transmitido pela TV Cultura - Canal 2 - sob direção de Kiko Jaess. Há ainda registros de uma leitura dramática da peça em novembro de 1987 sob direção de Adolfo Mazzarini.

O visitante trata-se de uma peça escrita de forma aguçadamente poética, apoiada sob um teor lírico explícito em desnudamento, linguagem e recursos. É possível, inclusive, apontar intenções autorais claras de fazer da peça um cerimonial de visita, onde a inabalável simbologia da estrutura familiar se apresenta intacta, impermeável a qualquer

²⁰⁷ DOMINGUEZ apud RAVETTI, 2002, p. 51.

vestígio capaz de abalar a figura de retrato perfeito pregado na parede da sala. Junto ao anônimo visitante que a família receberá no ensejo da trama, também adentramos a sala, cozinha e jantar. O convite aleatório desmonta o silêncio mantido a muito esforço e que garante a aparência estável da instituição. Por este artifício dramático é que cômodos e incômodos dos laços e relações desmoronam, e a visita torna-se um acerto de contas capaz de revelar a fragilidade na qual se edifica a estampa familiar.

Das peças que compõem o Teatro Completo de Hilda Hilst, *O visitante* é a peça que apresenta menos indícios performáticos. Achei importante também desenvolver uma leitura deste texto, confrontando com as teorias que orientam quanto à escrita e a performance, para justamente apontar como obras de um mesmo autor podem ser mais ou menos performáticas. Entretanto a incluo na nominação deste estudo porque constato intenções de performatividade que não são plenamente desenvolvidas na peça enquanto um todo. A peça é escrita num plano linear de ações, evolução e desfecho. Três pessoas da mesma família no que constam a mãe, a filha e seu marido convivem numa mesma casa. A figura jovial da mãe contrasta com o peso que carrega a figura da filha, duas personagens situadas num ambiente familiar recheado de silêncios, pausas substanciais, subtextos, desconfianças e suposições. O desenrolar é sistemático: a mãe aparentemente está grávida e como moram em uma mesma casa, onde há um homem, o pensamento fica suspenso, invadindo e atordoando aquilo que se deduz em sofrimento e horror, mas não se ousa proferir. O marido traz um estranho para o jantar e a revelação que a presença do forasteiro desencadeia acaba sendo crucial para o epílogo.

Tudo muito natural, se Hilst não utilizasse de outros recursos para deixar a estrutura familiar mais permeável aos avessos e contrários que a suspendem. A autora nesta peça é sutilmente poética, circunscreve uma avalanche de silêncios em versos capazes de dar circunstâncias de cena e um alto teor lírico:

O fato de se tratar não de um poema dramático, mas de um drama poético em todos os níveis. À sua elaboração subjaz uma intensa vontade dramática, isto é, um impulso profundo de dar forma

delineável aos elementos da imaginação poética. Como se as imagens da poesia pudessem tomar corpo.²⁰⁸

Em *O visitante* a autora recobra a estrutura familiar por um prisma poético que sonda e vai as últimas consequências para adentrar o amarelo dos retratos que a consagra. A temática que suspende a trama é de difícil aceção, parte de suspeitas que não somos capazes de admitir. As frases ambíguas desestruturam o cerne ou berço das relações mantidas por sangue e afeto. Na apresentação das personagens já se nota o caminho pelo qual esta visita vai percorrer conforme a rubrica: “Ana (Mãe) - É encantadora, mas possuiu qualquer coisa de postiço e de indevassável. / O corcunda não deve ser tratado ostensivamente como um elemento mágico”.²⁰⁹

A estratégia autoral de construção da peça instaura uma discussão acerca dos limites do texto teatral, linguagem e estética do poético. Não se trata de traçar uma discussão entre os limites do que seja teatro e do que seja a poesia. Acredito que seguindo esta concepção contemporânea de leitura, interessa-me muito mais o terreno em que ambas modalidades se contaminam do que sustentar uma discussão de onde nasce um e onde termina o outro. *O visitante* é uma obra propensa a pensar este território de contaminação e refletir sobre os resultados alcançados por Hilst neste textual explicitamente poético e teatral.

Esta é a principal preocupação da autora e o performático que prima pelo experimento se instaura principalmente na forma como a linguagem é colocada em contraste com as dinâmicas de fala e palco, muito mais até que o desenrolar da peça como um todo. Hilst fala de um tema aparentemente desconexo, com todo o rigor poético executável, assim reconhecível pelas falas das personagens em versos que, ao mesmo tempo que acrescentam amplitude lírica, tratam do esfacelamento de uma família mantida pelas instâncias do incomunicável, alvo no qual a autora mira seus artificios desmontando as estampas do silêncio, do não dito e dos laços revirados pelo avesso. Sobre essa incursão poética que apresenta uma peça totalmente pautada nos silêncios recorrentes entre as

²⁰⁸ VINCENZO, 1992, p. 51.

²⁰⁹ HILST, 2008, p. 145.

falas, as cenas e no subtexto que impede cada gesto das personagens, Hilst salienta sua preocupação diante da engrenagem sutilmente proposta como niveladora do enredo: “Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão. Pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados. Sobretudo é preciso não temer as pausas entre certas falas. São absolutamente necessárias”²¹⁰.

A estratégia acarreta ao texto uma noção rítmica diferenciada da estrutura dramática. As tantas pausas e silêncios espalhados no decorrer da peça e a tentativa de desenhar performaticamente uma poética do silêncio é registrado, no entanto, nas rubricas de intenção. A autora explicita a atmosfera na qual a peça circunda e desenvolve: “Vejo tudo entre o medievo e o nazareno”²¹¹, mas a estrutura cenográfica e gráfica da peça mantém a linearidade e se isenta de riscos, elemento funcional para determinar eixos performáticos. De toda a forma, o impacto e a quebra com as estruturas que normatizam as instâncias de vida prevalecem no campo temário. O confronto entre mãe e filha não é usual, opta por uma superfície lírica, mas acaba indo fundo no que afronta. A junção pelo sanguíneo dos laços não isenta de haver entre as duas personagens um pactual de silêncio que resguarda competição, inveja, meios termos, meias verdades (principalmente no que condiz com a personalidade da filha). A fala da mãe, Ana (muito mais jovial em energia e palavra) se opõe a figura da filha Maria (envelhecida nos recuos de não se relacionar harmonicamente com nada) e o embate poético²¹² parece ser o mecanismo linguístico e estético de imersão nos personagens e nos solilóquios que os afastam:

Ana: Um olhar não se vê minha filha.
Um olhar pousa sobre nós.
Ou penetra. Pode ser asa somente
Pode ser estilete.
Maria: Quem te ouvisse
Em ti encostaria o próprio ouvido
E esperaria o impossível. (...)
Nunca te conformaste com a velhice.
Queres parir ainda. Abrir as pernas.²¹³

²¹⁰ HILST, 2008, p. 145.

²¹¹ HILST, 2008, p. 147.

²¹² Para a análise desta peça manterei nas citações o formato em versos proposto aos diálogos pela autora.

²¹³ HILST, 2008, p. 153.

Se diante de uma leitura performática o texto não alcança maiores graus de discussão, é destacadamente importante sublinhar o efeito que a autora consegue mesclar o lírico de uma fala ao silêncio intermitente que percorre o texto. Em outras palavras, esta peça interage ações de agressiva exposição, só que tratadas literariamente com a delicadeza de um verso. Há um estranhamento no modo operacional das falas e em como elas se articulam teatralmente. A problemática inclusive levou um dos atores pertencentes ao elenco da montagem realizada para o teleteatro na reportagem “É difícil o ator arar na terra dos poetas” da Folha de São Paulo de maio de 1978 a relatar sobre esta especificidade e dificuldade:

A obra é um tenso jogo de relações não definidas, matizados com todos os sentimentos humanos, dos mais violentos aos mais suaves, careta mesmo, correndo paralelos ou se entrecortando numa linguagem poética e numa estrutura teatral coesa. (...) É difícil o ator arar na terra dos poetas. É difícil dizer que um poeta como Hilda Hilst escreveu esta frase com esta ou aquela intenção. É difícil até perseguir a idéia que ela diz ter escrito. É fugidia.²¹⁴

O plano ambíguo que a peça suscita é reforçado pelo estranhamento da tonalidade poética que a autora reforça. É como se Hilst insistisse com ornamentos e apetrechos algo que se fabula com o intuito de fazer sangrar. Os diálogos têm transparência sonora e atingem também uma fluência popular em tonalidade coloquial que diferencia o texto de outras obras que também se enveredaram por temáticas que envolvem a estrutura da família. O duelo entre mãe e filha tem a sutileza poética do atrito, espancam com ressonância e empenho de suavidades:

Maria: tens o olhar de uma mulher com sede.
Ana: Sede de quê, minha filha?
Maria: Sede de ter entre as pernas o que te conviria.
(...)
Até a morte eu estarei aqui, vendo o teu rosto e a tua imunda
maneira de agradar.²¹⁵

Mas também se mescla com o tratamento eficaz da ofensa mais pontiaguda:

Maria: Então é verdade, minha mãe! É
mesmo verdade. Estás ... cheia.
E como conseguiste? Nesta casa
Vivemos só nós duas... e um homem.²¹⁶

²¹⁴ FERNANDES, Folha de São Paulo, 18/05/1978.

²¹⁵ HILST, 2008, p. 154.

Ao mesmo impasse que somos colocados frente ao que há de mais obscuro entre os laços que prendem ou que conformam esta família, somos também coagidos a suspeitar que uma película muito fina mantém inabalável os pilares deste clã, como se o nome *família* pesasse mais que os silêncios que vão se acumulando entre seus componentes. Esta fina película mantém intactas as relações evocando junto ao mecanismo poético articulado pela autora, um estranhamento que reforça as falas e as personagens, reatribuindo-lhes o status de intocados. Se as brigas costumeiras fossem tratadas de outra forma, em outro tom, utilizando de um vocabulário mesmo coloquial que mais caracteriza atritos e desconfianças dessa estirpe, possivelmente o efeito não seria mesmo.

A poesia em *O visitante*, seja nos diálogos, nos silêncios ou nas relações é que instaura este texto num plano misterioso: nem absurdo nem simplesmente realista, nem contemporâneo nem somente tradicional. Esta incerteza produz um deslocamento que instaura um plano diferencial de inserção do texto, que embora funcione num módulo linear (com espacialidade e temporalidade literárias definidas) também utiliza dos elementos de estranhamento como um procedimento de eliminar esta linearidade e exatidão. Como se compoisse um poema Hilst vai costurando complexidades humanas e desafiando o simbólico da família a partir dos desejos obscuros que percorre com coragem por não estar sentenciando nossos sentimentos mais nobres, mas os que humanizam nossos contrários e nossa natureza dúbia conforme afirmativa da personagem Ana “A beleza pode ser clara e sombria”.²¹⁷

Nesta dramaturgia certifica-se o plano tratado a partir do que as personagens não dizem, seus contrários e aparências junto à incomunicabilidade que revela a opção pelo exagero necessário das referências de pausas e silêncios. Este texto funciona muito mais na intenção interpretada, no gesto, na recusa, no jogo de olhares, no piscar, no jeito de manobrar a palavra, ocultar a rima e desferir verdades. Os vetores duplos mencionando

²¹⁶ HILST, 2008, p. 177.

²¹⁷ HILST, 2008, p. 168.

as artimanhas do silêncio aparecem tanto nas rubricas como no sentido direto ou indireto dos diálogos.

Maria: Nunca se pode estar a sós contigo.
Tenho mãe. Tens amigos.
Homem: Quem te ouve falar.
Pensa que quando entramos no quarto
somos um. E estás mais longe de mim
do que o céu do mar.
Maria: Quem te ouve falar
Pensa que é verdade que
desejas esses dois que disseste aproximar.
O céu e o mar.²¹⁸

O conflito proposto desde o principiar da ação se desenvolve de forma plana com o convite do personagem Homem (marido de Maria e genro de Ana) feito a um estranho corcunda para que jante na casa da família. A entrada deste personagem subverte a estrutura nominal e dos aspectos realísticos que a trama prematuramente transpareceu perpetuar. A apresentação do convidado instaura a atmosfera de incertezas e ambiguidades que outorgam a peça determinada intenção performática. “Corcunda: Posso vos chamar de Ana, simplesmente? / Ana: Ana é o meu nome. E o teu? / Corcunda: Meu nome é MEIA-VERDADE”.²¹⁹

O visitante assim como se predestina aos coadjuvantes que surgem para desencadear a resolução de conflitos acaba fazendo vir à tona algumas lembranças que pontuam sombras no entendimento do leitor/espectador sobre os motivos e silêncios que abalam aquele ensejo familiar. A noite subentendida que supostamente ou poeticamente assinala a causa do crescimento da barriga de Ana é duplamente explicitada, resistindo ao silêncio. “Ana: A sombra se fez mais densa! E olhando bem, penso que vi aquele cujo nome eu nem vos posso dizer.”²²⁰. A mesma personagem em determinado momento, numa espécie de lembrança rápida, deixa escapar ao estranho convidado:

Ana: Depois daquela noite
De milagre ou castigo

²¹⁸ HILST, 2008, p. 157.

²¹⁹ HILST, 2008, p. 169.

²²⁰ HILST, 2008: p. 167.

Já não sei... Tenho quase certeza.
(afliçtíssima) Ah, que vergonha, não direi!
(...)
Tenho quase certeza de que uma coisa move-se em mim
E se acrescenta aos poucos...
Como uma escada se encurvando
Descendo...
Homem: (Interrompendo) Como uma flor...quase nascendo?
(*Ana põe a mão sobre a boca do homem*).²²¹

Relevante destacar que, a partir do corte brusco do diálogo citado acima, a autora omite justamente o jogo de silêncios que sustenta o enredo. Desta forma mantém a família reunida em silêncio, porém na conformidade que não define nem investiga o que está por trás, pelas dobras, por baixo dos vestidos, por trás da simbologia dos nomes, pela nudez cotidiana familiarmente vestida. A fala do estranho elucida essas matizes que na peça vão ficando pelos ares, pelas frestas com as quais vamos nos despedindo daquela casa:

Corcunda: (aproxima-se de Maria. Fala muito lentamente)
És tão jovem... Olha-me. Olha-me.
(pausa) Sabes? Com o tempo, um certo limo se faz na nossa carne.
Tu não o vês. Nem o sentes assim,
Como uma coisa física.
Nem é por dentro, que esse...
Limo se faz.
Nem sabes
Se é com o tempo que ele cresce,
Decresce ou modifica. Mas de
Acordo contigo
Ela a si mesmo se transforma
Este faz criatura alegre ou triste
Te faz acreditar no que perdura
Ou em tudo que te parece real
Mas que não existe.²²²

Ainda que a peça insira esta poética dos silêncios, resguarda um desfecho sistemático, porém ambíguo e que encontra respaldo na obra aberta de Umberto Eco “não consiste numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete”²²³. A situação é apenas disfarçadamente esclarecida. Pela presença do corcunda e aquela

²²¹ HILST, 2008, p. 171.

²²² HILST, 2008, p. 173.

²²³ ECO, 1988, p. 39.

visita inesperada, Maria então sugere que há um caso entre a mãe e o corcunda, entre Ana e o MEIA VERDADE, sendo ele então o possível motivo da gravidez. Resta então uma meia verdade capaz de sustentar o círculo de representação e união familiar, que funciona ironicamente como mais um silêncio, outra meia verdade.

Por não encontrar maiores trânsitos entre a linguagem e os elementos que constituem esta peça e pela manutenção da estrutura linear do texto sem grandes rupturas, coloco *O Visitante* como uma das peças menos performáticas da autora, onde alguns indícios desta estratégia de escrita são até apresentados, mas não desenvolvidos, fator que corrobora inclusive com a sua adaptação para a linguagem televisiva, onde os formatos são ortodoxos e o tradicional da escrita é característico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das preocupações desta pesquisa foi o de traçar uma leitura das peças de Hilda Hilst operando dentro de um referencial performático caracterizado pela mesma fluidez observada nas obras. Nesta perspectiva, o termo performance como ferramenta literária exerceu a função de ampliar os diálogos de leitura e crítica junto às análises do teatro hilstiano.

As ampliações que os estudos performáticos oferecem em consonância com o pensamento literário foram os aspectos abordados no primeiro capítulo mediante as teorizações e formulações do que se denomina de escrita performática. Junto a estas reflexões foram apontados elementos que sustentam a partitura de um texto denominado performático, tais como: desdobramentos, hibridez, multiplicidade interpretativa e estratégias de interação com os contextos. No segundo capítulo, a especificidade das teorizações no âmbito do performático na escrita é articulado junto ao teatro de Hilst, referenciado de uma maneira geral e em contraponto com a fortuna crítica levantada sobre sua dramaturgia. Por sua vez, no terceiro capítulo faço uma análise das peças que compõem o teatro desta autora, a partir de um diálogo entre seus elementos no que confere a construção dramática e os apontamentos teóricos que alicerçam minha leitura performática dos textos.

O estudo de todas as matérias jornalísticas referentes às montagens constante do arquivo de suas obras na Universidade de Campinas (referenciadas no segundo e no terceiro capítulo) mostrou que a recepção das peças era de difícil interpretação. Os críticos às vezes reconheciam o valor textual do espetáculo, mas o tratavam de maneira confusa diante dos diálogos que os seus elementos interpelam como um todo. De fato, os críticos não contavam com outras abordagens de análise, conforme as matérias publicadas em razão da estréia da peça *O Verdugo*:

Hilda Hilst usa um procedimento diverso, do qual não se viu até hoje um exemplo bem sucedido; ela parte de uma idéia e procura dar-lhe vida cênica. A personagem nascida de um sopro artificial, não chega a

sustentar-se de pé no palco, está presa o tempo inteiro, sem humanidade própria aos desígnios da autora.²²⁴

Com um drama tão pouco convincente e quase sem pés na terra, o espetáculo procura sobreviver pela valorização dos interlúdios poéticos. (...) Uma peça escrita, aparentemente, sem compromisso com nenhuma tendências teatral, mas também absolutamente sem compromisso com as experiências do dia a dia.²²⁵

As impressões elaboradas, como as de Sábado Magaldi e Mariângela Alves de Lima citadas acima, mantinham em sua estrutura um aspecto que remonta aos formatos rígidos de crítica, fechados em seus métodos de valoração ou descrédito e que, conseqüentemente, não se mostraram abertos à recepção de textos ou espetáculos que subvertissem a expectativa do já estabelecido ou do institucionalizado. A dramaturgia de Hilst, de fato, não encontrou diálogos críticos suficientes diante desta conjuntura sistemática de análises.

Importante reaver que a dificuldade de leitura do seu teatro na época de sua escrita, deve-se justamente ao caráter híbrido de formulação e trânsito dos seus elementos, aos quais atribuo caráter performático, tais como: desfechos abertos a uma completude por parte do leitor/espectador, mistura do material biográfico com o ficcional (teatral), recorrência a referenciais históricos como manobras operacionais entre o *eu* e o *coletivo*, fusão de linguagens, forte apelo imagético nas projeções cenográficas que influenciam e, em determinados momentos, até protagonizam a cena, estranhamentos a partir da fusão do discurso científico e a resistência poética, inserção de recursos como o uso de slides, recortes de poemas e sonorizações de efeito circunstancial, dentre outros.

Só na década de 90 é que com o capítulo dedicado ao teatro de Hilst, Elza Cunha Vincenzo (1992) especifica as amplitudes necessárias para conferir a estes textos uma leitura tão sugestiva e aberta como sua circunscrição, destacando-se da fortuna crítica jornalística encontrada anteriormente.

²²⁴ MAGALDI, O Estado de São Paulo, 04/05/1973.

²²⁵ LIMA, Revista VEJA, 25/04/1973.

É preciso que se diga que a par dessa aparente despreocupação com a clareza (mais fácil de se obter no teatro com a forma tradicional), há em Hilda Hilst uma poderosa imaginação cênica. A poesia do texto não se separa das exigências de uma grande sensibilidade visual e plástica.²²⁶

Seguindo esta constatação de Vincenzo, acredito que somente recorrendo a métodos abertos de leitura, poderia de fato conferir diálogos de abrangência que a dramaturgia de Hilst requer, ao invés de cair em medidas redutoras ou classificatórias. Desta forma, as teorizações de Rojo no que corresponde às denominações de uma crítica performática foram fundamentais para a fundamentação dos alicerces de análise:

Se trata, entonces, en primer lugar, de avanzar en la realización de una crítica que analice las producciones de arte sin establecer jerarquías reductoras entre sus lenguajes y con una metodología dinámica y capaz de dialogar con creaciones donde el signo quizás no sea el referente fundamental.²²⁷

Estes apontamentos auxiliam no que condiz com a expectativa de se formular ferramentas de análise que se preocupam muito mais com a dinâmica de seus objetos, do que com as regras de seus próprios enunciados. Esta vertente, em diálogo com as teorias da escrita performática de Ravetti, possibilita maior abrangência de leitura junto aos textos propensos a estes referenciais performáticos.

Um texto é performático quando imprime outra inscrição ao temático já trabalhado, alçando vôos pelo longínquo da esfera esperada, pelo já mapeado. Por estas instâncias move no âmbito do temário que suscita modificações que vão desde o universo individualizado ao coletivo. Portanto, também articula subversões na sua maneira de escrita, interagindo formas, esboçando novos formatos do contar, do poetizar ou do teatral. A escrita performática opera uma linguagem de risco e experimentação que lhe permite terreno livre de criação, trabalhando justamente com as energias de difícil escuta, colocando os temas de uma forma que fogem a interpretação direta e superficial

²²⁶ VINCENZO, 1992, p. 37.

²²⁷ ROJO, 2008, p. 51. “Se trata, então, em primeiro lugar, de avançar na realização de uma crítica que analise as produções de arte sem estabelecer hierarquias redutoras entre suas linguagens e com uma metodologia dinâmica e capaz de dialogar com criações onde o signo não seja o referente fundamental”

de modelos pré-concebidos. As zonas de incerteza intercaladas nesta escrita também conferem estes indícios performáticos que reconhecem tratados suplantados de forma invisível, mas empregados como parcela que influencia tratamentos sociais implantados. A performaticidade de um texto tem significâncias de dizer por silêncios, lacunas e convocações simbólicas. É um entrecruzar fronteiras que interpassa os sentimentos, os pensamentos colocados em cena ou a desobstrução dos aspectos invisíveis que formulam e estruturam representações de poder. A performance de um texto sobrepõe à palavra acomodada nas linhas do papel e a confronta com o histórico, o ritual íntimo deflagrado, a memória do corpo, os traumas, a desconstrução dos sistemas e hegemonias de pensamento. Performar significa revelar-se em risco, contrapor, resistir no invisível.

Nesta linha de pensamento reafirmo o teatro de Hilda Hilst como performático. Uma dramaturgia que desaba em cena o esfacelamento entre o homem e os seus preceitos morais, heróis humanizados diante de um coletivo que reprime. Teatro que relembra um passado silenciado, arquivos mortos dos processuais de guerra, ritualiza a re-apropriação do corpo sem muros e mordanças, transita entre o passado e as projeções ao futuro numa advertência contra a desumanização das relações, do mundo e da sociedade. Um teatro que pesa na palavra a liberdade que encena ausente. Textos poéticos que fazem resistentes, os valores e os ideais libertários. Ato que trazem implícitas atmosferas de guerra, ditaduras e revoluções, lançando foco para um embate maior entre o homem e ele mesmo.

É um teatro comprometido com os questionamentos existenciais e filosóficos, atuante nas transformações que a sociedade carece em tempos silenciados de mudança. Revolucionário nas entrelinhas, por isso no performático encontra e apresenta as lacunas do interrogativo que seu jogo de cenas acumula. Agrega rigor político, se insere quando produz afastamentos e se distancia quando esmorece nitidez.

O engajamento que o teatro hilstiano perpassa é do compromisso com a realidade, com a crueza das relações, na ratificação de uma força individual capaz de ecoar revoluções coletivas, segundo minha leitura, principalmente pelo poético presente em todas as

peças. É um teatro de figuras revolucionárias na insistente cobrança por uma ação interventiva deixada sempre em aberto nos discursos como os das personagens América de *A possessa*, Irmã H de *O rato no muro*, Filho do verdugo e os homens coiotes de *O Verdugo* e Menino de *O novo sistema*.

Com Hilda Hilst a palavra possui corpo e se apropria dele em toda a sua dimensão fluida, perturbadora de ordens, sistemáticas e estruturas que imprimem a sua literariedade. A linguagem é uma revisita subversiva ao fluxo, à experimentação, à fragmentação de resquícios biográficos e ficcionais, entregue ao derrame no mesmo impasse que contem o que é de ordem investigativa e profundamente existencial. É um convite teatral que não economiza nenhum dos embates que o modelo ou a regra debatem, reduzem ou acovardam o tratamento. Uma dramaturgia que ficcionaliza o científico para alertar sobre o humano, elaborando uma concepção simbólica e metafórica do mundo, aproximando-se de uma criação contemporânea voltada para a multiplicidade da linguagem como estratégia de dialogar com o homem.

Hilst instaura o performático em suas obras porque seu teatro não equaciona facilmente ações, mas camufla imobilidades para transitar entre o que atordoa o corpo e o espírito num plano individual e o que estagna, aliena e corrompe num plano coletivo-social. Uma escritura que se arrisca ao compor uma estrutura próxima a abstração e a subjetividade, tão caras ao mecanismo teatral, sempre resoluto e consolidado como meio expressivo de exteriorizar partituras e deslocamentos. Textos que ampliam as maneiras de se teatralizar ao recorrer ao múltiplo e as instâncias performáticas como processuais de escrita.

Penso que uma escrita performática ou um tipo de escrita que enfoca comportamentos performáticos, pode contribuir para a efetivação de diálogos culturais considerados impossíveis. Desse modo, a escrita é performática ou mediadora de performances e entra em um novo arquivo que estamos aprendendo a decifrar no espaço do conhecimento contemporâneo.²²⁸

²²⁸ RAVETTI, 2003, p. 42.

Espero que este estudo contribua no campo das discussões sobre o texto teatral, destacando este teatro extremamente poroso a significantes e as mediações que Hilda Hilst utilizou na sua vasta obra. Deste modo, corroboro também com minha perspectiva de ler obras artísticas pelo visível e invisível de sua circunscrição, pelo já mapeado de suas estruturas, pelos terrenos desconhecidos ambivalentes de força e trânsito, sobretudo tentando jamais fechar as cortinas de uma cena artística que precisa estar constantemente aberta como condição fluida da existência do teatro e da palavra. Com esta pesquisa espero ainda proporcionar debates e outras leituras a cerca destas mesmas peças, mediando-as, confrontando-as, propulsionando montagens e reflexões para que o performático de sua força e inscrição esteja num constante trânsito de saberes e confrontos.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

AZEVEDO, Luciene. *Autoria e performance*. Universidade Federal de Uberlândia, MG. Revista de letras, São Paulo, v.47, n.2, jul./dez.2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 1ª ed., 6 Tir. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, Número 8, outubro de 1999.

CANDEIAS, Maria Lúcia. *Incertezas de uma época*. Revista Isto é. São Paulo. Março de 1988.

CARREIRA, André Luiz Antunes et AL. (orgs.) *Mediações performáticas latino americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CONCEIÇÃO, Gilmar Henrique de. *O rato no Muro*. Gazeta do Paraná, 02 de maio de 1994.

COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Cia das letras, 1996.

DELLEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Trad. De Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34., 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Trad. Maria Rosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

ECO, Umberto. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, Trad. Giovanni Cutolo, São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERNANDES, Rofran. *É difícil o ator arar na terra dos poetas*. Folha de São Paulo, 18 de maio de 1978. Caderno Ilustrada.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário de língua portuguesa*. 4 ed. Ver. Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1979.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art. From futurism to the present*. New York: Thames and Hudson, 1988.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

GUZIK, Alberto. *O aplicado resiste em novo endereço, divulgando valores nacionais*. *Jornal da tarde*. São Paulo, 28 de novembro de 1987. Programas e Leituras. Caderno Divirta-se.

GUZIK, Alberto. *Faltou brilho e ousadia, o aplicado merecia mais*. *Jornal da Tarde*, 17 de dezembro de 1987. Caderno Divirta-se.

HILDEBRANDO, Antônio e outros (Orgs.). *Corpo em performance*. Belo Horizonte: FALE/UMFG, 2003.

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

HILST, Hilda. *Teatro reunido*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

_____. *Do desejo*. São Paulo: Maison de vins, 1992.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Massao Ohno, 1980.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Massao Ohno/Ismael Guarnelli Editores, 1984.

_____. *Alcoólicas*. São Paulo: Maison de vins, 1990.

_____. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *A obscena senhora D*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

_____. *O carderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.

_____. *Rútilo nada*. Campinas: Pontes 1993.

_____. *Bufólicas*. São Paulo: Massao Ohno, 1992.

_____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Massao Ohno, 1974.

_____. *Ficções*. São Paulo: Quiron, 1977.

_____. *Contos d'escárnio/Textos grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1990.

JAGGAR, Alison M. & BORDO, R. Susan. *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LIMA, Mariângela Alves de. *Sem pés na terra*. Revista VEJA, São Paulo, 25 de abril de 1973.

LYRA, Bernadete e GARCIA, Wilton (org.). *Corpo e imagem*. São Paulo: ECA, USP/Xamã, 2001.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

_____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva/ Editora USP, Coleção Estudos nº 111, 1989.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

_____. *A peça é original, mas irrita em vez de emocionar*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 de maio de 1973.

MARGATO, Izabel. GOMES, Renato Cordeiro (org.) . *Literatura/Política/Cultura (1994/2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MARGATO, Izabel. E GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MATOS, Cláudia Neiva de. Literatura e Performance. In: CARREIRA, André Luiz Antunes et AL. (orgs.) *Mediações performáticas latino americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003. p. 49-58.

MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte. Editora UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991.

MEDEIROS, Charles Magno. *Só um texto belíssimo*. O Estado de São Paulo, 03 de dezembro de 1987. Caderno 2.

MENDONÇA, Paulo. *Hilda Hilst*. Folha de São Paulo. São Paulo. 4 de setembro de 1968.

OLIVEIRA, Roberta. *Teatro tem um brasilianista*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 27 de julho de 1997.

PALLOTTINI, Renata. Do teatro. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.8, outubro de 1999. p. 97-113.

PALLOTTINI, Renata. *Teatro Completo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PAVIS. Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PÉCORA, A. A moral pornográfica. In: SUPLEMENTO DE MINAS GERAIS. Belo Horizonte: OLIVEIRA, Anelito de. (ed.), nº 70, abril de 2001.

PEDRON, Denise. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Manuscrito, LETRAS/UFMG, 2006.

PEPIN, Jean-Francois e BRAUNSTEIN, Florence. *O lugar do corpo na cultura ocidental*/Coleção Epistemologia e Sociedade – Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *Peças, personas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. IN: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE;UFMG, 2002. p. 47-68.

RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André et al.(orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 81-97.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência: In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (orgs.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 31-61.

RAVETTI, Graciela. A fala interminável: As iniciais, de Bernardo Carvalho. In: *O eixo e a roda*. Revista de literatura brasileira/ FALE/UFMG/ Vol. 15/ 2007. p. 15-26.

RAVETTI, Graciela. *Reflexões sobre literatura latino-americana. Escrita performática e prosa catacrésica*. (Artigo não publicado apresentado na disciplina ministrada por Graciela Ravetti na Faculdade de Letras da UFMG no 1º semestre de 2008. Este artigo faz parte da obra *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, no prelo).

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 1998.

ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália a América Latina*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

ROJO, Sara. Crítica y performance teatral. In: *Revista Cátedra de Artes*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. Maio de 2008.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro de Hilda Hilst*. Suplemento Literário. O Estado de São Paulo, 21 de janeiro de 1969.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Naves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAM WAYS, Elmarina. *O rato no muro "O Cul. To"*. Gazeta do Paraná, Cascável, Maio de 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHECHNER, Richard. *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SHECHNER, Richard. *Writings on culture and performance*. New York: Routledge, 1993.

SHECHNER, Richard. *The end of humanism*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

SILVA, Alcione. *A revolução pela palavra*. Folha de São Paulo. São Paulo, 04 de junho de 1973.

SILVEIRA, Jr. Nelson. *Peça inédita de Hilda Hilst discute destino de decadência*. Folha de São Paulo. São Paulo, 08 de julho de 1991.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: BUARQUE DE HOLANDA, H. *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TEIXEIRA, João Gabriel, Gusmão, Rita (org.) *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

TEXEIRO, Alva Martínez. *O herói incômodo – Utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*. Pontevedra: Consorcio Editorial Galego, 2009.

TELLES, L.F. *Carta a Hilda Hilst*. O Estado de São Paulo. São Paulo, 19 de dezembro de 1971. Suplemento Literário.

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

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher : dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1992.

WERNECK, H. *Hilda se despede da seriedade*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1990. Caderno Idéias.

ZIGGIATTI, Laerte. *Grupo acerta na montagem de texto de Hilda Hilst*. Diário do Povo. Campinas. 10 de agosto de 1991.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.