

Handwritten notes and a drawing of a fish. The notes include:

- START
- 5m
- 10m
- 15m
- 20m
- 25m
- 30m
- 35m
- 40m
- 45m
- 50m
- 55m
- 60m
- 65m
- 70m
- 75m
- 80m
- 85m
- 90m
- 95m
- 100m

Other notes include:

- 1. Guei
- 2. Guei
- 3. Guei
- 4. Guei
- 5. Guei
- 6. Guei
- 7. Guei
- 8. Guei
- 9. Guei
- 10. Guei
- 11. Guei
- 12. Guei
- 13. Guei
- 14. Guei
- 15. Guei
- 16. Guei
- 17. Guei
- 18. Guei
- 19. Guei
- 20. Guei
- 21. Guei
- 22. Guei
- 23. Guei
- 24. Guei
- 25. Guei
- 26. Guei
- 27. Guei
- 28. Guei
- 29. Guei
- 30. Guei
- 31. Guei
- 32. Guei
- 33. Guei
- 34. Guei
- 35. Guei
- 36. Guei
- 37. Guei
- 38. Guei
- 39. Guei
- 40. Guei
- 41. Guei
- 42. Guei
- 43. Guei
- 44. Guei
- 45. Guei
- 46. Guei
- 47. Guei
- 48. Guei
- 49. Guei
- 50. Guei
- 51. Guei
- 52. Guei
- 53. Guei
- 54. Guei
- 55. Guei
- 56. Guei
- 57. Guei
- 58. Guei
- 59. Guei
- 60. Guei
- 61. Guei
- 62. Guei
- 63. Guei
- 64. Guei
- 65. Guei
- 66. Guei
- 67. Guei
- 68. Guei
- 69. Guei
- 70. Guei
- 71. Guei
- 72. Guei
- 73. Guei
- 74. Guei
- 75. Guei
- 76. Guei
- 77. Guei
- 78. Guei
- 79. Guei
- 80. Guei
- 81. Guei
- 82. Guei
- 83. Guei
- 84. Guei
- 85. Guei
- 86. Guei
- 87. Guei
- 88. Guei
- 89. Guei
- 90. Guei
- 91. Guei
- 92. Guei
- 93. Guei
- 94. Guei
- 95. Guei
- 96. Guei
- 97. Guei
- 98. Guei
- 99. Guei
- 100. Guei



Handwritten notes and a drawing of a person. The notes include:

- 3
- abril - seg
- compromissos
- ESTREIA
- Mea
- Tudo perfeito.
- valer
- tambem

Other notes include:

- 1. Guei
- 2. Guei
- 3. Guei
- 4. Guei
- 5. Guei
- 6. Guei
- 7. Guei
- 8. Guei
- 9. Guei
- 10. Guei
- 11. Guei
- 12. Guei
- 13. Guei
- 14. Guei
- 15. Guei
- 16. Guei
- 17. Guei
- 18. Guei
- 19. Guei
- 20. Guei
- 21. Guei
- 22. Guei
- 23. Guei
- 24. Guei
- 25. Guei
- 26. Guei
- 27. Guei
- 28. Guei
- 29. Guei
- 30. Guei
- 31. Guei
- 32. Guei
- 33. Guei
- 34. Guei
- 35. Guei
- 36. Guei
- 37. Guei
- 38. Guei
- 39. Guei
- 40. Guei
- 41. Guei
- 42. Guei
- 43. Guei
- 44. Guei
- 45. Guei
- 46. Guei
- 47. Guei
- 48. Guei
- 49. Guei
- 50. Guei
- 51. Guei
- 52. Guei
- 53. Guei
- 54. Guei
- 55. Guei
- 56. Guei
- 57. Guei
- 58. Guei
- 59. Guei
- 60. Guei
- 61. Guei
- 62. Guei
- 63. Guei
- 64. Guei
- 65. Guei
- 66. Guei
- 67. Guei
- 68. Guei
- 69. Guei
- 70. Guei
- 71. Guei
- 72. Guei
- 73. Guei
- 74. Guei
- 75. Guei
- 76. Guei
- 77. Guei
- 78. Guei
- 79. Guei
- 80. Guei
- 81. Guei
- 82. Guei
- 83. Guei
- 84. Guei
- 85. Guei
- 86. Guei
- 87. Guei
- 88. Guei
- 89. Guei
- 90. Guei
- 91. Guei
- 92. Guei
- 93. Guei
- 94. Guei
- 95. Guei
- 96. Guei
- 97. Guei
- 98. Guei
- 99. Guei
- 100. Guei

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

Camila Alexandrini

O EXCESSO E A EXCEÇÃO NA LITERATURA DRAMÁTICA DE HILDA HILST

**Porto Alegre – RS
2010**

Camila Alexandrini

O EXCESSO E A EXCEÇÃO NA LITERATURA DRAMÁTICA DE HILDA HILST

Trabalho de conclusão de curso de graduação, apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientadora Prof^a Dr^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt

**Porto Alegre
2010**

ERRATA

Renuncio as pátrias e os filhos, os pais e os maridos. Renuncio as formas de controle e os atalhos bem sucedidos. Renuncio as regras, as técnicas, as condutas. Renuncio a produção em série, a comida enlatada, a água gaseificada. Renuncio conselhos, avisos, cuidados. Renuncio a necessidade de me manter informada, atenta, perspicaz. Renuncio a verdade, a essência, a unidade. Renuncio a família, a sociedade, o governo. Renuncio a vida na cidade, o tempo do relógio, os encontros com hora marcada. Renuncio a diplomacia das relações entre as pessoas, a gentileza tão parecida com ironia, o sorriso falso. Renuncio o contato com vizinhos, as ligações em datas comemorativas, os e-mails esperançosos. Renuncio as marcas, as etiquetas, os rótulos. Renuncio o falar baixo, comedido, cauteloso. Renuncio as psicologias de vida, os desvendamentos da mente, o entendimento dos sentimentos. Renuncio o pudor, o sexo descompromissado, o pavor da solidão. Renuncio a eternidade, o infinito. Renuncio o sempre e o nunca. Renuncio os números, as fórmulas, as respostas exatas. Renuncio a mulher bem ajeitada, recatada, sutil. Renuncio a compreensão e o perdão. Renuncio o certo e o errado. Renuncio a previsibilidade dos dias, a rotina, o cotidiano insosso. Renuncio o que não é intenso, caótico, perturbador. Renuncio quem não olha nos olhos, quem não se arrisca, quem não se entrega. Renuncio as amizades casuais, oportunas. Renuncio visitas, compaixão, sociabilidade. Renuncio o que faz sentido, o que está claro, o que se pode ver. Renuncio as linhas da palma da minha mão, o destino, o pré-concebido. Renuncio o gênese e o apocalipse. Renuncio a normalidade e a ordem. Renuncio a impaciência, a pressa, o urgente. Renuncio as curas e as crenças. Renuncio as teorias e as filosofias. Renuncio a beleza estampada nas capas das revistas, a felicidade das colunas de jornal. Renuncio o que é incolor, inodoro, insípido. [...] Só não renuncio o amor e a vida.

Camila Alexandrini

O EXCESSO E A EXCEÇÃO NA LITERATURA DRAMÁTICA DE HILDA HILST

Trabalho de conclusão de curso de graduação, apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras.

BANCA EXAMINADORA:

CRISTIANE WERLANG

RICARDO ARAÚJO BARBERENA

DATA DE APROVAÇÃO:

____/____/____

Às palavras que, desde bem pequena, povoaram os terrenos em mim e fizeram dessa uma touro-mulher.

AGRADECIMENTOS

Palavras breves nesse espaço não porque foram poucas as pessoas que dedicaram seu tempo e sua paciência a mim, mas porque delas sinto tamanha gratuidade nos gestos de zelo e afeto que talvez as palavras não pudessem dar conta de minha gratidão. Envio palavras carinhosamente silenciosas aos amigos mais queridos, aos professores mais dedicados, aos alunos mais curiosos, às companhias repentinas em meio aos centros da cidade e de mim e à minha família.

"Não escrevo para me expressar, but to change myself."

Augusto de Campos

"Liberdade é pouco: o que eu quero ainda não tem nome."

Clarice Lispector

RESUMO

Nesta ocasião, proponho-me à reflexão teórica e poética a respeito da literatura de Hilda Hilst. A análise constitui-se a partir do *excesso* e da *exceção*. O primeiro é relacionado às características da escritura de Hilst; o segundo, às personagens. Uma vez que a *literatura dramática* da autora se apresenta alijada dos estudos acadêmicos e também dos leitores, o enfoque principal desse trabalho serão as personagens dramáticas. A fim de entrelaçar sujeitos literários e sociais, meu texto compreende o *político* enquanto peça-chave à reflexão. Como arremate, apresento a última produção literária de Hilst, *O Koisa*, que mira a incompletude da linguagem e dos sujeitos.

Palavras-chave: exceção, excesso, político, personagens, literatura

RESUMÉ

A cette occasion, j'ai l'intention de réfléchir la théorie et la poétique de la littérature de Hilda Hilst. L'analyse est construite à partir de l'excès et de l'exception. Le première est liée aux caractéristiques de l'écriture de Hilst, le seconde aux personnages. Une fois que la littérature dramatique de l'auteur est oubliée des études universitaires et des lecteurs, l'objectif principal de ce travail sera des personnages dramatiques. Afin de tisser des sujets littéraires et sociales, mon document comprend la politique comme une réflexion majeure. Comme touche finale, je présente la production finale de la littérature Hilst, O Koisa, qui vise le caractère incomplet de la langue et des sujets.

Mots-clés: littérature, exception, l'excès, politique, personnages

SUMÁRIO

RUBRICA

1. DO EXCESSO

1.1 Cenário.....	14
1.2 Cena I: (Des)Encontro.....	16
1.3 À platéia: Um susto que adquiriu compreensão.....	18
1.4 Contra-cena: Hildinha,	21
1.5 Roteiro	
1.5.1 Da Criação.....	23
1.5.2 À loucura.....	26

2. À EXCEÇÃO

2.1 Corte de cena: A Literatura Dramática de Hilda Hilst.....	30
2.2 Cena II: O Teatro Pós-Dramático.....	37
2.3 Cena III: Estado de Exceção: Poder e Estrutura.....	42

3. DAS PERSONAGENS

3.1 Cena IV: Os Seres de Exceção na Literatura Dramática de Hilda Hilst.....	51
--	----

4. E O KOISA

4.1 Hilda Hilst e A Incompletude da Escritura.....	70
--	----

5. REFERÊNCIAS.....	75
---------------------	----

6. ANEXOS.....	78
----------------	----

RUBRICA

Creio que no teatro pecamos por insuficiência, nunca por excesso.

Fernando Arrabal

Nós, alunos, quando entramos na universidade, fizemos uma pergunta tão simples, mas tão difícil de ser respondida: por qual razão estamos aqui? Eu ainda me faço esse questionamento, entretanto, sinto que estou cada vez mais perto de uma resposta. Não ingressei no curso de Letras por obrigação ou conveniência, mas porque sempre tive um ideal. Ao longo do curso e, sobretudo, por meio da prática docente, pude compreender melhor, inclusive, a finalidade da minha existência, que não é totalmente minha, mas pertencente a um grupo muito mais amplo que chamamos sociedade. Aos poucos, percebia que a escolha feita por mim há cinco anos possuía uma responsabilidade social que não pude mensurar antes. Essa percepção fez de mim um sujeito que, ao sair da universidade, busca não apenas seu lugar, mas também reivindica o lugar do outro.

Nesse sentido, o trabalho aqui apresentado, está direcionado a pensar o estudo da literatura enquanto um exercício de democratização dos saberes. Não consigo ver outro motivo na pesquisa acadêmica senão esse. A intenção de permanecer na academia se justifica enquanto eu puder me situar entre ela e os sujeitos fora dela e, dessa forma, refletir sobre os discursos que assujeitam todos nós. Somente no entrecruzamento de vozes, saberes e culturas é que se mostra possível a desconstrução dos paradigmas. Por meio de uma prática de pesquisa que intercambia os conhecimentos legitimados e os não-legitimados, os sentidos possíveis e os não-possíveis, os discursos ditos ou silenciados, a poesia e a teoria, busco estreitar os laços entre a sociedade e a academia.

Com o intuito de dialogar com os sujeitos leitores, este trabalho é tecido com palavras e compreensões subjetivas, que se direcionam a uma escrita poética, já que não pretendo estabelecer uma reflexão teórica em lugares cômodos do pensamento.

Nesse sentido, inicialmente, analiso características recorrentes na literatura de Hilda Hilst que se direcionam ao *excesso* – compreendido como o que se escapa, o que não se prende; o que se desvia, o que não se cala. Para isso, apresento teórica e poeticamente três obras de Hilda, relacionadas a considerações breves sobre a vida da autora e ao contexto histórico brasileiro: *Fluxo-Floema* (1970), *A Obscena Senhora D.* (1982) e *Sobre a tua grande face* (1986). Os textos de Hilst excedem de tal maneira os limites do papel que se mostrou necessário refletir sobre questões que se ampliam através do literário, tais como a loucura, a incompletude e, principalmente, a *exceção*.

O caráter de exceção é o segundo enfoque desse trabalho, onde apresento a literatura dramática de Hilst, constituída de oito peças, e questiono o presente distanciamento dela dos leitores, das reflexões acadêmicas e dos teatros. A partir da compreensão da análise literária imbricada às questões sociais, reflito sobre o assujeitamento dos sujeitos pelas instituições de saber e poder e invisto no posicionamento crítico e político dos estudos literários e teatrais, a fim de aproximar academia e sociedade. Sendo assim, verifico que a exceção está diretamente relacionada aos sujeitos sociais que se encontram à margem dos discursos estruturantes. Os *seres de exceção*, como chamo esses sujeitos, são muito semelhantes às personagens dramáticas de Hilst, uma vez que eles se chocam com os discursos da ciência, da religião, do político. Dessa forma, cada peça de Hilst será analisada a partir de uma personagem que desestabiliza o percurso dramático e desacomoda as temáticas sociais ali estabelecidas.

Excesso e *exceção* são indissociáveis para mim, sem eles a minha leitura da literatura de Hilda Hilst não teria a mesma vitalidade. Está para o excesso em Hilst o que ascende, transgride, agride, estilhaça os leitores; estão para exceção os sujeitos que não couberam nas regras, nas normas, nas leis, nas condutas pré-estabelecidas. Excessiva é a exceção na sociedade. Na literatura de Hilda, excesso e exceção transformaram os sujeitos em seres alados, que iluminam até mesmo os espaços mais obscuros da mente e do mundo.

1. DO EXCESSO

*Dá-me a via do excesso. O estupor amputado dos gestos,
dá-me a eloquência do nada.*

Hilda Hilst

1.1 Cenário

Permitam-me, chamá-la pelo primeiro nome às vezes. Parece-me mais gentil, embora ela nem sempre seja de causar gentilezas ou simpatias. Tive conhecimento de Hilda logo no primeiro ano de faculdade. Um colega com quem eu pouco conversava falou-me rapidamente dela. Confesso que não me recordo o nome desse rapaz, mas não pude esquecer o nome de Hilda Hilst. Mais tarde, encontrei-a novamente em duas disciplinas eletivas do curso de Letras. Desde então, as leituras obrigatórias de minha trajetória acadêmica permeavam entre as leituras maçantes, algumas interessantes e os textos de Hilda Hilst.

Permitam-me também escrever da forma como meu pensamento se organiza, isto é, à procura de espaços em que os sentidos não estão claros e transparentes, tampouco onde um discurso monológico está certo daquilo que diz. Não só com o intuito de costurar e desestabilizar as compreensões teóricas vigentes no meio acadêmico, a escrita de meu texto em primeira pessoa procura, sobretudo, convidar o leitor a um diálogo, onde ele – seja quem for – sinta-se livre para criticar, duvidar, contradizer. Na verdade, espero que isso aconteça, independentemente, de minha prévia autorização enquanto autora desse texto. O leitor possuirá aqui semelhante autoridade autoral, que não se limitará à leitura, mas a uma prática de leitura que construa os sentidos, que se dispersaram de mim. Assim como Foucault compreende “a escritura de direito subversiva” (1979, p. 71), não espere encontrar aqui palavras lineares, compreensíveis em uma imaginada totalidade, concretas no que poderia conferir-lhes uma inércia dos sentidos. Não espere, inclusive, um texto costurado

somente no embate teórico. Anseio um lugar instável do pensamento, pois, como alguém que é desvio, sempre vou escrever aquilo que não é. Barthes, ao dizer que a descoberta de uma nova prática de escrita é aquela que rompe com as práticas intelectuais antecedentes, com o *nhenhém* (2005, p.10), leva-me à aspiração de transposição das expectativas dos leitores acadêmicos e, dessa forma, continuar em busca de uma conduta teórica que proporcione a democratização dos saberes e a ascensão de formas de entendimento do literário que se apresentam para além dos discursos da universidade, isto é, que outras formas de se organizar o saber possam ser legitimadas.

Perguntar se a Universidade tem uma razão de ser é perguntar “por que a Universidade?”, mas como um “por quê?” que pende mais para o lado do “em vista de quê?”. [...] Mas, quanto se tem a vista, tem-se o suficiente? Saber desvelar as diferenças será suficiente para aprender e para ensinar? [...] Se a Universidade é uma instituição de ciência e de ensino, deve ela, e em que ritmo, ir além da memória e do olhar? Deve ela, cadenciamente, e em que cadência fechar a vista ou limitar a perspectiva para ouvir melhor e aprender melhor? Obturar a vista para aprender não é, evidentemente, senão uma maneira de falar através de figuras. Ninguém tomaria isso ao pé da letra, e não estou propondo uma cultura do piscar de olhos. (DERRIDA, 1999, p.126-7)

Realmente, Derrida, os discursos acadêmicos não tomariam ao pé da letra tua metalinguagem quase ficcional, mas acredito que, no instante entre abrir e fechar os olhos assim como no instante entre o movimento e o não-movimento, no lusco-fusco, nas lacunas, no *in-possível* possamos restabelecer a subjetividade politizadora na Universidade, isto é, que não seja preciso recorrer ao *oco teórico*¹ para pensar sobre questões sejam elas de qualquer ordem. A Academia², como espaço dedicado (muitas vezes exclusivo) à reflexão, tem o dever de propiciar a inclusão de vozes cada vez

¹ O *oco teórico* no discurso acadêmico é aquele que em uma metalinguagem ensimesmada se propõe à reflexão através da reprodução de verdades ou incógnitas que o fazem um sistema de controle social através da atmosfera de jogos de sentido. Dessa forma, Beatriz Sarlo diz que os intelectuais “fundaram seu poder no saber. Pensaram que a difusão do saber fosse uma fonte de liberdade. Durante muito tempo passaram por cima do fato de que o saber pode ser um instrumento de controle social. Mas ninguém como eles denunciou que o saber pode ser um instrumento de controle social.” (2000, p.161)

² Sobre ela, Hilda é bastante crítica: “Tem-se uma idéia das universidades, mas é uma idéia meio utópica, porque, na verdade, não há muito, ou melhor, não há nada a discutir nelas.” (*Um Diálogo com Hilda Hilst*, In: COELHO, 1989, p.154)

mais múltiplas e, por conseguinte, reconhecer as mais diversas formas de reconhecimento e compreensão do saber. Cabe principalmente aos sujeitos que a compõem não só o diálogo, mas a revitalização do discurso acadêmico, por meio de uma prática teórica e crítica que desvie da autonomia da própria teoria, dos paradigmas teóricos, da crítica tradicional, unilateral, universal. Sendo assim, encontro uma possível via de acesso à renovação dos propósitos acadêmicos, apresentados a mim no início do curso de Letras, através da inscrição de uma subjetividade politizadora e poética.

1.2 Cena I: (Des)Encontro

De onde é essa escritora? – pensei em minha primeira leitura de Hilda. Muitos pesquisadores da obra da autora afirmam ser impraticável separar a obra e a pessoa de Hilda.³ Confesso a vocês que desconheço em qual lugar me situo em relação a essa questão sempre presente nas reflexões dos estudos literários, mas, por enquanto, sinto-me confortável no entre-lugar. Compreendo a escritora enquanto texto, transito pelos espaços do texto de Hilst, assim como caminharia pela casa dela: cuidadosa e surpresa. Hilda Hilst é texto, ou melhor, um conjunto vasto deles. Tudo para mim é palavra. Não há imagens, não há formas, não há sons, não há movimentos propriamente ditos. Há apenas a palavra em constante transfiguração. Somente não me arrisco a dizer que todas as pessoas são palavra porque cada um possui uma compreensão particular e intransponível de si, mas afirmo que as entendo dessa forma. Não se trata de uma metáfora. É em meu corpo [meu(s) texto(s)] que a vida imprime todas as suas marcas. Mesmo nu, mesmo pálido, mesmo feio é nele que encontro as palavras deixadas pelas pessoas em cada toque, cada olhar, cada tristeza,

³ Rosaly Papadopoul no catálogo de apresentação da peça *O Espírito da Coisa* (construída a partir da adaptação dos textos de Hilst) diz que “para traçar um perfil de seu (da autora) universo pessoal e literário compreendi que ninguém seria melhor do que a própria Hilda. Sua palavra já lapidada em seus trabalhos, as declarações de seus parceiros e amigos mais próximos e as entrevistas concedidas por ela a vários meios de comunicação eram imprescindíveis. Separar a obra de Hilda e sua pessoa, impraticável.” (2009)

cada angústia, cada vida. E assim me deixo ser: um texto que recebeu um corpo ao nascer e que se movimenta através do pulso e respiração da palavra. Assim como não me sinto somente uma, a palavra não é unidade. Nem todas as palavras reunidas formariam um todo. O mistério e a graça de ser palavra (para si e para o outro) é que ela é pulso, uma espécie de sexto sentido. Existe e, no mesmo instante, deixa de existir, e sua significação será sempre *metaformose*.⁴

Embora, a certidão de nascimento nos informe que a autora nasceu em Jaú no estado de São Paulo, ela realmente não me parece ser de um lugar que se encontra por meio de coordenadas cartográficas. Hilst se mostra estranha e estrangeira aos leitores não só pelo seu sobrenome.⁵ Contudo, pouco sei dizer de onde ela veio. Posso, por enquanto, apenas ver o rastro e traço deixado por ela em mim através das palavras poéticas e perturbadoras. De qualquer forma, através de seus textos, quis conhecê-la. Procurei formas singelas de me aproximar dela como me aproximo de qualquer outra pessoa. Um *oi* aqui, um *como vai* ali. Mas ela foi resistente às maneiras cotidianas de comunicação.

Vivemos um período histórico que, cada vez mais, distancia os sujeitos da possibilidade de romper, transgredir, subverter as estruturas, pois elas se mostram imbricadas, invisíveis e cuidadosamente articuladas aos discursos, concebidos na necessidade iminente de controle e normatividade.⁶ Em tempos onde as fronteiras geográficas, ideológicas, políticas, culturais são de tal maneira ampliadas, principalmente pela indústria dos bens de comunicação, o esfacelamento dos sujeitos é inevitável. Em Hilda, a imobilidade e o desencontro dos sujeitos contemporâneos corroboram os intensos questionamentos metafísicos dos textos da autora. As

⁴ Alusão ao poema de Paulo Leminski *Metaformose*. In: Caprichos & Relaxos: poemas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p.149.

⁵ "Entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a essa segurança, o fosso jamais será preenchido. Serei para sempre um estranho em mim mesmo." (CAMUS, 1989, p.38)

⁶ Nesse sentido, a autora diz ser pessimista diante do mundo que hoje se apresenta: "Acho muito difícil, nos tempos atuais, uma pessoa ser otimista. Depois de Auschwitz, depois de Bangladesch, depois do Vietnã, é muito difícil acreditar na razão e considerar o comportamento, a vida, o ser humano, como resultados felizes de alguma coisa. Não seria verdadeiro dizer que eu possa ser alegre todos os dias ou a cada dia. Porque acho que o homem sempre foi uma criatura demente, esquizofrênica. Não acredito que ele seja o "homo sapiens"." (In: COELHO, 1989, p.138)

personagens de Hilst encaminham os leitores às expressões e reações que revelam a incompletude dos sujeitos, pois confrontam os questionamentos basilares da existência em sociedade, tais como o divino, o amor, o sexo, a solidão, o desamparo, as estruturas. Questões que guardam um vazio dentro delas, um mistério não revelado, verdades tendenciosas.⁷ Nesse sentido, interessa-me mais a presença de Hilda que se apresenta aos leitores através de suas personagens, as quais chamarei aqui de *seres de exceção*. Contudo, não deixarei de observar a vida da autora, naquilo que considerar importante às reflexões teóricas e subjetivas, pois como disse anteriormente, coloco-me no entre-lugar, a fim de ampliar os efeitos de sentido de minha escrita, que é mais trânsito do que destino.

1.3 Intervalo: *Um susto que adquiriu compreensão.*

Era tamanho o abismo em que me encontrava ao ler Hilda Hilst que tentei esquecê-la porque eu precisava de certas horas de apatia, de descaso, de indiferença para poder pensar no nada.⁸ Lembro agora que escrevi muito sobre o nada. De onde vem o que não sabemos? Porque no fundo nunca sabemos nada. E assim continuamos. E, de fato, nunca nos faz falta o que não sabemos. Vivemos sem nada a vida toda e o que temos é parcela dele. Não sei exatamente porque escrevo sobre isso. Talvez eu somente esteja escrevendo sobre o nada. E o nada é o sentido não declarado das coisas. Perdê-lo é um empobrecimento.⁹ Através dele, eu aprendi a escrever brigando com o sentido claro, dado, pré-estabelecido. Omitir o sentido claro das coisas não é tirar o sentido das coisas. É dar a elas outro sentido: de luta, de

⁷ "O que é, pois a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas." (NIETZSCHE, 2007, p. 36-7)

⁸ "Nada me entra na alma, palavras grudadas à página, nenhuma se volta para agarrar meu coração, tantos livros e nada no meu peito, tantas verdades e nenhuma em mim." (HILST, 2001, p.51-2)

⁹ "Perder o nada é um empobrecimento." (BARROS, 1996. p.63)

intempérie. E sempre foi assim que escrevi. Não desafio as pessoas, os sentimentos, a vida, mas brigo com o sentido claro das coisas. Não se trata de mistério, mas de mim, deslocada da necessidade de ser entendida.

Foram em vão minhas tentativas. Enganava-me ao supor que seria possível ler Hilda Hilst e pensar em nada. Pensar em nada está muito próximo de pensar em quase tudo.¹⁰ Além disso, não há como permanecer alheia ao que se passa dentro de mim e, sobretudo, dentro dos sujeitos. Para tanto, quis dialogar com o texto da autora, compreendê-lo em sua amálgama. Compreender da forma que para mim é mais próxima: escrevendo.¹¹ Então, busquei encontrar armas para entrar em combate com essa escritora através de minha escrita entrecortada ao texto dela: *A Obscena Senhora D* (texto de 1982).¹²

Como sobreviver a tua indiferença, Ehud? Como não morrer a cada contratempo da mente quando as sensações impressas na minha face precisam estar mascaradas para não assustar os demais? Como amar com palavras tão grotescas? (As minhas ou as tuas?) “Que alma tem essa boca”? Como permanecer ao teu lado? Como permanecer ao meu lado já que meu corpo foi tirado de mim? Ah! Sim, tu queres o café, Ehud. Como eu poderia ter me esquecido do teu café? “É que não compreendo, não compreendo o olho, e tento chegar perto”. Por amar demais é que peço para ficar na solidão que eu criei – para não desistir de ti, de mim e de todos. “O que é a paixão”? Por não dizer sim a mim, mas só a ti é que me restou somente o vão da escada, mas saiba que me canso dessa vida parca. As obsessões metafísicas me desgastam, Ehud. “Mentiras imundas exibidas como verdades”. Estou fragmentada pelo olhar transviado em reflexo do teu próprio espelho. Mas, “sábio é o que tu és,

¹⁰ “Concluimos então que, se a negação não existisse, nenhuma pergunta poderia ser formulada, sequer, em particular, a do ser. Mas essa negação, vista mais de perto, remeteu-nos ao Nada como sua origem e fundamento: para que haja negação no mundo e, por conseguinte, possamos interrogar sobre o Ser, é necessário que o Nada se dê de alguma maneira.” (SARTRE, 2005, p.64)

¹¹ A respeito da atividade como escritora, Hilda revela: “Imagino que as pessoas escrevem por debilidade. Eu escrevo por debilidade. Se não escrevesse, seria, talvez, uma pessoa louca. É para a minha própria sobrevivência mental que escrevo. [...] Então, o fato de escrever é para mim uma salvação.” (In: COELHO, 1989, p. 150-1)

¹² Ver anexo 1.

Ehud". Diga-me: como seguir andando? Desamparada? "Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que eu era, e ser hoje quem é"? No entanto, resta de mim só um nada. "Eu Nada, eu nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa". Nasci, mas fui aniquilada como ser de raiz profunda no compasso dolorido de um machado no tronco, uma vez, espesso. Eu não sei se suporto "ter sido e não poder esquecer; ser e perder-se" porque tu me mataste, após ter me concebido em vida, "Porco-Menino Construtor do Mundo". Mas, não há o que temer. Ultrapassei a barreira da dor. "Eu búfalo não temo, sou senhor de mim."¹³

A personagem, chamada Hillé, personificada através de cada palavra ou de *um susto que adquiriu compreensão*, mudava meu entendimento de mundo, de ser, de vida, de deus e vejam aqui reticências infinitas. Parece-me que, além das obsessões metafísicas, Hillé recebe o nome Senhora D. e aloja-se no vão da escada sem previsão de lá sair, pois sabe que o Outro, representado no texto por uma trilogia masculina (o Deus, Ehud e o Porco-Menino), renegou-a e arrancou dela sua consciência mental. Ao se questionar sobre a necessidade de fazer sentido, de compreender as verdades pré-estabelecidas, de dialogar com os discursos estruturantes, Hillé surge com traços do que poderia ser chamado de loucura, mas por ser tão lúcido, prefiro chamar de *exceção*.

Hillé, enquanto corporeidade, é presença e ausência. Ela aparece em diversas vozes no texto literário, e torna-se simulacro de si quando a voz de Ehud se sobrepõe à dela. Então, Hillé grita, urra, cospe, vomita na tentativa visceral de manter-se viva àqueles que a vêem – os vizinhos. É possível perceber o dilaceramento do Eu não somente na materialidade textual (não há parágrafos, letras maiúsculas em início de frase; pontuação desregrada, vocábulos de outras línguas, onomatopéias significantes), mas também nas marcas deixadas por Hillé ao correr e assistir a

¹³ Os trechos entre aspas são de Hilst do texto literário, *A Obscena Senhora D.* Não mencionei as respectivas páginas, pois o texto ficaria poluído de números. O intuito era realmente construir um mosaico de citações de Hilst em diálogo com o meu texto, assim como, propus aos leitores no início desse trabalho.

própria fuga. Viva como matéria orgânica e vivaz como sujeito que recusa se atar às normas – da sociedade e da narrativa – Hillé percorre com rapidez e de forma impactante, no ritmo voraz do seu pensamento (apático e persuasivo simultaneamente), entre o que há de mais degradado na condição humana, assim como o que há de mais sublime.

Casa da Porca, assim chamam agora a minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo, abro a janela nuns urros compassados, espalho roucos palavrões, giro as órbitas atrás da máscara, não lhes falei que recorto uns ovais feitos de estopa, ajusto-os na cara e desenho sobranceiras negras, olhos, bocas brancas e abertas? Há máscaras de focinhez e espinhos amarelos (canudos de papelão, pintados pregos), há uma máscara de ferrugem e esterco, a boca cheia de dentes, há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade - quadrados negros pontilhados de negro - alguém - mulher caminhando levíssima entre as gentes, olhando fixamente as caras, detendo-se no aquoso das córneas, no maldito brilho. (HILST, 2001, p.20)

O texto literário se constitui em permanente fragmentação da palavra, do sentido, da lógica, do tempo, da verdade. Hilst alforriou-se em *A Obscena Senhora D.* e não só esqueceu os limites do texto, da página, da palavra – transcendeu-os. Por vezes, não se sabe se a narrativa está sendo construída no diálogo ou trata-se do fluxo de consciência da Senhora D, no entanto, não é necessário sabê-lo, pois a voz (ou as vozes) obscena de Hillé já conduziu o leitor ao caleidoscópio da alma. Como leitora que agora se deixou pertencer à atmosfera literária, tenho o desejo de sentar-me ao lado de Hillé no vão da escada e recortar alguns peixes de papel pardo para colocá-los no seu aquário. No entanto, hoje não quero refletir demasiadamente sobre a Senhora D. E ela não se importará com isso, pois ela é D de desamparo mesmo.¹⁴

1.4 Contra-cena: Hildinha,

Hilda Hilst completaria oitenta anos em 21 de abril de 2010. Em 1966, aos 36 anos, ela se muda para a Casa do Sol – uma chácara em Campinas que hoje é o Instituto Hilda Hilst – após ler um texto que mudou sua vida radicalmente: *Carta a El*

¹⁴ “D de derrelição, desamparo, abandono. Ou, em linguagem jurídica, “abandono voluntário de coisa móvel, com a intenção de não mais a ter para si”. (ABREU, 1982, s/n)

Greco de Nikos Kazantzakis.¹⁵ Ali ela dedicou grande parte de seu tempo à criação literária, aos tantos cachorros que dividiam o espaço da casa e aos amigos que a visitavam. Quis o “caminho da emoção mais profunda do homem, todo esse desacerto consigo mesmo, através do amor, da fantasia, da razão.” (COELHO, 1989, p.149) Caio Fernando Abreu, quando não podia estar na Casa do Sol, enviava cartas a Hildinha (como a chamava):

Hildinha querida, estou chegando agora mesmo de uma semana na praia — chegando e encontrando o melhor presente de Natal ou Ano Novo que poderia receber. Fiquei demais comovido com o livro [Fluxo-Floema], com a dedicatória, com o Lázaro para mim, com o meu nome no prefácio. Orgulhosíssimo. Que bom, Hildinha, que recompensador pensar que todas aquelas nossas tardes batendo máquina, aqueles papos infundáveis à noite, as dúvidas, a pesquisa — *pensar que tudo isso de repente ganhou forma concreta e comunicável aos outros* (grifo meu). (2002, p.55).

Hildinha era apenas para os mais íntimos. Muitos chamaram Hilda Hilst mais tarde de louca, pornográfica, obscena e tantas outras adjetivações que não duvido terem sido tragicômicas à autora. No intenso período histórico e político dos anos 70 no Brasil, Hilst publica *Fluxo-Floema* – um de seus textos mais transgressores e sua estréia na prosa. Texto esse que é dedicado a Caio F., Lygia Fagundes Telles, Dante Casarini (seu marido), José Antonio de Almeida Prado e José Luiz Mora Fuentes (amigos de longa data). Em *Fluxo-Floema*, através da escrita irregular, provocativa, polifônica (muitas vez onomatopéica e coloquial), da sintaxe desmedida e do embate sempre constante da existência com a resistência da própria existência dos sujeitos em sociedade, a autora constrói uma escrita que se volta às margens, aos abismos, à exceção dos sujeitos.

¹⁵ O autor escreve essa carta em homenagem ao pintor Domênico Theotocópoulos, o El Greco (1541 a 1614), pouco conhecido em Creta no século XX, mas que obteve reconhecimento em Toledo no século XVI. A obra foi traduzida, do inglês para o português, por Clarice Lispector e publicada pela Editora Artenova S.A, em 1975. Hilda compartilhou os questionamentos do autor, assim como a busca pela vitalidade e pelo encontro com uma unidade divina e humana, e quis pensá-los através da literatura longe das rotinas cotidianas e urbanas. Mais do que um fato biográfico, vejo aqui a literatura exercendo um de seus principais papéis: a transformação dos sujeitos. Sobre esse texto, Hilda nos diz: “Eu li e fiquei deslumbrada. Era um homem que ficava lutando a vida toda até terminar de uma maneira maravilhosa, escrevendo um poema de trinta e três mil versos, *A Nova Odisséia*, onde lutava com a carne e com o espírito o tempo todo. Ele desejava, ao mesmo tempo, esse trânsito daqui pra lá. Era o que eu queria: o trânsito com o divino.” (In: COELHO, 1989, p.147-148)

Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa, essa tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século. (HILST, 1970, p. 56)

Apesar do AI-5, das guerrilhas urbanas, das greves trabalhistas em peso, da unilateralidade do governo nacional, da censura, da repressão, as práticas culturais não puderam se eximir de sua responsabilidade por muito tempo. O imperialismo cultural não impediu que os acordes das guitarras de Hendrix e os improvisos de Davis fossem apreciados. A bossa nova veio com seu ritmo Caymmi até os acordes impulsivos de Francis Hime, assim como as mulheres de Beauvoir na tomada de seus papéis sociais. O Cinema Novo da década anterior e o Teatro do Oprimido *retratavam* os fatos. O Tropicalismo, não só de Caetano e Gil, mas de Tom Zé e Torquato Neto, foi ligeiramente calado, pois o ritmo do *let's play that* não era o herói marginal esperado – Oiticica desejava mais. No entanto, o que se costumou chamar de revolução aconteceu em uma parcela da população. Nesse contexto cultural, dava-se início a uma ditadura militar que possuiu torturadores, até hoje, impunes. Nesse mesmo período histórico, Hilda buscou, através da literatura, fazer ecoar vozes que foram devidamente arquivadas. Vozes de um coro dissonante e transgressor. Gritos dos *seres de exceção*.

1.5 Roteiro

1.5.1 Da Criação

Em *Sobre a tua grande face*, texto de Hilst de 1986, a autora busca incessantemente alcançar o mistério, o segredo, o intraduzível. Através do próprio mistério das palavras, do inominável, a autora se lança à difícil tarefa de unir contrários, de conferir-lhe certa desordem na ordem que por vezes se mostra necessária ao entendimento de todos e, mesmo assim, encontrar-se longe dele. Para

Hilda, a busca dos sujeitos converge ao encontro de uma luz que nos aproximaria do divino:

Talvez, o desejo da santidade seja uma nostalgia do homem. A maior santidade do homem, talvez seja a santidade, a bondade absoluta, a generosidade, a perfeição, uma luz muito perfeita. Um dia, em algum lugar, nós conhecemos essa luz. Acho que toda a nossa vida, aqui, parece ser a busca dessa luz que não conseguimos reaver. É isso. (HILST, In: COELHO, 1989, p.143)

O eu-lírico se dirige ao espírito, ao perfeito, ao “Sem Nome”, ao “Cara Escura” que ronda os seres humanos quando se veem (re)constituindo as dimensões e compreensões da existência. Há ali um desejo latente de empatia, por mais distantes pareçam os entendimentos humanos e divinos.

Me vem a fantasia de que Existo e Sou.
Quando sou nada: égua fantasmagórica
Sorvendo a lua n'água.
Vem apenas de mim, ó Cara Escura
Este desejo de te tocar o espírito
(HILST, 1998, p. 70-71)

Diante da criação do ser e do literário, Hilst enfrenta a condição humana frente ao Outro. Já nos primeiros versos, a autora estabelece uma relação entre o ser e o nada: “Honra-me com teus nadas” (HILST, 1998, p.69). Um nada que sustenta o húmus do Desconhecido, do que também já foi chamado por Hilst de “Sorvete Almiscarado” (em *Qadós*, obra de 1973). O tecido do texto é costurado com uma linha quase invisível e as palavras chocam-se sensíveis umas às outras. Aos poucos, elas delineiam-se num ritmo cadente a caminho de esboçar a *Grande Face*:

Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente.
Dirás demasiado. Mas fosca e acanhada, hoje,
Peço-te com o luzir dos ossos
Com a fragilidade de uma espuma n'água
Que me visites antes do adeus da minha palavra.
(HILST, 1998, p.73)

Octavio Paz aponta, em *O Arco e a Lira* (1982, p.47), que o poeta não escolhe as palavras e que a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem, sendo o primeiro passo o desenraizamento das palavras. As palavras se apresentam ao poeta

como alimento disposto no prato e sua digestão é lenta e paciente. Elas não dão conta do significado. Quando a palavra tenta aproximar-se da coisa e ser pronunciada, ela já deixa de existir. E quando a coisa é nomeada pela palavra numa espécie de ritual de iniciação, já é outra coisa qualquer. A palavra então se lança a outros ouvidos e mentes sem saber exatamente quais são as dimensões de sua textura e tessitura. Por vezes, a palavra atravessa a mandíbula como se ela quisesse dar a volta por dentro de quem a captou, e voltar em si, em palavra-som. Antonio Carlos Viana (1992, p.152) diz que a poeta está para o Criador, assim como a poesia está para a Criação, e entre o eu que enuncia e o Tu que se cala e se esconde, está a poesia. Dessa forma, Hilda interroga-se enquanto criação do deus e criadora da palavra e deixa-se levar pelo excesso que caracteriza sua escrita poética.

E destes versos, e da minha própria exuberância
E excesso, há de ficar em ti o mais sombroso.
Dirás: que instante de dor e intelecto
Quando sonhei os poetas na Terra. Carne e poeira
O perecível, exsudando centelha.
(HILST, 1998, p.75)

A palavra excesso em outros contextos pode significar aquilo que não cabe, que sobra, que acumula. Excesso pode ainda estar associado ao que é desmedido, violento, desregrado. Cotidianamente, o excesso possui conotações que nos fazem lembrar algo indesejado ou, inclusive, inapropriado. Tais conotações foram relacionadas à literatura da autora pela crítica e também vividas por suas personagens. No entanto, o excesso é compreendido por mim no que faz a literatura de Hilst algo que está para além do permitido, do programado, do previsível, do entendimento. É através da permissão ao excesso que a escrita de Hilst conduz os leitores ao questionamento, à desestabilização, à revolução das palavras, das compreensões e da vida. Na prosa de Hilst, o excesso se configura na escritura de um texto visceral, nas personagens que beiram o abismo, nas temáticas delirantes de sujeitos divinos e terrenos; inconclusos e perversos. Na poesia, a autora conduz o excesso ao que ressoa como um descompasso em uma música, uma nota para além

da escala musical, um ritmo que estilhaça os ouvidos. Os versos, em toda sua amplitude de sentidos, proporcionam a Hilst um campo vasto e não demarcado do pensamento, do questionamento. O excesso nada mais é do que transborda as páginas, preenche os vazios, mancha as mãos e os olhos. No que excede na literatura de Hilst está uma pérola negra que orna os pescoços e os anéis de quem não integra a sociedade como ela bem gostaria.

1.5.2 À loucura

Afinal de contas, o que é ou do que se constitui a literatura? Por que ela, assim como os códigos e os discursos que a constroem, ainda se mostra tão lacunar aos estudos literários? Que reviravoltas ocorreram na crítica literária que, na contemporaneidade, se pensa o *não-lugar da literatura*?¹⁶ Independente das respostas a esses questionamentos, as inúmeras tentativas de situar a literatura em algum lugar especial falharam, pois, cada vez mais, nos deparamos a um texto literário que se escapa das regras, das métricas, dos limites da página e do mundo. A literariedade, característica fundamental do texto literário pensada pelos formalistas russos, tornou-se um atributo abstrato, em tempos como os de agora, onde o caráter literário é mais entendido como negociação do que propriedade. A descristalização das especificidades literárias não só desconstruíram a imanência da obra, bem como a autonomia dos estudos literários.

Será mesmo que para falar sobre literatura se mostra necessário saber o que ela é? Tenho cá em mim que, se chegássemos a uma definição de literatura, tudo se tornaria muito nauseante. O que é mais interessante em estudar literatura é o desconhecimento e a incerteza do que ela realmente seja. É a incapacidade de defini-

¹⁶ Reflexão de Eneida Maria de Souza: "A insistência na defesa de uma especificidade da literatura no meio de outras manifestações culturais deve-se à desconfiança da crítica diante da prática interdisciplinar, lugar teórico que comporta o cruzamento de diversas disciplinas e o apagamento das diferenças relativas ao conceito de autonomia. A luta por territórios e a posição defensiva da crítica contra a falta de critérios de valor na escolha dos objetos culturais revelam a necessidade de controle desse estado de turbulência, no qual a literatura se acha inscrita." (2002, p.78)

la que nutre as teorias, os leitores, os escritores. É a palavra que os poetas buscam e nunca encontram. Para se ter literatura é preciso esquecê-la. No entanto, não se pode negar a presença do cânone e do mercado editorial determinadores do centro e fronteiras na Literatura, para que o critério de valor possa melhor se estabelecer. Embora vivamos o império das etiquetas (as autorais, as editoriais, as valorativas, as mercadológicas), as compreensões do literário, na contemporaneidade, direcionam-se mais à desterritorialização da literatura do que ao seu cerceamento.

Assim como é dito que no texto literário há um desvio de linguagem, pode-se considerar que a literatura é uma presença ausente. O caráter literário de um texto pode estar justamente nesse espaço obscuro e fértil entre a palavra e o leitor. Gosto de pensar que a literatura possui as características de um corpo ou de um membro torcido dele. A materialidade da palavra se transfigura em contato com o leitor, e nele uma possibilidade infinita de sentidos. Assim como um corpo, a literatura é feita de movimentos e esquecimentos; de desejos e ensejos. Ela caminha, por vezes, desconhecida de si, camuflada nos jogos de sentido, resistente aos discursos lineares e transparentes.

De acordo com Compagnon, “qualquer comentário sobre um texto literário toma partido em relação ao que seja a história da literatura e ao que seja o valor em literatura.” (2001, p.96) Sabemos que o valor de um texto literário está também intimamente ligado às características estéticas, mas não somente. Mais do que analítico, o valor representa exclusão, pois selecionar, escolher, inevitavelmente, exclui. Para que ele fosse somente analítico, todos os livros já publicados deveriam ter espaço na história literária. Contudo, isso de fato não acontece. Nesse sentido, pergunto: *qual é o espaço destinado à Hilda Hilst na História da Literatura Brasileira?*

A literatura de Hilda, de certa forma, tem sido aclamada pela crítica literária. Alguns de seus livros foram traduzidos para o alemão, o espanhol, o francês, o italiano e o inglês. Muitas de suas obras em prosa são encontradas em textos teatrais. Crônicas na internet a respeito da autora surgem em grande quantidade, a partir de uma simples busca no Google. Contudo, “se a literatura de Hilda Hilst constitui um

caso, no sentido de ser nossa mais forte representante da linguagem dos malditos, dos místicos, resta-nos ainda compreender por que sua singularidade ainda não pode ser com mais vigor incorporada ao cânone.” (QUEIROZ, 2000, p.46) Dessa maneira, me propus refletir a literatura dramática da autora, pois ela ainda se mostra excluída dos estudos literários e pouco divulgada aos leitores.

Em uma entrevista da autora concedida ao jornal Folha de São Paulo em 2002, dois anos antes de falecer, Hilda diz: “Podem achar que sou deusa, mas nunca ganhei nem grana, nem título de notório saber [...] A única coisa que ganhei na vida foram várias tartarugas. Queria mesmo era o Nobel.”¹⁷ Certa comicidade nas palavras da escritora (as tartarugas são referências ao Prêmio Jabuti) escondem o lamento de não ter recebido em vida o valor da crítica literária, que, naquele momento, dividia opiniões: para alguns, deusa; para outros, louca.

Na mesma ocasião, é perguntado à Hilda se ela enxergava um elemento em comum em toda sua obra, e ela responde: a loucura.¹⁸ A loucura, na obra de Hilst, ganha facetas das mais diversas. Uma das mais emblemáticas está em *A Obscena Senhora D*, mas além de suas personagens, percebo uma insanidade maior na postura assumida por Hilst que se pode verificar na escrita literária da autora. A loucura é um das marcas dos excessos cometidos pela autora e que fizeram dela um ser de exceção na literatura brasileira. Através da loucura, que pode ser transformada em um sopro de vida, o leitor se aproxima do *excesso* e da *exceção* na obra de Hilda Hilst. A loucura é o que ainda possibilita os sujeitos interrogar; ela ataca os sujeitos

¹⁷ In: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u20450.shtml> > Acesso em 08.09.2010

¹⁸ Foucault, na sua tese *A História da Loucura na Idade Clássica*, investiga os percursos da instituição da loucura, compreendida para além dos discursos patológicos. Na Idade Média, diz o filósofo, a loucura estava associada aos leprosos; posteriormente, ela seria vinculada aos portadores de doenças venéreas, e, assim, medidas de exclusão eram tomadas àqueles que destoavam da também instituída normalidade. É na Renascença que a loucura é pensada em larga escala: na filosofia, nas artes, nas ciências sociais. “No âmago da loucura, o delírio assume um novo sentido. Até então, ele se definia inteiramente no espaço do erro: ilusão, falsa crença, opinião mal fundamentada, porém obstinadamente mantida, ele envolvia tudo aquilo que um pensamento pode produzir quando não mais se coloca no domínio da verdade” (FOUCAULT, 1978, p.383). Na contemporaneidade, apesar da constante relativização das dicotomias no pós-estruturalismo, as tensões da fronteira entre loucura e normalidade ainda tem segredado sujeitos e determinado formas de conduta em sociedade.

incomodados e modifica a amargada rotina, por meio de um prenúncio de insanidade, mas que é, na verdade, a salvação deles. Loucos são tão frágeis. Eles dobram a esquina do lúdico e logo deixam ser representados pela alegoria que carregam. Loucos varridos são todos aqueles às margens do sensato percurso de vida dos demais. Eles buscam, na esquina da loucura, o sentimento inflamado do mundo.

Independente da forma de expressão literária escolhida por Hilda¹⁹ (o conto, o romance, a novela, a poesia, a crônica, o drama) a autora migra às margens da mente, da existência, da linguagem, da vida, a fim de refletir e interrogá-las. Mais do que se exorcizar, Hilst provoca para ser escutada. Não só ela, mas todas suas personagens. Embora não estejamos em um contexto ditatorial informado, investigo percursos de despertar o olhar de nós, acadêmicos, aos seres de exceção existentes em nossa sociedade e, assim, dar início a uma reflexão: *de que maneira, nossas práticas de saber e poder dentro da universidade e, conseqüentemente, fora dela, não contribuem à manutenção do caráter de exceção dos sujeitos?*

¹⁹ A autora também fazia ilustrações para alguns de seus livros e esboçava desenhos em páginas avulsas. Ver anexo 9.

À EXCEÇÃO

“Machucou-se, leitor? Escandalizou-se, leitor? Coitaaado...”
Hilda Hilst

2.1 Corte de Cena: A Literatura Dramática de Hilda Hilst

“Eu quero ficar no coração das pessoas, no coração do outro. Se não foi pelo que fiz sempre, pelo que faço agora. Quem sabe se, lendo o que escrevo hoje, as pessoas não irão se interessar por tudo o que escrevi antes?”²⁰ Foi justamente pelos livros mais recentes de Hilst que me deparei com o teatro da autora e assim pude aliar os estudos teatrais aos literários – prática comum nos cursos de Teatro, mas não nos de Letras. Para causar a emoção, que a autora tanto almejava, Hilst não escolhe pássaros e plumas, mas a inquietação, a *sozinhos*, a incompletude, a loucura.²¹ É interessante lembrar que amigos da autora confirmam que ela queria mesmo chocar, chamar atenção porque em sua vida cotidiana, na Casa do Sol, ela não passava de uma senhora muito culta e tranquila, com sua vida longe da cidade.²²

Pouco antes de morrer, Hilda Hilst pode ver sua obra ser publicada, e, nos últimos anos, seu texto tem sido lido e estudado por um número significativo de pessoas. No entanto, a literatura dramática de Hilst é ainda pouco conhecida por pesquisadores e críticos, e sobretudo por seus leitores. Pretendo refletir, especificamente, sobre as razões do distanciamento da produção dramática de Hilst em trabalhos futuros, mas não deixarei de esboçar algumas respostas nesse momento. Porém, primeiramente, gostaria de apresentar o teatro de Hilst. A

²⁰ Hilda Hilst em entrevista concedida a Cecílio Elias Netto, em 1993. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo_HH/HH_20.html>

²¹ Ver Anexo 7.

²² Ver Anexo 8.

produção dramática da autora constitui-se de oito peças, escritas entre 1967 e 1969.²³ Dessas, somente *O verdugo* foi publicada em 1970 por ter recebido o Prêmio Anchieta no ano anterior e, em 1973, a peça recebe uma montagem teatral.²⁴ *A empresa* (1967), *O rato do muro* (1967), *O visitante*²⁵ (1968), *Auto da barca de Camiri* (1968) foram publicadas apenas no ano 2000, ou seja, 32 anos depois de escritas. *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *A morte do patriarca* (1969) são publicadas somente em 2008, quatro anos após a morte da autora. Mesmo possuindo um lugar de destaque na Literatura Brasileira Contemporânea, ainda há muito que se ler em Hilda Hilst.²⁶

O início da produção teatral feminina no Brasil tem seu início na década de 60 e está ligado ao nome de Hilda Hilst e Renata Pallottini (autora que escreveu um dos poucos artigos sobre a obra dramática de Hilst). Para Vincenzo (1992, p.27), pode-se pensar que o interesse dessas escritoras ao voltarem-se para o teatro se associa, inicialmente, ao forte estímulo que a vitalidade do teatro da época representava e ao interesse por encontrar uma frente de participação nos debates de então. Hilst pensava assim, para ela a obra dramática seria uma chance de “bater no outro” (1970, p.14), isto é, de atingir os sujeitos. Sobre a produção dramática, Hilda nos diz que:

O teatro surgiu numa hora de muita emergência, em 67, quando havia a repressão. Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente. Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha vontade nenhuma de ser presa, nem torturada, nem de que me arrancassem as unhas... Então, fiz, por analogia, várias peças em que qualquer pessoa entenderia o que se pretendia dizer numa denúncia. Fiz oito peças e, depois, parei. Era só uma emergência daquele momento em que eu desejava uma comunicação mais imediata com as pessoas. Mas também não deu certo. As pessoas vão ao teatro para se divertir; ninguém vai ao teatro para pensar. (In: COELHO, 1989, p.153)

²³ Até então, Hilst havia publicado seu primeiro livro de poesias em 1950, *Presságio*. Até o início de sua produção dramática, a autora publica *Balada de Alzira* (1950), *Balada do Festival* (1951), *Roteiro do Silêncio* (1959), *Trovas de Muito Amor para um Amado Senhor* (1959), *Ode fragmentária* (1961) e *Sete Cantos do Poeta para o Anjo* (1962).

²⁴ Ver Anexo 3, 4 e 5.

²⁵ Ver Anexo 6.

²⁶ A própria escritora se queixou a Virgílio Ferreira, escritor português, em correspondência: “Ninguém me leu, mas fui até o fim.” In: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 03.06.1998.

Quase sempre ácida em suas declarações públicas, Hilst critica, inclusive, os sujeitos, demonstrando o quanto é pessimista perante certas atitudes humanas. Espectadora de um mundo em guerra, de um país sob um regime não democrático, de uma construção social desigual, de um entendimento de vida que não permite os sujeitos reinventar a existência, do império das ciências e tecnologias, ela diz ser impossível confiar na recuperação plena dos homens, ter qualquer tipo de esperança:

[...] digo que é por todo esse quadro absolutamente demente, que não acredito mais no homem, no ser humano. [...] O homem chegou a um ponto culminante de desespero e de busca de si mesmo, mas sem conseguir nada. Não acredito que, daqui pra frente, exista esperança, ou seja, um caminho real de verdade. Não acredito mesmo. (HILST, In: COELHO, 1989, p. 139)

A amargura presente nas palavras da autora não faz de seu texto um caminho sem volta, uma estrada árida e sem fim. Sentimentos como tristeza, raiva, desamor, incompreensão, quando desprovidos de máscaras, em carne viva, unem os sujeitos no que há de obscuro em todos nós. Obscuro é o profundo, o pontiagudo, o indigesto na literatura de Hilst. São os questionamentos que nos perturbam diariamente. É uma dada disparidade com o mundo e com as perspectivas futuras dele.

Na ocasião da citação acima, Hilst participava de uma conferência em Rio Claro (SP), em 1989, onde foi convidada por Nelly Novaes Coelho para falar de sua obra. Hilst diz que as pessoas não vão ao teatro para pensar, frustrada, pois seu texto dramático não ecoou como a escritora havia imaginado. No entanto, suas palavras fazem-me refletir sobre a função do teatro²⁷, assim como a da literatura.²⁸ Questões

²⁷ Segundo Bornheim (2004, p.35), "o problema da função que possa ter o teatro permanecerá um problema enquanto não for encontrada viabilidade para restaurar a unidade do fenômeno teatral. E a restauração da unidade não pode ser compreendida como mera decorrência da decisão deste ou daquele dramaturgo, da reta intenção de tal grupo teatral ou das justas medidas que um governo possa vir a adotar. [...] O problema da função do teatro não pode ser resolvido apenas em termos de teatro, ele depende de soluções mais profundas, que afetam a toda estrutura sócio-cultural do mundo em que vivemos." Já para Artaud (1993, p.35), o teatro não é feito para elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica. "Se cabe ao teatro preocupar-se com isso, cabe ainda mais à metralhadora. Nosso teatro nem é capaz de colocar essa questão de modo ardoroso e eficaz que seria necessário, mas, mesmo que o fizesse, estaria saindo de seu objeto, que para mim é algo superior e mais secreto."

²⁸ Como sugere Santiago (2004, p.118), a respeito das funções do literário: "Tendo passado pela experiência do cinema enquanto arte, tendo reconhecido a sua atualidade e função política, tendo percebido os exageros e inconveniências da indústria cinematográfica para a arte do cinema, tendo

difíceis de serem respondidas, se eu levar em consideração o tanto que já se escreveu sobre, porém, estranhamente, parecem muito claras para mim enquanto vinculadas ao sujeito que integra uma sociedade. A arte, seja qual for, pode estar restrita no momento da criação a uma forma de expressão, mas, desprendida de seu autor, deve mirar a reconstrução dos discursos que solapam os sujeitos, tornando-os críticos e capazes de garantir seu lugar e sua voz em sociedade, já argumentava a teoria crítica, desde o entre-guerras.

A fala de Hilst amplia a reflexão estabelecida, ao passo que ela dá continuidade dessa maneira: “Será que é lícito pedir aos outros que pensem?” (COELHO, 1989, p.151) Lembrem-se que antes eu contei a vocês que tentei esquecer a autora, para poder não pensar? Então, será admissível considerar que toda arte deva levar à reflexão ou que todo leitor ou espectador deva sempre assumir uma posição crítica? Uma vez que a arte contemporânea tem procurado maneiras de alçar o espectador como aquele que instaura os sentidos dela, compete aos sujeitos decidir seus encaminhamentos. Ressalto apenas que a criticidade e a reflexão podem estar associadas às formas de expressão artísticas sem que a performance intelectual enfadonha se apresente, sem que o conhecimento se disponha distante das relações humanas e subjetivas. Percebo uma possibilidade de integrar outras formas do saber, a partir da compreensão de saberes que podem ser concebidos e expressos das mais diversas maneiras.

Pensar é sentir.

Além de publicadas tardiamente, são poucas as montagens e os textos teóricos que tratam do teatro de Hilda.²⁹ Uma das possíveis razões do apagamento dos textos dramáticos da escritora, na época em que foram escritos, apontada por Vincenzo, alerta

compreendido as transformações que ele, juntamente com outras artes que se produzem e se reproduzem tecnicamente, gerou no seio da discussão estética no século 20, porque alguém ainda decide ser escritor? [...] Há que ser única e exclusivamente pessimista quanto ao futuro da literatura? [...] Em outras e finais palavras: existe ainda uma função social para neste final de milênio?”

²⁹ Rosenfeld na introdução de *Fluxo-Floema* relembra que “algumas das peças foram encenadas pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e por vários grupos amadores, devendo-se esperar que também o teatro profissional, mais cedo ou mais tarde, descubra o valor desta obra cênica.” (HILST, 1970, p.11)

para o sistema precário de produção teatral brasileira, e para a dramaturgia nacional que não estaria familiarizada a uma linguagem de teor intensamente poético que se (des)organiza em um cenário de complexidades subjetivas (1992, p.35). Outra razão deve-se ao contexto histórico ditatorial, uma vez que os textos se colocavam contra as formas de dominação, por intermédio da voz e da ação das personagens, perturbadas com os discursos da ciência, da religião, da moral, da ética e da política.

Trata-se de um teatro de resistência, ratificador das inúmeras vozes silenciadas, vítimas de opressão, personagens encarceradas no próprio corpo e que se projetam num plano cênico de posicionamento crítico diante das instituições de poder, das formas de censura e hegemonia de forças que de forma concreta ou simbólica marcam gerações.³⁰

A estética de resistência, a partir da transgressão áspera e lírica da escrita de Hilst, começa a se tornar uma das características de sua literatura neste momento. Em sua literatura dramática, já podem ser percebidas as principais marcas da autora: a escrita poética, a simbologia mística; as (in)compreensões humanas, os mistérios divinos e terrenos; os delírios de quem está imerso e tenta subir à margem – à exceção – para respirar e transformar o vento em sopro; os embates do dentro e fora de si e do Outro.

A autora é uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira. Suas peças revelam acentuado teor poético e certas tendências místico-religiosas, conquanto fora dos padrões de qualquer religião tradicional. [...] quase todas as peças giram, pelo menos em vários de seus planos, em torno de questões atuais, abordadas, no entanto, em termos simbólicos ou alegóricos. Ressurge, com insistência, o problema do sufocamento do indivíduo e do amor, do esmagamento da criatividade, da juventude, da justiça, da liberdade, sob o peso das engrenagens tradicionais e dos pobres anônimos do nosso “mundo administrado” e tecnizado. (ROSENFELD, 1993, p.168)

A dramaturgia foi a forma encontrada por Hilda de encarar os problemas de um mundo atroz – que se surpreende com a aparente inexistência de um deus, que garantiria a paz entre os sujeitos, e com a traição de um Estado que deveria garantir direitos e não bani-los, incapaz de revelar injustiças sociais e absurdos humanos. De acordo com a própria escritora, suas personagens, enquanto procuram modos de

³⁰ SILVA, Eder Rodrigues da. *O Teatro Performativo de Hilda Hilst* Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/EderRodriguesdaSilvaoteatroperformaticodeHildaHilst.pdf>> Acesso em 09.09.2010

suportar a privação da liberdade e da vida, envolvem-se da poesia e do escatológico, algumas sofrem um pouco de degradação intensa, outras tentam a subida.”³¹ Nesse movimento, Hilda Hilst abre as cortinas aos *seres de exceção* na peça *O novo sistema*, um dos momentos mais marcantes para mim em toda sua obra dramática. Ao fim dessa peça, a escritora coloca os atores no palco, desprovidos de suas personas, com o intuito de aproximar a realidade cênica da outra realidade que encontramos ao sair do espaço teatral. Hilst distende todas as paredes do teatro e dá voz aos sujeitos:

Nós temos medo, sim. Nós temos muito medo.
Esse nosso tempo de feridas abertas
Este Velho Sistema em que vivemos
(apontando para o público)
Tu, esse homem
Que deseja agora ser o centro de todo o universo,
(apontando para o público)
Tu, esse homem que usa de si mesmo
Com infinita torpeza,
Tu, que estás aí, e que nos viste
Pensa: o que fizemos não foi advertência?
Nós temos medo sim.
Nós temos medo de que o Velho Sistema, este em que vivemos,
Pelas chagas abertas, pela treva
Nos atire
Para um Novo Sistema de igual vileza
Ah! Nosso tempo de fúria!
Ah! Nosso tempo de treva!
(abrindo os braços para o público)
Dá-me 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
(HILST, 2008, p.361)

A linguagem utilizada por Hilst é de tal maneira poética que suas personagens tornam-se atemporais e transcendem os debates historicamente contextualizados. Por outro lado, conforme trecho acima, exploram gestos simples, ilustrativos que se

³¹ In: Arquivos do Instituto de Estudos da Linguagem (Campinas /SP)

aproximam dos textos litúrgicos e do teatro político. Compreendo aqui um possível encaminhamento futuro desse trabalho, propondo como indagação inicial: em que medida o teatro de Hilda retoma os princípios do teatro de Brecht e, ao mesmo tempo, se distancia dele? Para Pallottini, o lírico em Hilst é um dos responsáveis pela *impureza*³² do gênero dramático:

O lírico, enquanto voz do íntimo, do subjetivo, da emoção e do irracional, enquanto fala do eu do poeta, também toma sua parte nessa penetração, quando o dramático ideal do teatro cede espaço às vozes do não-lógico, da sugestão e do sentimento. [...] O lírico no drama é, muitas vezes a voz da impotência humana. Outras vezes é a expressão de uma profunda perplexidade diante de um deus absurdo, ou do Absurdo simplesmente como tal, ou de uma das constantes do Absurdo, a incomunicação. (In: HILST, 2008, p.494-5)

Embora impotente frente a situações extremas de resistência humana, em um cenário de censura federal, Hilst cria suas personagens utilizando-se da linguagem poética e subjetiva e, em certos momentos, narrativa e simbólica, para que seus leitores e espectadores pudessem perceber o caótico e cruel sistema de normas e leis que nos circunda, sem que seus textos fossem vetados de circular. Em conjunto, as peças de Hilst denunciam as formas do poder e do saber absolutas, legados de uma sociedade submetida à força e à estratégia das instituições. A literatura dramática de Hilst revela sujeitos, sobretudo os mais jovens, que de tão sonhadores parecem loucos, de tão inquietos, são silenciados, pois representam uma fagulha caótica na aparente ordem do universo regido por poucos. Na luta contra a coerção do pensamento logicamente estabilizado, dos dogmas religiosos, das verdades científicas, da normatividade, das condutas morais e éticas, Hilst faz da literatura instância de reflexão política e social. A consciência de nada poder, quando defrontada com a privação da liberdade e a impossibilidade de transformação, não

³² Expressão usada por Pallottini, a fim de evidenciar a desfiliação de Hilst das características dos gêneros literários, marca da autora também reconhecida por Pécora: “[...] felizmente Hilda, como sempre, não fez nada direito em relação aos modelos que aparentemente seguiu. Ou melhor, mais justo seria dizer que ela apenas simula tê-los seguido, submetendo os lugares comuns da época à sua maneira única, mais apta a produzir aporia, contradição, e mesmo desgosto e crítica nos que supostamente estariam do seu lado, que angariar os aplausos do mútuo reconhecimento e confirmação.” (In: HILST, 2008, p.9)

impedem Hilst de escrever. Palavra é ação. Por meio dela, mudanças podem ocorrer. Se assim não fosse, qual seria então a razão de permanecer aqui, contaminando o branco das páginas?

Minha vontade é de colocar cada vez mais poesia neste meu espaço, para encher de beleza e de justa ferocidade o coração do outro, no outro que é você leitor. Porque tudo que me vem aos ouvidos através da rádio é tão pré-apocalipse, tão pútrido, tão devassador, que fico me perguntando por que ainda insistimos em colocar palavras nas páginas em branco? (HILST, 2007, p.243)

No entanto, se a autora buscou na época, através da literatura dramática, fazer-se ouvir em meio aos discursos repressores do Estado, da Ciência, da Religião, que permanecem vigentes em nossa sociedade, por que seus textos dramáticos não são encenados atualmente? O que mais se vê hoje são os textos em prosa de Hilst serem levados ao teatro³³ e não sua literatura dramática propriamente. Será um desencontro das peculiaridades da literatura dramática da autora com as formas de se fazer teatro? Será um desencontro das temáticas, que se direcionam ao embate com as instituições de saber e poder, às posturas assumidas pelos sujeitos contemporâneos?³⁴

2.2. Cena II: O Teatro Pós-Dramático

Assim como as teorias do que poderiam definir a literatura, as formas de fazer e pensar o teatro mostram-se difusas na contemporaneidade. Cada vez mais, as expressões da arte se caracterizam pela desconstrução de seus limites. Na literatura encontramos a fragmentação do texto, a busca pelo inominável, o enredo sem rédeas, o pensamento desmembrado da razão e do sentido. No teatro, percebemos o embate da palavra e da ação, a reinterpretação teatral através das tecnologias, o desencontro

³³ Destaco os espetáculos *A Obscena Sra. D* e *O Espírito da Coisa*, apresentadas em Porto Alegre em 2010 e de concepção artística das atrizes Susan Damasceno e Rosaly Papadopól, respectivamente. Rosaly ganhou o prêmio de melhor atriz em 2009 na Associação Paulista dos Críticos de Arte.

³⁴ Esses questionamentos marcam o início do meu projeto de pesquisa, a ser desenvolvido nos anos de 2011 e 2012 na pós-graduação.

entre o ser e as suas angústias, que permeiam o debate pós-moderno, além da queda definitiva da quarta parede.³⁵

Nas discussões mais recentes no campo das teorias teatrais e dramáticas, surge as de Hans-Thies Lehmann. Esse autor trabalha com a concepção de *teatro pós-dramático*. Segundo ele, a partir dos anos 70 acontece uma cisão nas maneiras de fazer e pensar o teatro, onde a cena se impõe autônoma do texto³⁶ (2007, p.7). Dessa forma, a tendência pós-dramática se coloca num contraponto da maximização dramática no império da sociedade de consumo, da velocidade de veiculação das informações, do terrorismo das imagens na mídia, do apassivamento dos sujeitos diante aos meios de comunicação de massa. O termo pós-dramático se contrapõe à teoria do drama de Brecht, onde o teatro épico³⁷ procura representar sistemas de significação estáveis.

³⁵ Na Antiguidade, os espetáculos se constituíam alheios ao público. Os atores precisavam representar as personagens de maneira que o espectador pudesse realmente acreditar que aquele fato era verdade. O coro se dirigia à platéia com o intuito de contextualizar, explicar, contar a história. Não havia qualquer tipo de troca entre o palco e o público. Era preciso manter esse distanciamento para que a ficcionalização das personagens fosse concreta, real. Na modernidade, Brecht procura interpelar o espectador através de um discurso eloquente dos atores. Isso se dá, principalmente, devido à temática de suas peças, que buscavam retratar um contexto social e político atroz. Beckett ficcionaliza a realidade de maneira risível, irônica e decadente, pelo mesmo motivo. O pós-guerra representou para esse dramaturgo uma total imobilidade dos sujeitos, que, levada à cena, aproxima palco e platéia no que há de mais desumano no mundo e nas pessoas. Além das três paredes concretas no espaço do teatro, havia uma quarta que separava o palco do espectador. A queda dessa quarta parede, invisível, mas presente, começa com o advento do cinema, da publicidade, da internet, mas ela ainda resiste na contemporaneidade, sobretudo na televisão, por meio das novelas e minisséries. Entretanto, no teatro, cada vez mais, investe-se no rompimento dessa parede. Artaud é um dos expoentes dessa iniciativa. Suas idéias, que se constituíram como Teatro da Crueldade, visavam à inversão dos lugares entre palco e platéia. Através de seu *teatro digestivo*, ele buscava irromper o mais profundo dos seres, suas verdades secretas e impossíveis e assim chocar o espectador com aquilo que evitamos mostrar.

³⁶ Concepção teatral de Antonin Artaud (1993, p.31), que diz: "O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro [...] digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. [...] Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo os sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para uma linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada."

³⁷ Segundo Patrice Pavis (1999, p.130), "Brecht e, antes dele, Piscator deram este nome a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassam a dramaturgia clássica, "aristotélica", baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação. [...] O teatro épico surgiu como reação às facilidades da peça bem-feita e ao fascínio catártico do público." (1999, p.130) O autor acrescenta que o teatro épico perdeu seu caráter antiteatral e revolucionário com a compreensão dialética da encenação através de um ponto de vista (o do narrador) e se torna um caso particular da representação teatral.

Sendo assim, Lehmann defende que a estrutura dramática tradicional precisa ser subvertida, pois ela foi incorporada pela mídia, onde os sujeitos são interpelados por discursos aparentemente homogêneos, mesmo quando questionam especificamente a dominação e o controle.

O teatro pós-dramático seria o que o autor chama de *poética da morte*, pois a presença perene das mídias na vida cotidiana, desde os anos 70, impede-nos de pensar para além dos sistemas racionais, das estruturas pré-estabelecidas, da produção e reprodução de significados. Longe de qualquer intenção mimética, o teatro pós-dramático se opõe à objetividade, à totalidade, à representação de um mundo. O autor compreende que, nos últimos trinta anos, não se pode mais pensar o teatro como aquele que abre as portas de um mundo ficcional, ele deve possibilitar uma outra realidade. É, nesse sentido, que a morte é entendida por ele não como desumanização ou coisificação dos sujeitos, mas “o homem reduzido à sua menor dimensão”, uma vez que ele se encontra banalizado pela teatralização da imagem (2007, p.14). A morte para o teórico implica em uma total reestruturação nos entendimentos de teatro. Nessa configuração, o espectador precisa ser levado a um deslocamento dos hábitos de percepção, que foram educados, inclusive, pela indústria cultural. De certa forma, ele precisa ser colocado, através do teatro, a pensar dimensões e fatores estilísticos que desviam a compreensão linear, num ato de resistência às normas (2007, p. 15).

O teatro pós-dramático, afirma Lehmann, não tem por objetivo refletir sobre si a partir das relações sociais, pois essas derivações podem ser redutoras (2007, p. 407). Serão mesmo? Por mais que os discursos a respeito do político estejam banalizados ou sejam entendidos de maneira reducionista por uma parcela da sociedade, não se deve excluir o caráter político das formas de se pensar teoria e arte. Percebo que o autor inicia essa discussão e não dá continuidade, por receio de se voltar novamente às compreensões de teatro político brechtiano. Para ele, pensar o político no teatro atual se resume a algumas declaradas considerações no último capítulo de seu livro, onde afirma que é por meio de uma *política da percepção*, cujo nome também poderia

ser *estética da responsabilidade*, que o teatro pode reagir à manutenção das estruturas (2007, p. 425). No entanto, ao criticar a teatralização na sociedade de consumo, buscar a irrupção de uma nova forma de se pensar e fazer teatro distante de uma dada realidade e ao afirmar que a prática teatral é um caos na percepção ordenada e ordenadora (2007, p. 416), Lehmann estabelece um debate, justamente, político através de outras concepções teóricas, pois talvez o autor evite o debate político direto, cozido em discursos sobre política, ou talvez porque o político esteja repleto de *simbologias gastas*, como diria Hilda Hilst, que precisam ser renovadas.

Denis Guénoun (2003, p. 14) afirma que o teatro é uma atividade intrinsecamente política já na etimologia da palavra teatro (*théatron*), que designa a área de apresentação, o lugar do público reunido. O autor diz, inclusive, que o político no teatro se encontra, primeiramente, na existência física da representação, ou seja, na reunião dos atores na encenação e das pessoas no público. (2003, p. 14) A platéia representa para Guénoun a convocação e a mobilização dos sujeitos, um ato público, que nunca é indiferente ao Estado. (2003, p. 26) Uma vez que não há teatro sem espectadores e que o teatro se constitui, necessariamente, por meio de uma coletividade, não há como fugir das reflexões políticas nos estudos teatrais. Segundo Guénoun, o político está em obra antes mesmo do primeiro passo à encenação e, embora seja fundamental, esse aspecto é esquecido (2003, p. 15). No entanto, dizer que o teatro acontece no espaço do político, não significa que ele faz política inevitavelmente. O teatro pode traçar percursos em direção ao político, mas compete aos sujeitos exercê-los.

O que há na teoria, seja ela literária ou teatral, que prefere percorrer labirintos da linguagem, a fim de evitar o *político* e as reflexões que são impelidas por ele?³⁸ Questiono-me, inclusive, por quais razões as mais diversas formas de arte são compreendidas primeiramente como uma transformação estética e somente após

³⁸ Hilda diz que: "Um ser político teria que ser um homem com conhecimento muito profundo do ser humano. Que, ao mesmo tempo em que fosse um técnico, fosse, também um homem ligado às ciências humanas, ao comportamento. E isso parece cada vez mais difícil no mundo inteiro." (In: COELHO, 1989, p.140)

como uma fissura nesse universo blindado em que vivemos? Para além desses questionamentos, pergunto-me se não é demasiado urgente apresentar teorias que efetivamente proporcionem um debate reordenador das escalas sociais e que, sobretudo, dialoguem com saberes que, embora não estejam consolidados na Academia, são analíticos, críticos e, por assim dizer, teóricos, para que haja a democratização dos bens culturais. Nesse sentido, aproximo literatura e teatro em busca de uma reflexão que desestabilize o que já foi chamado aqui de *oco teórico*, que caracterizo como um discurso elíptico e nauseante, que, muitas vezes, dispõe-se somente a preencher vazios e criar outros. Procuo caminhos para tornar o ato de leitura e a platéia do teatro espaços verdadeiramente democratizados. Não basta apenas baratear o preço dos livros ou dos ingressos, é preciso mostrar que as comunidades menos privilegiadas socialmente são bem-vindas, que suas leituras se constituem independentemente dos intelectuais.³⁹ Os conhecimentos tão debatidos no interior da universidade, só de fato serão redefinidores quando compartilhados e repensados com aqueles que estão fora dela, a fim de destituir das instituições do saber o poder único de determinar verdades.

Se não me incorrer muito à rebeldia, diria que os estudos teatrais e literários temem o debate político, pois reconhecem internamente sua responsabilidade, mas, de fato, não a assumem ou não a consideram prioridade. Que não seja por isso: usem as metáforas e metonímias de um vocabulário afinado à interculturalidade da linguagem, contudo não deixem de propor reflexões e mudanças até que se possa realmente constatar que vivemos em um contexto histórico, cultural e social *para todos*.

Hilda Hilst traz à cena – se não nos teatros, nos espaços imaginosos da mente de seus leitores – personagens que, na intangibilidade de um renascimento em vida;

³⁹ Segundo Foucault (1979, p.71), "os intelectuais descobriram recentemente que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. [...] O papel do intelectual [...] é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso."

na engrenagem de um sistema opressor; na fúria e nos estilhaços de comandos e comandantes, não cessam de interrogar os presidentes do mundo e dos céus e, tampouco, de sonhar. Se a autora se dizia pessimista, seu texto e suas personagens, não. Eles preferem enlouquecer, na ação e na palavra, do que se submeter. Na relação que existe entre personagens, leitores e espectadores outra realidade pode se constituir. Por vezes, sinto que a esperança que há em mim, me faz um tanto tola, mas antes assim do que incrédula. Prefiro a tolice à desesperança.

2.3 Cena III: Estado de Exceção: Poder e Estrutura

Surgiu-me, inicialmente, a idéia de tratar da *exceção* na literatura de Hilst pela presença da própria palavra. Palavra que se apresenta logo na primeira peça do teatro completo de Hilda Hilst, que é intitulada de *A Empresa (A Possessa)*: estória de austeridade e exceção. Por algum motivo que não sei muito bem explicar, enquanto lia as peças da autora, a palavra *exceção* permeava sempre minhas reflexões. Palavra que, mesmo presente, instaura um desvio, um deslocamento, um certo vácuo, uma ausência. Ao mesmo tempo em que o prefixo *ex* pode se referir ao que é passado, ao que cessou, ao que não mais é, ele possui uma dada força que, para mim, é muito mais da ordem do presente do que da de um passado qualquer. Excluir, expropriar, extrair, expor são palavras, por exemplo, indicadoras de que algo ou alguém foi realocado, retirado, reconduzido. Feito isso, ocorre então uma mudança de perspectiva: o que deveria estar ali foi excluído; o que não está claro precisa ser exposto; o que incomoda vai ser extraído; o que não é pertencimento é expropriação. Evidentemente que sob um ponto de vista onde os significados não são produzidos numa lógica estabilizada de *isso* ou *aquilo*, o espectro de sentidos poderia ser muito maior do que o apresentado. Mas quero evidenciar, nessa breve reflexão sobre as palavras que são formadas a partir do prefixo *ex*, que, sob a *cidade letrada*, há uma estrutura sígnica que se estende às relações sociais.

Em alguns possíveis sentidos das palavras transversais à *exceção*, verifico um discurso que tem sido tônica dos estudos literários e culturais nos últimos anos. Fronteiras e margens têm proporcionado uma discussão fértil nos campos da teoria, da arte, da política. Com a globalização, tornou-se complicado estabelecer limites nacionais, identitários, culturais.

No entanto, literaturas que durante tantos séculos foram alijadas pelo império europeu e norte-americano, buscam hoje maneiras de se fortalecer, de resgatar suas especificidades, a fim de romper, definitivamente, com a dependência histórica e cultural. Por mais paradoxal que possa parecer, perante a intensa globalização, vivificada pelos meios de comunicação e câmbios econômicos, mecanismos identitários ainda se mostram necessários à compreensão das dimensões humanas, culturais, políticas, sociais e etc. Ainda que os sujeitos se encontrem fragmentados em diferentes papéis sociais e culturais, centralidades surgem a todo o momento. Os centros são compreendidos por mim em duas esferas convergentes e não unívocas: primeiramente a partir daquele que investiga de que maneira o centro se estabelece e determina as relações entre os sujeitos; em segundo lugar, a partir daquele que se dá entre o sujeito e ele(s) mesmo(s) (não de maneira isolada, mas particular).

Centralizadas, sobretudo, temos a estrutura e as instituições de saber e poder. Segundo Derrida, “a estrutura, ou melhor a estruturalidade da estrutura, embora tenha sempre estado em ação, sempre se viu neutralizada, reduzida: por um gesto que consistia em dar-lhe um centro, em relacioná-la a um ponto de presença, a uma origem fixa.” (2002, p.230) No *jogo da estrutura*, o centro é um ponto em que a transformação não pode ocorrer, pois não há nada se não centro, verdade, ordem, lei. Centro “é o ponto em que a substituição dos conteúdos, dos elementos, dos termos, já não é possível.” (Idem, 2002, p.230) Aparentemente, nada diverge ali; as diferenças são desvios desse centro, e desviantes não são os movimentos da centralidade.

Os centros são como máquinas de lavar, desenham círculos centrífugos, em tamanho impulso cinético que ausentam-se aos olhos, processam os dados ou os programas, e o alvejante se encarrega de neutralizar a presença da sujeira. Nesse

sentido, o movimento e a precisão, a presença e a ausência da estrutura sustentam o jogo.

Já as instituições funcionam como uma superestrutura, segundo Foucault, onde o assujeitamento dos sujeitos é revelado na materialidade e na força dessas instituições – a polícia, a escola, a igreja, a medicina, a política. Para o filósofo, saber e poder estão intimamente interligados, e suas tecnologias de funcionamento estão difusas nos discursos. Não há como combatê-los direta ou isoladamente, tampouco através da simples negação. Essas instituições, inclusive, não estão restritas aos que detém o saber e o poder; seus discursos se fortalecem também nas esferas de exceção, pois o poder dessas instituições compreende uma estratégia, e não uma propriedade. Dessa forma, para refletir sobre as instituições de poder e saber, é necessário considerar que elas se afixaram na sociedade, e que os sujeitos estão inseridos nelas.

Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados. Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que “não têm”; ele os investe, passa por eles e através deles; apóia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apóiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança. (FOUCAULT, 1987, p.29)

Então, quem são os *seres de exceção* em nossa sociedade? Embora o poder possa se manifestar em todas as camadas sociais, não se pode negar que no centro não cabem todos. Mesmo assim, sob a luz do dia ou dos postes da noite, encontramos os camelôs, as videntes, os malabaristas, os pedintes, os loucos, os assaltantes, as prostitutas, os transeuntes, em intenso trânsito pelos centros das cidades. Mas onde eles dormem? Onde tomam banho e escovam os dentes? E quando não os vemos, para onde foram? Por que não os encontramos passeando pelo centro ou nos shopping centers? Por qual razão suas mãos e bocas nos parecem tão obscenas? À medida que as fotografias dos centros variam do vermelho natalino ao azul celeste; fora deles, muitas vezes, o diafragma do nosso globo ocular só consegue captar o preto e o branco. Será, então, por esse motivo que as cores explodem na comissão de

frente do carnaval, no batom glitter das drag queens, nas pulseiras e nas saias das ciganas, nos produtos contrabandeados das 1,99, nos artistas de rua? Os seres de exceção, uma vez levados à exceção, nas bordas dos centros, nas lacunas, não se deixam silenciar.

Esses sujeitos em suas performances e práticas sociais não estão fora das centralidades da estrutura. O caráter de exceção deles se configura a partir delas. Devido à estratégia das instituições de saber e poder, eles se caracterizam pelo excesso e pela exceção para que suas presenças não se tornem ausências consumadas, para que possam se sustentar nos alicerces suspensos de vidas marcadas pela exclusão social.

A despeito disso, como se configura a relação entre os seres de exceção e a (super)estrutura? Podemos verificar que esses sujeitos, como estratégia de reação à esquizofrenia⁴⁰, à desvalorização, ao esquecimento, à exclusão, buscam maneiras, artifícios, performances sociais e culturais que os singularize, que os mantenha, por meio de suas diferenças, de suas exceções. Práticas comuns entre comunidades desprivilegiadas socialmente: presos tatuam o corpo as marcas de uma vida marcada pela violência; moradores de favelas reconhecem à distância a presença de um estranho; cantores de *rap* e *funk* criam palavras e reinventam a sintaxe e os processos de significação em suas músicas; moradores de rua se travestem; pichadores procuram os mais altos espaços de concreto na cidade. Todos, de algum modo, estão à procura do reconhecimento, da libertação, da sobrevivência, da vida. Esses sujeitos, inseridos na estratégia das instituições de saber e poder, perturbam o jogo e o

⁴⁰ Deleuze e Guattari desenvolvem uma complexa discussão sobre a esquizofrenia (produto último de condições determinadas do capitalismo), mas que, nesse momento, não será abordada. Prefiro trazer o texto de Hermann Hesse, *O Lobo da Estepe*, ao diálogo: "Parece ser uma necessidade inata e imperativa de todos os homens imaginarem o próprio ser como unidade. E apesar de essa ilusão sofrer com frequência graves contratempos e terríveis choques, ela sempre se recompõe. [...] E se em algumas almas humanas, singularmente dotadas e de percepção sensível, se levanta a suspeita de sua composição múltipla, [...] e chegam a exprimir essa idéia, então imediatamente a maioria as prende, chama a ciência em seu auxílio, diagnostica esquizofrenia e protege a humanidade para que não ouça um grito de verdade dos lábios infelizes. [...] Assim, pois, se um homem se aventura a converter numa dualidade a pretendida unidade do eu, se não é um gênio, é em todo caso uma rara e interessante exceção." (2009, p.68-9)

funcionamento da estrutura. Todos eles, com o pouco que lhes é oferecido, constroem ferramentas que não interrompem a máquina⁴¹, mas que incomodam o funcionamento rotineiro dela. Nesse sentido, Foucault comenta que:

Analisar o investimento político do corpo e a microfísica do poder supõe então que se renuncie – no que se refere ao poder – à oposição violência-ideologia, à metáfora da propriedade, ao modelo do contrato ou ao da conquista; no que se refere ao saber, que se renuncie à oposição do que é “interessado” e do que é “desinteressado”, ao modelo do conhecimento e ao primado do sujeito. (1987, p.30)

Tendo em vista esse desdobramento, interessei-me pela *exceção* não só com a finalidade de ressignificar as fronteiras e as margens das centralidades, mas também com os propósitos de investigar as instituições de saber e de poder, analisando os processos de assujeitamento e as reações dos sujeitos a eles. Essas marcas do assujeitamento são possíveis de observar em certa teatralidade das práticas culturais dos seres de exceção⁴², mas também estão na base de um projeto de pesquisa que se alicerça na genealogia do saber e do poder, conforme o proposto por Foucault:

Genealogia seria, portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico [...] contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos intrínsecos de poder.” (1979, p.172)

Através da *exceção*, percebo que posso me focar nos sujeitos e, dessa forma, aliar os estudos literários e teatrais à *práxis* social. Nesse sentido, compreendo a exceção enquanto resultado da estrutura coercitiva, normativa e autônoma, e, sobretudo, como ruptura dos sujeitos com a estruturalidade da estrutura. Os *seres de exceção* são aqueles sujeitos que foram executados no centro e se dirigiram às

⁴¹ “Está tudo demente no sistema: é que a máquina capitalista alimenta-se de fluxos descodificados e desterritorializados; descodifica-os e desterritorializa-os ainda mais, mas fazendo-os passar para um aparelho axiomático que os conjuga e que, nos pontos de conjugações, produz pseudo-códigos e re-territorializações artificiais. É neste sentido que dizemos que a axiomática capitalista não pode deixar de suscitar sempre novas territorialidades.” (DEULEZE & GUATTARI, 2002, p.393)

⁴² Futuramente, pretendo devolver um projeto de pesquisa que reflita sobre as práticas sociais e culturais dos seres de exceção através de aspectos teatrais. Em linhas gerais, trata-se de uma teatralidade pública que parte do caráter de exceção dos sujeitos alijados socialmente, e que se caracteriza, muitas vezes, pelo o que excede, transborda, ascende neles – em sentido semelhante ao que já foi exposto aqui, a respeito da literatura de Hilda Hilst.

margens, desprovidos de atribuições e competências, que se mostram essenciais àquela dada centralidade estrutural. No entanto, a exceção, como medida de sobrevivência e resistência, transforma-se em possibilidade de subverter, transgredir, ironizar, ameaçar a manutenção da ordem. Por isso, os seres de exceção recebem os mais distintos diagnósticos, rótulos, etiquetas e, não raras vezes, encontram-se condenados a uma vida em sociedade que nega todo e qualquer direito social, cultural e político.⁴³

A exceção também pode ser compreendida em relação às fórmulas jurídicas do Estado.⁴⁴ O estado de exceção, segundo Agamben, situa-se entre a política e o direito, “constitui um ponto de desequilíbrio entre direito público e fato político.” (2004, p. 11) O estado de exceção caracteriza-se pela suspensão temporária de direitos constitucionais aos cidadãos, para que o Estado, em situações de emergência nacional, tal como uma guerra civil, possa tomar decisões com rapidez e soberania. O Estado passa a ter plenos poderes, ou seja, seus poderes governamentais são ampliados e o executivo do poder pode promulgar decretos com força de lei. (Idem, 2004, p.17) Cabe ressaltar que o estado de exceção, em alguns países sob regimes democráticos de governo, inclusive o Brasil, é uma medida inconstitucional. Dessa forma, Agamben questiona: “Se o estado de exceção é uma situação estranha ou contrária à lei; como é possível o ordenamento jurídico ter uma lacuna quanto a uma situação crucial?” (2004, p. 39)

De acordo com o mesmo teórico, “diante do incessante avanço do que for definido como uma *guerra civil mundial*, o estado de exceção tende cada vez mais a se

⁴³ Clarice Lispector em *Observações sobre o fundamento do direito de punir* diz: “Não há direito de punir. Há apenas o poder de punir [...] o homem é punido pelo seu crime porque o Estado é mais forte que ele, a Guerra, grande crime, não é punida porque se acima dum homem há os homens acima dos homens nada mais há.” (Artigo publicado em *A Época*, agosto de 1941. In: GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 140)

⁴⁴ A partir da teoria descritiva de Marx, Althusser define o Estado como um dos aparelhos repressivo de Estado, uma vez que termo compreende “não só o aparelho especializado (no sentido estrito) cuja existência e necessidade reconhecemos a partir das exigências da prática jurídica, isto é a polícia – os tribunais – as prisões; mas também o exército [...] e acima deste conjunto o chefe do Estado, o governo e a administração.” (1980, p. 31-2)

apresentar como paradigma de governo dominante na política contemporânea.” (2004, p. 13) Uma vez assegurado como medida possível pelos sistemas de governo, independentemente da constituição, que, em princípio, é a lei máxima, “ele se tornou um técnica e deixou de ser uma medida excepcional.” (2004, p.18) Nesse sentido, a relação do Estado com a exceção se configura na contramão da exceção nos sujeitos.

Com o Golpe Militar em 1964, o Brasil viveu a suspensão da democracia, dos direitos constitucionais, da liberdade de expressão. Os atos institucionais representavam a manutenção do poder aos chefes de estado e a progressiva eliminação de vozes que destoassem das leis do regime. Em 1967, período em que Hilda Hilst dava início a sua produção dramática, é promulgada uma nova constituição e a lei de segurança nacional, que legalizava a ditadura militar e o estado de exceção. Nos anos de chumbo (1968 a 1975), os cidadãos tiveram seus direitos políticos cassados; a linha dura dos generais Costa e Silva e Emílio Garrastazu Médici possuía total autonomia para governar, e o fazia através da caça, repressão e tortura dos opositores. Nesse período, aconteceu o maior número de manifestações e protestos contra a ditadura militar e, conseqüentemente, o aumento da violência dos aparelhos repressivos do Estado. O teatro foi duramente atingido:

Talvez o ano [1968] mais trágico de toda a história do teatro brasileiro. A censura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas. Já em janeiro o general Juvêncio Façanha (que no ano anterior já havia mandado aos homens de teatro e cinema o ameaçador recado: “Ou vocês mudam, ou acabam.”) dá em público uma estupefante declaração, que define com clareza a atitude do regime em relação à atividade cênica: “A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro.” (MICHALSKI, 1989, p.33)

Tendo em vista a reflexão a respeito do estado de exceção e dos seres de exceção em nossa sociedade, traço alguns questionamentos, sem a pretensão de respondê-los: A constituição existe para garantir direitos aos cidadãos? Se há na constituição entrelinhas que permitem a suspensão dela, afinal de contas, qual é a sua função? O Estado, hoje, como uma instituição de poder e de saber, por meio de aparelhos e de estratégias, constrói alicerces para uma sociedade igualitária ou

preenche um discurso tão oco quanto pode ser o teórico? Se as leis estão direcionadas mais ao controle dos sujeitos do que à democratização, como será possível uma reestruturação política em benefício de todos os sujeitos?

O estudo e análise da *exceção* não se encerram nesse trabalho. Conforme leio os textos e o mundo, ela ganha consistência em meus pensamentos, em minha escrita e ações. A partir da referência de Alcir Pécora, na introdução do teatro completo de Hilda, relacionei a exceção aos personagens dramáticos da autora.⁴⁵

[...] a instituição autoritária tematizada por Hilda é especialmente vigilante com os mais jovens, os mais imaginosos e especialmente dotados, isto é, personagens que se caracterizam como **seres de exceção**. São estes que guiam suas melhores hipóteses políticas, longe de qualquer populismo de exaltação do homem ou da coletividade em geral. [...] a idéia de um “ser com asas”, isto é, inconformado, criativo e incomum, que paga o preço de tê-las em meio a gente que simplesmente anda no chão batido, ecoando estupidamente o anódino institucional (grifo meu). (2008, p.8-9)

Os seres de exceção na produção dramática de Hilda são aqueles que tiveram sua liberdade de pensamento e de expressão usurpadas, mas que não perderam a capacidade de recriar e renascer por meio da imaginação. Eles se mostram quase sempre alegóricos nas peças da autora, a fim de ressaltar o surrealismo das realidades vividas em períodos ditatoriais. Alguns deles são alusões a pessoas que participaram de um período de revolução, tais como Ernesto Guevara, em *Auto da barca de Camiri*, Simone Weil (filósofa e militante política que se torna operária de uma metalúrgica para poder escrever sobre o trabalho opressor dentro das fábricas), em *A empresa*, e Maximilian Kolbe (padre franciscano que, na Segunda Grande Guerra, que se ofereceu à substituição de outro homem na cela da fome), em *As aves da noite*. Esses seres são aqueles que lutam pela sua vida e pela dos demais, são aqueles que resistem aos sistemas, às leis, aos dogmas, às verdades através da poesia,

⁴⁵ Vera Queiroz dispõe que “a literatura de Hilst vive à beira de, e projeta no leitor um *estado de sítio* constante, em função das excruciantes demandas pelo *inominável*, o sentido da vida, o sentido da morte, as formas do amor, a fatalidade do tempo.” (2000, p.16) O que a autora chama de estado de sítio constante se diferencia da minha compreensão de estado de exceção na literatura de Hilst. À medida que a exceção se instaura enquanto paradigma social, Hilst capturou-a e transformou-a em literatura, através dela a autora compõe suas personagens e convoca os leitores a refletir sobre as mais diversas formas de submissão, congrega abismos e horizontes; morte e vida; poesia e despudor.

do sonho, do olhar para além dos muros. Eles desestabilizam as instituições de saber e poder, por meio da transgressão e da ousadia e revelam-se capazes de estabelecer, na exceção, formas de resistências à estrutura.

3. DAS PERSONAGENS

O sonho sobre a tua fronte é uma crisálida pronta para ter asa.

Hilda Hilst

3.1 Cena IV: Os Seres de Exceção na Literatura Dramática de Hilda Hilst

Hilda Hilst inicia sua participação na literatura brasileira na poesia e, como já foi visto aqui, a autora, nos anos de 1967 a 1969, dedica-se à produção de textos dramáticos, pois acreditava que o espaço do teatro pudesse ecoar suas palavras para além das páginas; que as palavras pudessem representar, quem sabe, uma transformação nos espectadores. Devido às diferentes características da obra dramática de Hilst, os poucos teóricos que se dispuseram a escrever sobre o teatro da autora buscaram tanto apresentá-lo, como classificá-lo. Pécora utiliza a expressão *didático-doutrinário* ao apontar que o aspecto da obra dramática da autora era genericamente esse, “cujo assunto básico gira em torno de uma situação de dominação, na qual uma instituição – o Exército, a Igreja, a Empresa, a Escola... aplicava-se a submeter à força o conjunto das gentes.” (2008, p.8) Vincenzo designa a dramaturgia de Hilst como *lírico-epicizante*, a fim de acentuar o teor poético na obra da autora. (1992, p.294) No entanto, desgosto dessas categorizações. O texto dramático de Hilda Hilst é *poético* e *político* – características que são indissociáveis em toda sua obra:

No momento em que o escritor [...] resolve dizer-se, verbalizar o que pensa e sente, expressar-se diante do outro, para o outro, então o escrever sofre uma transformação. Uma transformação ética que leva ao político: a linguagem, a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não pactuação com o que nos circunda e que tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira, arditamente sedutora e bem armada.⁴⁶

⁴⁶ HILST, Hilda. In: *Eu quero é Uma Junção do Misticismo com a Ciência*. Entrevista a Leo Gilson Ribeiro, Jornal da Tarde, 15.03.1980. Disponível em:

Em reflexo ao olhar poético e político da autora, a dominação será temática de quase todas as obras de Hilst, mas advinda do amor, da existência, do deus, da sexualidade... No teatro, Hilda revela a dominação, sobretudo das instituições de saber e poder e busca formas tanto de denunciá-las quanto de subvertê-las, de tal forma que as personagens principais de suas peças são aquelas que procuram desviar, incomodar, interromper, enfrentar as instituições. Hilda escolhe o teatro, pois, no período histórico em que foi escrito, ele adquiriu grande importância no país,⁴⁷ não só por seu posicionamento político de resistência à ditadura militar, mas também pela presença da juventude, na retomada da democracia, o que produziu uma revitalização do teatro brasileiro.⁴⁸

Segundo Pallottini (HILST, 2008, p.495), o lírico no teatro ocorre, muitas vezes, porque o poeta não crê que a *ação da personagem*⁴⁹ possa modificar sua sorte. O texto dramático dos poetas impede que as falas se organizem com clareza e lógica, uma vez que os poetas não podem escrever de outra forma se não a subjetiva. A personagem criada pelo poeta lírico concentra-se muito mais naquilo que sente do

⁴⁷ No período histórico dos princípios da ditadura militar no país, o teatro brasileiro possuiu grandes presenças nos palcos, tais como as de Plínio Marcos, Augusto Boal, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Rodrigues. A cena teatral destacou-se, inclusive, por conta de José Celso Martinez Correia (que até hoje causa espanto no público), com os espetáculos *O Rei da Vela* (de Oswald de Andrade) e *Roda-Viva* (de Chico Buarque) em 1968. Além deles, o teatro brasileiro contou com a participação autoral de Samuel Beckett, Jean Genet, Bertolt Brecht, Tennessee Williams, Anton Tchekhov entre tantos outros.

⁴⁸ De acordo com Michalski (2004, p. 90-1), "os jovens sabem, finalmente, que os conceitos artísticos, como os morais, não são imutáveis, e que na época atual, quando o teatro está passando por transformações essenciais em toda a sua conceituação de forma e de conteúdo, seria ridículo falar na convencional e ultrapassada exigência de uma linguagem *elevada* no palco. A poesia do teatro do século XX não é a poesia dos alexandrinos, mas sim a poesia do choque. Um dos grandes méritos do teatro moderno foi o de ter conseguido cristalizar uma nova concepção de poesia cênica, adaptada à mentalidade da existência contemporânea e amplamente baseada justamente na noção do choque: choque visual, choque auditivo, choque intelectual e – por que não – choque moral."

⁴⁹ Segundo Patrice Pavis (1999, p. 4), "a ação está ligada, pelo menos para o teatro dramático, ao surgimento e à revolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação. É o desequilíbrio de um conflito que força a(s) personagem(s) a agirem para resolver a contradição; porém sua ação (sua reação) trará outros conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria o movimento da peça. Entretanto, a ação não é necessariamente expressa e manifesta no nível da intriga; às vezes ela é sensível na transformação da consciência dos protagonistas, transformação que não tem outro barômetro que não os discursos (drama clássico). Falar, no teatro ainda mais que na realidade cotidiana, sempre é agir."

que naquilo que faz, ou melhor, a ação teatral está atrelada às sensações, aos pensamentos, às vozes interiores dos personagens.

Em relação a Hilst, parece-me que não se trata de descrença na ação das personagens, mas de uma mudança no entendimento da ação, assim como fez Beckett, por meio do teatro do absurdo, cujas personagens são colocadas muitas vezes estanques, sonolentas, ociosas no palco, mas de consciência sempre desperta, embora fragilizada pelos horrores da repressão do pós-guerra. De semelhante maneira, Hilda nos apresenta personagens imobilizadas (e não imóveis) em meio ao caos instaurado pelas instituições de saber e de poder, aquelas que, no estado de exceção da ditadura militar, posicionaram-se declaradamente contra a liberdade dos sujeitos. À medida que a falta de liberdade coibia os sujeitos não só de transitar, mas também de pensar e de se expressar, a poesia representava uma ação transgressiva no teatro. A censura não podia comprovar a rebeldia das personagens de Hilst, pois o caráter lírico dos textos desvia-se dos fatos e somente aos mais imaginosos e atentos é que a crítica da autora se mostrava. Dessa forma, a ação das personagens no teatro de Hilst apresenta-se através do lírico, pois, diante dos discursos da ciência, das leis, dos dogmas, das normas, a poesia pode surpreendê-los, já que não se dispõe através dos sentidos lógicos, intrínsecos, pré-estabelecidos. Por isso, a combinação do poético-político:

Poético por excelência, talvez “difícil” de modo geral, porque “diferente”, nem por isso é um teatro alienado de seu tempo: muito ao contrário, os agudos problemas políticos, sociais e principalmente humanos, que dominam esse tempo são tratados de forma contundente, em seus aspectos mais amplos e profundos. (VINCENZO, 1992, p.34)

Essa característica da produção dramática de Hilda pode ser um dos fatores que a distanciou dos palcos. A despreocupação com a clareza, com o imediatismo das palavras causa estranheza a alguns espectadores. O teatro, durante muito tempo, esteve relacionado a formas tradicionais, realistas, transparentes de construção dramatúrgica. Embora a contemporaneidade tenha impelido os sujeitos a mudanças substanciais não só no cotidiano, mas também na percepção e compreensão das

coisas no mundo, o pensamento logicamente estabilizado ainda se faz presente; nele, a opacidade não é bem-vinda.

Para que as mudanças ocorridas na perspectiva de construção teatral se concretizem na contemporaneidade e tomem força de reestruturação do pensamento e das práticas sociais e culturais, é preciso que outras mudanças ocorram. A principal delas é, nesse caso, a democratização dos espaços teatrais. Posso me atrever a dizer que a ida ao teatro não passa, muitas vezes, de *performance social*. É nesse sentido, que reflito sobre as razões do distanciamento dos textos dramáticos de Hilst dos palcos teatrais. Talvez se trate de um reflexo das relações sociais e culturais que ainda se mostram tão seletivas, quando são, disfarçadamente, democráticas.

Hilda não escrevia somente os textos dramáticos, mas também antecipava as tarefas da direção teatral. Em *A Empresa (ou A Possessa)*, primeira peça da autora, Hilst deteve-se longamente a construção do cenário, cujos esboços foram elaborados para palco italiano e de arena. Além disso, a autora é criteriosa na construção das personagens, o que possibilita ao leitor uma densa imaginação cênica. Nessa peça, América, a personagem principal, sempre se movimenta no centro do palco, que forma um triângulo equilátero, enquanto as demais personagens, na sua maioria membros da Igreja, estão fora dele. A atmosfera da peça ambienta as personagens em um colégio religioso, mas não sob um olhar realista. A atmosfera é ascética, quase espiritual. América, diz Hilda nas observações que antecipam o texto dramático, “é bastante jovem na primeira cena, mas sem características da adolescência. Sua lucidez acentuada e singular firmeza são características de maturidade. Ainda quando é quase delirante no seu “estado de graça”, ela é adulta e quase sábia.” (2008, p.25) América é uma aluna que pensa, questiona, imagina para além do que é permitido. Ela faz perguntas que não podem ser respondidas. Durante as cinco primeiras cenas da peça, as falas de América se intercalam com as falas das três postulantes, do bispo, do inquisidor e da superintendente. A personagem mostra-se sempre intrigada, inquieta, preocupada, enquanto as demais, falam em tom de

comando, assombro, rispidez. Diante delas, América, até então, não cala sua vontade de saber, sua flutuante imaginação.

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

Para se fazer entender, América cria uma fábula sobre Eta e Dzeta – duas máquinas, feitas de matéria brilhante, onde tudo é perfeito. Através de um grande empenho tecnológico, Eta e Dzeta são construídas para executar sempre os mesmo movimentos. Esses seres vivem dentro de uma caixa, se alimentam de luz e produzem ruídos. Mesmo perfeitas, Eta e Dzeta falham. A partir de então, América modifica seu comportamento, aparece em cena comovida, lenta, com aspecto derrotado, mas com características de extrema lucidez. Ela afirma agora acreditar nos mistérios divinos: a ressurreição, a crucificação, a anunciação, mas ainda não se entende. Na sexta e última cena, América é colocada sentada em uma cadeira alta, prata e giratória, em frente da caixa onde estão Eta e Dzeta. O camisolão preto até então usado pela personagem é substituído por um vestido de noiva. Com a presença de América, as máquinas entram em um compasso desgovernado e débil. As três postulantes se transformam em cooperadoras e, ao lado da superintendente, questionam América sobre aquela história de anjo e duende e examinam a pulsação, os batimentos, as impressões da personagem, até que América morre em agonia. Eta e Dzeta voltam ao seu ritmo normal e as três cooperadoras sorriem, maravilhadas.

A denúncia da repressão institucional sobre os jovens no texto de Hilst é mais do que vivaz. A autora se concentra em denunciar a terrível possibilidade de que sujeitos mais criativos possam ser cooptados, destruídos, mortos. América é tanto um caso de exceção na sociedade, por querer saber e ver mais, quanto um ser de exceção, à margem da ordem estabelecida.

Num sentido metafórico: nos terrenos de América era possível sonhar, imaginar, criar-se. Mas América foi conquistada, colonizada, dominada. Assim,

América deixa de ser uma personagem e passa a representar um conjunto de sujeitos. Hilst se atém a eles e, no final dolorido de sua peça, adverte para as formas de dominação inseridas na sociedade.

O texto dramático *A morte do patriarca* manifesta não só a dominação da Igreja, mas também o ceticismo em relação aos pensamentos, às teorias, às filosofias que se propõem a dar respostas, apontar soluções e caminhos às interrogações dos sujeitos. “Embora ligeiramente melancólica, a peça mantém quase o tempo todo o sabor de uma fábula contada com boa dose de mordacidade.” (VINCENZO, 1992, p.75)

Anjo 1 (fechando um livro com ruído. Para o Demônio): O senhor acha que está na hora de intervir?

Demônio: Perfeitamente.

Anjo 2: Por quê?

Demônio: Cansaram-se.

Anjo 1: De quê?

Demônio: De tudo. (pausa)

Anjo 2 (consultando um livro): Os que podiam falar já falaram?

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

Anjo 1: Não há mais nada?

Demônio: Nada. (pausa)

Anjo 2 (consultando um livro): Acabaram-se as guerras?

Demônio: Há um enorme silêncio.

Anjo 1: Comem?

Demônio: Empanturram-se.

Anjo 2: E as criancinhas?

Demônio: Gordas.

Anjo 1: E os políticos?

Demônio: De mãos abanando.

Anjo 2: Fez-se aquele Estado ideal?

Demônio: Todos unidos. Uma só língua. Aliás, quero dizer, um só pensamento.

(HILST, 2008, p.438)

Anjo e Demônio, assim como as demais personagens – Papa, Cardeal e Monsenhor – não são figuras maniqueístas, aliás, o Demônio mostra, algumas vezes, compaixão ao povo. No cenário, onde se encontram os bustos de Ulisses, Mao, Marx e Lênin, uma estátua de dois metros de altura de Jesus Cristo de costas para o público e um esqueleto de um pássaro feito de ferro, as personagens discutem as verdades religiosas, metafísicas, políticas. O Papa e o Cardeal jogam xadrez, enquanto o Monsenhor tenta colocar as asas no pássaro e não consegue. Entre citações de Marx,

Lênin, Mao e, até mesmo, de Shakespeare, as personagens procuram outras formas de se dizer a verdade porque as que foram ditas antes já estão *gastas*.

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

Papa: Amor?

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

(HILST, 2008, p.461)

Talvez não se possa afirmar que, atualmente, as verdades estão gastas, assim como as simbologias, os signos, os sistemas, mas entendo que hoje é mais possível questioná-las. O alicerce das verdades pode se fundamentar na fidelidade concedida a elas pelos sujeitos, mas não apenas nisso. No entanto, não é uma tarefa simples negar verdades, dogmas, teoremas: Corre-se o risco perene de incorrer em outras verdades. Em *A morte do patriarca*, Hilda não poupa palavras para afirmar a falência das verdades religiosas. O povo, durante toda peça, é mencionado em revolta e insatisfação. Segundo Vincenzo (1992, p.79), “a falência de certos valores que divide interiormente o homem e o atira numa situação de desespero é seu tema básico.” Ao fim da peça, o povo, que se sente ameaçado, mata o Papa:

Nova rajada de metralhadora, depois mais uma e muitas. O Papa encaminha-se até a sacada, com desespero.

Papa (abrindo os braços em cruz. Para o povo): Em nome do Cristo! Parem! Em nome do Cris... *(rajada violenta de metralhadora, matando o Papa)*

.....
Demônio: Este é novamente o meu tempo.

Ouve-se na praça uma voz jovem, vigorosa.

Voz vigorosa: Vamos começar por onde?

Demônio (muito contente, apontando a metralhadora para todos os lados, dando voltas no palco e atirando. Metralhadora na praça atirando logo depois do Demônio):

Pelo começo! Pelo começo! Peço começo!

(HILST, 2008, p. 489)

Começo? Começo da vida resguardada por um deus tão imperfeito quanto os sujeitos? Começo da retomada de territórios conquistados por aqueles que impunham armas e se caracterizam por salvadores da vida? Começo da separação do *joio* e do *trigo*? Que começo é esse? Parábola bíblica ou parabólica que ficcionaliza,

cada vez mais, a vida? Vida que tem escorrido pelos dedos... Acreditar na vida parece-me um bom começo.

Em *O Visitante*⁵⁰ um núcleo familiar é definido por Hilst, e, ali, um conflito: Ana, a mãe, se apaixona pelo marido de sua filha, Maria. De acordo com Hilda, essa pequena peça, absolutamente poética, deve ser tratada com delicadeza e paixão. “Pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados. Sobretudo é preciso não temer as pausas entre certas falas.” (HILST, 2008, p.145) Os silêncios são tão necessários na peça, a fim de que os versos respirem no leitor/espectador e, inclusive, para que eles revelem, aos poucos, as sensações, as mágoas, as dores incomunicáveis das personagens. Não se trata de segredos exatamente, mas de *meias-verdades*, assim como o nome do Corcunda que visita a família:

Corcunda: Meu nome é... Meia-Verdade.

Ana: Meia-Verdade?!

Corcunda: Assim me chamam todos.

Homem (rindo): E eu que não sabia! Meia-Verdade!

Tem graça! Se a verdade ninguém sabe

Quando se mostra. Inteira ou meia

Pode ser bela e feia

E não ser verdade.

Ana (refletindo): Meia-Verdade... por quê?

Corcunda (apontando a cintura e as pernas):

Porque daqui para baixo sou perfeito

(*apontando a cintura e o tronco*)

E daqui para cima carrego meu defeito.

(HILST, 2008, p.169)

O drama poético se estabelece intenso, problemático; a beirar o caos, a crise na família. O visitante intervém no drama familiar, não como um elemento mágico, mas enigmático, estranho, duvidoso. Ana e Maria trocam ofensas e injúrias a todo o momento, a filha desconfia da traição da mãe, que está grávida. Maria conclui que se enganara, crê que Meia-Verdade visitava Ana durante a noite, e não seu marido. Meia Verdade, exceto pela atenuada corcunda, possui características físicas idênticas às do Homem. “Assim, as duas mulheres podem ser percebidas como dois modos de ser, duas faces diferentes, até opostas, da mesma mulher, enquanto os dois homens

⁵⁰ A peça contém o núcleo narrativo de *Matamoros* (da fantasia) – segunda parte da novela *Tu não te moves de ti* de Hilda Hilst, publicada em 1982.

representariam dois lados do mesmo homem, embora não conflitantes, mas complementares.” (VINCENZO, 1992, p.46)

Dessa forma, a personagem Meia-Verdade poderia ser interpretada como uma metáfora identitária dos sujeitos. Não somos inteiros, somos metades de nós mesmos, metade de um Outro desconhecido. Não somos essências, somos partes imperfeitas de um todo. Um todo que precisa da luz para que haja a sombra; que precisa dar à luz mesmo depois de nascer.

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

Ele a si mesmo se transforma

E te faz criatura alegre ou triste.

Te faz acreditar no que perdura

Ou em tudo que te parece real

Mas que não existe. *(pausa)*

(HILST, 2008, p. 173)

A vida é cara e avessa. Assim como na vida, na morte reside a esperança não só da sobrevivência, mas também da salvação. Em *As aves da noite*, Hilda conduz o leitor ao Porão da Fome, em Auschwitz, e diz que se suas personagens parecem demasiadamente poéticas é porque acredita que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA (grifo da autora, 2008, p. 235)

Poeta (tentando acreditar no que diz): Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria... e tudo o 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... (HILST, 2008, p. 261)

O título da peça evoca figuras mitológicas do terror. Aves, que rondam a cela dos prisioneiros, causam medo, prenunciam a morte. As aves são os comandantes do exército de Hitler, a chamada SS.⁵¹ O enredo dramático consiste na cena trágica do

⁵¹ SS é a abreviação de Schutzstaffel que em português pode ser traduzido como “tropa de proteção.” A SS consistia um grupo militar, liderado por Heinrich Himmler, que contribuiu ao Terceiro Reich do

sorteio de prisioneiros que são jogados numa cela até a morte. Hilda se preocupou cenicamente, inclusive, com a sensação de isolamento vivida pelo espectador: as cadeiras da platéia devem estar separadas por divisões, sugere a autora em nota. (2008, p. 231)

A peça inicia com as personagens há algum tempo na cela, seus aspectos vão da debilidade ao delírio. Além do padre Maximilian, que escolhe tomar o lugar de outro prisioneiro, há mais seis personagens na peça: um poeta, um carcereiro, um estudante, um joalheiro, uma mulher e Hans (ajudante do exército). Maximilian e Hans são os únicos que possuem um nome. Mais do que a presença heróica do padre frente às truculentas obras e ordens do Führer, chama-me a atenção as demais personagens anônimas: o poeta lembra com paixão e ternura dos amores, a mulher revive os momentos em que rodopiava, ainda menina, e agradecia por estar viva, o estudante sobretudo questiona a compaixão do deus de Maximilian, o joalheiro conta sobre a vida das pedras e o carcereiro é curioso com todas as histórias que se passam no interior da cela. Esses *sem-nome*, personagens que se parecem com tantos anônimos com os quais cruzamos todos os dias pelas ruas da cidade, não se esquecem da vida que tiveram ou da que poderiam ter tido e resistem às atrocidades por meio da memória e do sonho.

Entre os tiros de metralhadoras e os discursos de Hitler, ouvidos pelo auto-falante, as personagens ensaiam canções apaixonadas e, logo depois, o poeta morre. Abalados, Maximilian, o carcereiro, o estudante, o jornalista e a mulher mostram-se ainda mais descrentes, assustados, tensos, revoltados, desesperados:

Carcereiro (ofegante): Maximilian... (*o Padre aproxima-se muito*)... eu estou sofrendo... sofre comigo, eu quero ver você sofrendo comigo, você vai gritar quando eu (*grita*) quando eu gritar... (*desesperado*)... eu vou gritar Maximilian, eu vou gritar agora. (*grita*) Eu estou gritando Maximilian. (*grita*).
O Padre e a Mulher gritam junto com ele. Pausa
(HILST, 2008, p. 286)

partido nazista de Adolf Hitler. A partir de 1939, a SS exerceu grande influência na Gestapo e passou a comandar os campos de concentração.

Segundo Vincenzo (1992, p. 59), em *As aves da noite*, Hilda aborda os temas principais de sua obra literária: “grito pela liberdade essencial do ser, as perguntas irrespondíveis sobre a existência do mal, sobre o mistério de Deus, sobre o sentido da vida e da morte.” Temáticas que não se mostram abstratas à vida dos sujeitos, embora se refiram a personagens de ficção. Os questionamentos de Hilst não se direcionam a um entendimento único, como poderia ser a descoberta de uma suposta essência humana, mas a uma compreensão vital dos seres. Parece-me que não importa tanto à autora como viemos parar aqui, mas, estando aqui, o que fazemos com toda matéria do mundo.

As personagens de Hilst, principalmente as dramáticas, ora são distanciadas desse mundo, por não encontrarem seu espaço nele (quando não são aniquiladas por esse espaço não estar disponível a elas), ora criam outras realidades, como forma de sobrevivência e superação. No entanto, os seres de exceção, na literatura dramática de Hilda, não são apenas os excluídos, cooptados, coagidos, censurados, mas, inclusive, aqueles que perderam sua capacidade de pensar e criticar, por meio das estratégias das instituições de saber e poder.

Na peça *O rato do muro*, a atmosfera também possui a presença religiosa como em *A empresa*, mas que agora se configura como um convento. As indicações espaciais que Hilst dispõe ao leitor não são realistas, são alegóricas, de densa força simbólica – o que intensifica as percepções subjetivas no leitor. Nessa peça, as personagens são a Irmã Superiora e nove irmãs, identificadas pelas letras do alfabeto, cujas vozes não são idênticas, mas formam um todo. Todas vivem enclausuradas, num ambiente que tende sempre ao escuro. A Irmã H é a única que, por vezes, destoa das demais ao se interrogar sobre o que há do outro lado do muro, *o lá fora*.

Irmã H: E será por esse ou por essa que eu farei tanto sacrifício? Vem comigo, por favor. Vamos embora. Quem sabe se eles estão colhendo gente ainda e nós não vemos. (HILST, 2008, p.111)

Assim, as demais irmãs aproximam-se do muro e intrigam-se com as manchas imprimidas no concreto por seres que elas denominam de *eles*. Não é possível saber quem são, mas *eles* estiveram ali, onde apenas as irmãs poderiam estar.

Irmã B: Mas é tão claro! Antes... quando (*olha para os lados*) eles ainda não tinham vindo, a gente quase encostava no muro, na hora da meditação e da leitura. Agora, se você vai só até a cerca, ela [*Irmã Superiora*] pede para que se afaste.

.....
Irmã C: Sim! Essas manchas na parede e aquelas outras no pátio são manchas de sangue.

.....
Irmã B: É sim. Raspando é vermelho vivo, olhem, venha ver, *Irmãzinha G*.
(HILST, 2008, p. 121-2)

O muro é um obstáculo intransponível na peça. Mesmo com os impulsos constantes da *Irmã H*, o muro permanece intacto. Nem por um ligeiro momento, as irmãs encontram-se capazes realmente de se encontrar lá fora. Embora a ida ao lá fora possa ser a concretização do desejo de libertação, o muro não deixará de existir. A crítica voraz nessa peça não é somente à dominação religiosa, mas também a todas as formas de dominação – aos muros, que se mostram cada vez mais amplos sobretudo aos seres de exceção.

Superiora: Ainda que elas consigam tocar o muro, não adianta.

Irmã D: Ainda que existam ótimas fotografias... deles.

Superiora: E relatórios.

Irmã D: E monografias.

Superiora: E estatísticas convincentes.

Irmã D: Auditórios repletos.

Superiora: Conferências.

Irmã D: Pesquisas.

Superiora: Trocas.

Irmã D: De órgãos vitais.

Superiora: Substanciosas.

Irmã D (apontando a cabeça): O tálamo, o hipotálamo.

Superiora: Devassado.

Irmã D: Compreendido.

Superiora (aponta a cabeça): A zona de silêncio.

Irmã D: Distendida, dissecada.

Superiora: Aproveitada...

Irmã D: Em mil tarefas exatas...

Superiora: Ainda assim...

Irmã D: Não adiantaria...

Superiora: Um outro muro maior se ergueria.

(HILST, 2008, p. 130-1)

O impacto causado por essas palavras me faz refletir durante horas porque constato que muros se erguem ainda maiores àqueles que anseiam vôos mais altos. De acordo com Vincenzo (1992, p.44), “o intenso impulso de libertação corresponde ao desejo de romper todas as carapaças e limitações, não só as representadas pelo cotidiano, mas pela própria materialidade do mundo.” O texto dramático de Hilda revela uma preocupação com a libertação e com a corporalidade dos seres de exceção, que, em *O rato do muro*, está relacionada à imagem do rato. Ao fim da peça, um rato aparece sobre o muro e desperta a curiosidade, novamente, das irmãs. A imagem do rato causa perturbação nas personagens, apenas a Irmã Superiora mostra-se irreduzível. O rato é o ser que transita entre os mundos e que parece ter se personificado.

Irmã B (repensando): De qualquer forma, ser rato é: Primeiro: sendo branco, ficar entre as tramas de alguns homens de branco.

Irmã H: Segundo: ser escuro e modulado conforme suas heranças e seu patriarcado, mas tentar subir, subir sempre. (sorrindo) Imaginar que é homem e nunca desistir.

(HILST, 2008, p.133)

Embora esse animal possua características que remetam à interpretação do que é cinza, sujo, repugnante, contagioso, na peça, contagioso é o impulso dos seres de exceção à libertação. No entanto, o rato é um ser mais livre que o ser humano. Em sua vida pequena, baixa, infiltrada, o rato pode transitar entre os muros, enquanto as personagens, não. Na construção alegórica de suas peças, Hilda reflete sobre a construção subjetiva e corpórea dos sujeitos como os elementos principais para a libertação deles. Para se ter asas é preciso acreditar na capacidade de voar. Entretanto, em constante intervenção às compreensões subjetivas, estão os discursos das instituições de saber e poder que solapam os sujeitos, impedindo-os de imaginarem-se dotados de asas. Nesse sentido, Hilda traz à cena, na peça *O novo sistema*, a ciência como paradigma de repressão. A autora, assim como as personagens em desvio, parecem se sufocar diante do cientificismo.

No cenário da peça *O novo sistema*, há um enorme triângulo equilátero, cujos lados são sublinhados com a frase ESTUDE FÍSICA. O ambiente cênico se configura

semelhante a uma praça e ali há dois postes, onde estão amarrados dois homens de costas para o público. Esses homens, no decorrer do texto dramático, são representados pelo padre, pelo bispo e pelos pais do Menino – a personagem principal. Seguindo as indicações de Hilda, a peça inicia de cortinas fechadas e luzes apagadas. A platéia ouve as vozes das crianças e do Escudeiro-Mor:

Voz do Escudeiro-Mor: Página 17: todo corpo permanece em seu estado de repouso ou de movimento uniforme em linha reta, (*voz violenta*) se não for obrigado a mudar de estado por forças nele aplicadas. Se não for obrigado a mudar de estado por forças nele aplicadas. A coletividade entendeu?

Vozes das crianças: He! Há! (três vezes)

(HILST, 2008, p.307)

Abrem-se as cortinas, e aparecem Mãe e Menino. O garoto veste o uniforme de características militares do Novo Sistema e segura em uma das mãos um boné, que somente os alunos que tiraram nota máxima em Física possuem, e nele se vê um emblema de uma caixa preta com a tampa levantada. Menino compreende muito bem os postulados científicos e os ensina a mãe, mas não consegue entender a presença daqueles homens amarrados na praça:

Menino: Eu estou com os pés molhados. E não aguento mais ver estes homens.

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

Menino (angustiado): Sempre?

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

Menino: Mas você acha que está certo?

Mãe: Menino, pensa na física, pensa na física. Nas órbitas permitidas, ouviu?

(HILST, 2008, p.313)

A personagem do menino tenta encontrar respostas para o que ele não entende na Física, mas não as encontra. Questiona a todos, inclusive, a Menina – outra aluna do Novo Sistema e filha do Escudeiro-Mor. Ela está em completa consonância às ordens e leis da Física, ela representa um produto finalizado do Novo Sistema, um ser que pertence à coletividade como qualquer outro. Assim como ela, todos devem obedecer ao Novo Sistema; vigiar e punir os que desviam dele. Para Menina tudo é claro e passível de entendimento. À medida que o Novo Sistema se estabelece, menor é a subjetividade das personagens. Como elétrons de um núcleo

atômico, cada uma delas percorre apenas a rota da camada eletrônica que lhe pertence. Não se podem dar saltos, experimentar trocas, doar elétrons sem haver perda de energia. Mas o Menino ousa; entre fórmulas e teoremas, ele pergunta sobre o amor:

Menina: Você não está vendo o meu emblema? É igual ao seu.

Menino: Mas então... por que é que nós não podemos nos entender? Me ajude.

Menina: Mas eu estou te ajudando. Qualquer um com a nota mais alta de física já teria te denunciado, ou melhor, você mesmo se denunciaria se todo o seu ser não fosse de fato a coletividade. É um dever.

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

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

Novamente, Hilda revela a incapacidade da Ciência em desvendar alguns mistérios que compreendem a condição humana. Assim como Menino, estamos cercados pelo Novo Sistema e somos impelidos a aceitar as teorias, as normas, as leis, os códigos, os discursos, como se eles fossem partes de um ser ontológico. É justamente a clarividência das instituições de poder e saber que faz delas mecanismos intrínsecos da estrutura. É a aparente impossibilidade de desvio que força os sujeitos à adaptação, pois a subversão ao Novo Sistema pode custar-lhes a vida, a sanidade, a liberdade.

Embora alijados na sociedade do consumo, da genética, da tecnologia, do progresso, da globalização, os seres de exceção não hesitam em buscar ferramentas de voz e de vida. Se me pedissem os donos do mundo para escrever uma história sobre os tempos de hoje para que a memória dos futuros pudesse se lembrar de agora, os heróis seriam os *seres de exceção*. Assim como fez Hilda Hilst.

O povo invade a sala dos juízes, homens e mulheres tentam fazê-los dançar. Os juízes estão muito aflitos, tapam as narinas, procuram as roupas etc. O povo canta.

Ai, coisa complicada

São os da cidade

Os que vêm dizer

Se o homem que a gente vê

É de verdade ou não

É de verdade ou não

Se o homem que a gente diz que se move

Ai, que se move ou não

Ai, que se move ou não
Se tudo é, ou se é tudo ilusão
Se tudo é, ou se é tudo ilusão

.....
Se o que a gente vê
É coisa brilhosa
Ou é escuridão.
(HILST, 2008, p. 194)

O trecho acima é da peça intitulada *Auto da barca de Camiri*, “nascida, ao que parece, de uma grande indignação, o lirismo que a impregna é com frequência atravessado por uma acerba ironia, por um grotesco que toca as raias da escatologia.” (VINCENZO, 1992, p. 51) Camiri é o local onde Ernesto Che Guevara morreu assassinado em 1966. O enredo da peça consiste no julgamento de um homem que levava consigo um maná⁵² aos moradores da vila. As testemunhas (que são as personagens: Trapezista, Passarinheiro, Prelado e o Agente Funerário) falam a respeito desse homem, que teria feito o milagre de ressuscitar um pássaro. Contudo, ao fim da peça, ele é morto, ouvem-se as rajadas de metralhadoras, e os juízes, um Velho e um Jovem, começam a comer, indiferentes ao acontecimento. “No teatro poético de Hilda Hilst voltam com frequência as imagens do pássaro, da asa e do vôo, como metáfora do espírito e do anseio de elevação humana a esferas mais altas.” (Idem, 1992, p.55) Nessa direção, a personagem o Trapezista é a que mais se destaca:

Trapezista e Prelado: Que declarem o Homem existente!

Trapezista: Que nos libertem do agente.

Juiz Jovem: Quereis a vida fácil.

O agente não é parte

Essencial de vossa comunidade?

Juiz Velho: Pretendeis muita sorte.

Os homens não andam sempre

De braços dados com a morte?

Trapezista: Mas excelências,

Tem sido muito difícil

A minha vida

Se faço meus exercícios

O agente está lá.

Me vigia a cada salto.

E a cada dia

Quero subir mais alto.

Não é o certo?

⁵² Maná é descrito na Bíblia Sagrada como um alimento fornecido por Deus ao povo hebreu.

Mas ele diz: Não insista!
Ó, meu Deus, como fazer?
Se para isso sou trapezista?
Para subir... Para subir!
(HILST, 2008, p.219)

Os seres de exceção são trapezistas. Equilibram-se nas cordas finas, tênues que há entre os centros e as margens. Querem subir aos cumes mais altos, vestir os figurinos mais brilhosos, pintar o rosto de vento e volúpia e assim tornarem-se as personagens principais do espetáculo. No trapézio das ruas sempre encontro os seres de exceção. Lá estão eles, mas quem os vê?

O homem executado na peça *Auto da barca de Camiri* recebe uma nova leitura em *O verdugo*. Em contraste à crítica de Sabato Magaldi, Pallottini diz que *O verdugo* é, sem dúvida, a peça que possui a estrutura dramática melhor construída sem que se alterem as características: lírica, metafórica e transcendental, comuns ao conjunto da obra dramática de Hilda Hilst. (2008, p. 511)

Um núcleo familiar é criado pela autora e novamente os conflitos se estabelecem. No entanto, tensões maiores surgem entre os cidadãos (que representam os sujeitos e são identificados pela autora com os números 1 ao 6), os Juízes e o Verdugo. A peça trata basicamente de um Homem, de aspecto heróico e missionário, que foi julgado à pena de morte e deve ser executado. No entanto, o Verdugo – pai da família e personagem principal da peça – nega-se a completar o serviço, a cumprir as ordens do Juiz Velho e Jovem (personagens também presentes em *Auto da barca de Camiri*), e matar aquele Homem. “Nesse sentido, é um personagem ativo que conhece as razões de suas ações e corre todos os riscos de sua coerência. Curiosamente, sua decisão ativa está em *não fazer* aquilo que se espera que faça.” (Idem, 2008, p.514)

Juiz Jovem: Eu posso obrigar o senhor a fazer. Mas não quero obrigar.
Juiz Velha: Nós somos a lei. Não somos a polícia.
Verdugo (tentando convencer os juizes): Excelências... é muito difícil para mim... eu não sei explicar... alguma coisa está me impedindo de fazer isso. O homem entrou no meu peito, os senhores entendem? Ele falava que era preciso... amor... ele falava...
(HILST, 2008, p. 393)

No segundo ato da peça, toda família, o Carcereiro, os Juízes, os Cidadãos aguardam a chegada do Homem, que está com o rosto coberto por um capuz branco, à praça, onde está a forca. Não se pode saber ao certo quem foi esse Homem, mas é possível imaginá-lo um ser fora de seu tempo, atípico, estranho. Ele fala do amor, já conformado com sua morte. A partir de então, os cidadãos questionam os Juízes, a fim de compreender as causas que levaram aquele Homem à forca.

Juiz Jovem: Senhores... a lei precisar ser cumprida.

Frases dos cidadãos: "Mas o homem não fez nada" – "Ele só falava" – "Você entendia?" – "Era só depois de amanhã."

.....
Juiz Jovem: Mas a lei precisa ser cumprida.

Cidadão 1: Mas o que o homem fez?

Cidadão 5: Falem o que ele fez.

Cidadão 6: É, ninguém explica.

Juiz Velho: Ele já foi julgado.

Cidadão 5: Mas ninguém entendeu o que as Excelências disseram. Foi uma fala enrolada.

(HILST, 2008, p. 408)

Os Cidadãos, inicialmente, não entendem os discursos da Lei, que se mostram rebuscados e redundantes, porém, não demoram a aceitar a sentença de morte do Homem e, agora também, do Verdugo, por não ter cumprido seu ofício. É quando surgem os homens-coiote. Esses seres de simbologia mística e cruel aparecem momentos antes do fim do texto dramático, mas quem os vê é somente o filho do Verdugo. O Filho revela-se um homem-coiote – imagem que remete a um ser animalizado, com garras, indicando talvez vingança à morte do pai.

América, Trapezista, Menino, Meia-Verdade, Irmã H, Verdugo, Poeta são algumas das personagens que compõem o teatro de Hilda Hilst. Além delas, existem muitos aspectos na obra dramática da autora a serem analisados – compõem um campo obscuro e fortuito para a teoria, a leitura, o teatro. As personagens escolhidas se caracterizam por possuírem, como chamei anteriormente, um caráter de exceção. Diante das verdades, dos discursos das instituições de saber e poder ou, até mesmo, das interrogações da existência das coisas e do mundo, cada um desses seres de exceção, na obra de Hilst, buscam maneiras de resistir a uma vida que não se

restringe à manutenção da ordem estabelecida, ao cumprimento das leis, aos cálculos de resultante zero e à seleção natural das ciências, à comunhão com as verdades e os dogmas.

Pensando dessa forma, parece-me que os seres de exceção não seriam exceção em nossa sociedade, pois são poucos os sujeitos que se deixam submeter, subtrair; e não são todos os que podem se permitir não pensar, não agir, não fazer. Cabe, então, acrescentar outra reflexão: *em que medida a exceção se tornou um paradigma social?*

4. E O KOISA

É o que nos escapa, isso é a poesia.

Hilda Hilst

4.1 Hilda Hilst e A Incompletude da Escritura

Estou tentando escrever. É bem cedo ainda e eu sinto uma náusea, um enjôo. Deve ter sido aquela massa com molho vermelho que comi ontem. Ou não. Deve ser talvez isso que não quer sair, que cresce dentro de mim. Eu pensei que fosse um certo mal estar que tenho de manhã. Tomei água, mas o gosto do molho vermelho permanece como se tivesse digerido as vísceras. Tomei um café forte e me arrisco a recomeçar. Sempre é um risco. Tenho medo por vezes. Não de recomeçar, mas de perder-me. Talvez não devesse. Então me diz o que fazer? Não, antes preciso tentar escrever. Mas eu escrevo sobre o que sinto e agora sinto isso: o gosto do molho vermelho de ontem. Então eu deveria ter começado ontem, mas quando me dei por conta que estava preparada para isso que não quer sair agora, eu me vi prestes a penetrar as hastes de inox no vermelho. Não sei se foi desde quando não pude dizer não às palavras que sinto esse desconforto ou se são mesmo as palavras a me desconfortar, diariamente. Já perdi as contas de quantas vezes me perdi entre o silêncio e as palavras. Já perdi muitas horas pensando numa palavra que ainda não tem materialidade, que não é feita de letra, muito menos de som. Palavras que não poderei revelar porque eu não sei escrevê-las. Já perdi tantas palavras por não saber como transformá-las em letra. Nos últimos anos, tenho procurado reinventar-me através das palavras. Haveria outras formas, mas eu escolhi essa. Bem, não sei se escolhi exatamente, mas foi uma coisa que me aconteceu em algum dia que não me lembro. Sinto ainda que não sou uma iniciada, mas o que sou eu realmente não faço idéia. Por enquanto, só sinto esse vermelho na língua e tento escrever.

Hilda, como todos nós, também se questionava sobre si e as coisas. Era tamanho seu desejo de compreender, de compartilhar, de ser ouvida que, desde sua ida à Casa do Sol, ela possuía um projeto e para realizá-lo foi preciso determinação e isolamento. A autora estabelecia metas diárias, convivia durante anos com suas personagens até que elas pudessem existir fora dela⁵³, lia com muita frequência, se cercava de pessoas que a contassem histórias e mantinha-se disposta a aprender sobre o invisível da vida terrena.

A vasta obra de Hilst comprova o empenho da escritora em dar conta do tudo que precisava ser dito por ela, de um tudo que existia dentro dela. Hilda não temia a morte⁵⁴, mas que o tempo não fosse o suficiente. Parece-me que foi. A autora publicou mais de 40 livros, participou de diversas coletâneas literárias e sua obra representa uma revolução na literatura brasileira contemporânea.

Por volta do ano de 2002, Hilda declarou que não escreveria mais. Segundo Alexandre Oliveira, da Editora Globo (que publicou toda a obra de Hilst), por insistência dos amigos, Hilda escreveu um texto sem pretensões alguma com apenas duas ou três páginas⁵⁵, mas para mim Hilda não conseguiu não querer escrever. Esse texto foi intitulado de *O Koisa* e foi publicado na revista Serafina – suplemento do Jornal Folha de São Paulo – em 2009, cinco anos após a morte da escritora. Hilda, depois de 37 anos dedicados exclusivamente às palavras, (des)encontrou-se mais uma vez nelas:

⁵³ “É mais ou menos assim: algumas poesias ficam dentro de mim muito tempo. A poesia, como é algo muito diferente, acho que é difícil explicar, mas, na prosa, posso ficar convivendo com um personagem muitos anos. Por exemplo, com a Senhora D. fiquei dois ou três anos pensando a Senhora D. Anotava pequenos movimentos da Senhora D, jeito de andar, etc. Então, naturalmente, na hora de escrever, ela já saía quase perfeita. Eu a considerava um bom trabalho, quase perfeito, porque estava, há muito tempo, convivendo com aquela mulher. É convivendo com a personagem todos os dias, que posso, depois, escrever sobre ela sem reescrever, porque já pensei muitíssimo.” (HILST, In: COELHO, 1989, p.145)

⁵⁴ Hilda era uma leitora assídua de Bataille. Esse autor fala da morte como sendo, de certo modo, uma incompostura. “O caráter angustiante da morte significa a necessidade que o homem tem da angústia. Sem esta necessidade, a morte lhe parece fácil. O homem, morrendo *mal*, distancia-se da natureza, ele engendra um mundo ilusório, humano, moldado pela *arte*: vivemos no mundo trágico, na atmosfera factícia da qual a “tragédia” é a forma acabada. Nada é trágico (...). Nada é trágico para o animal, que não cai na armadilha do eu.” (1992, p.79)

⁵⁵ In: < <http://www.screamyell.com.br/literatura/hildahilst.htm> > Acesso em 08.10.2010.

entrei dentro da empada à meia noite e em seguida caguei o grãozinho negro dentro da privada de âmbar e comecei a cantar um canto chulo de amoras negras mas, belo, coloquial e absurdo como é a vida aos domingos

depois do arrote e do gorgolejo das tripas
fétido mas e com sovacos quentes
quero falar do amor, esse pudoroso que só se mostra
ausente marmórea mãe de todos nós
nós de um negro transparente
o outro gritou no lado dentro da empada:
cho cho baiacu carniceiro: eu baia? eu da tua laia?
eu um de alguém? eu cu de quantos
refestelou-se na poltrona de prata dedilhou a harpa
e começou a falar uma língua impossível de gordas guturais
e aves roucas e
espevitados magriços canibais tomando sopa, uma de ossos e inchaços de
fígado, verdolengos (poucos, esses mais pro negro):
ó cara da empada, ó cara aí
ó rei da poltrona de prata e eu ela
olha o dedo, e tu quem é, como é que entrou
na empada? que é a minha casa?

fiquei gelado de horror e requestionasse mágoas e me lembrei de kaspar
que sou eu, de aspargos também que aqui não tem, e das aspas que é
quando eu falo com o coisa (agora me caguei)
o grãozinho negro voltou, pôs as mãos na cintura rala e interpelou: tu é
aquele de sempre é? demorou voltou, ficou doente? ó pai, devolve-me
o corpo ⁵⁶

Os leitores de Hilda têm acesso a uma pequena parte desse texto em um áudio da própria autora⁵⁷, que dizia estar escrevendo *coisas muito loucas*. A loucura nunca deixou de ser a tônica dos seus textos, pois ela salva os sujeitos da incompreensão, do abandono, da incompatibilidade com o mundo. Além disso, há coisa mais louca do que o universo das palavras? Que esse querer escrever incessantemente?⁵⁸ Por que nos pretendemos tanto a alcançar algo que não pode ser capturado através das

⁵⁶ In: *Revista Serafina*, nº 13, São Paulo: Folha, 2009, p.59. Disponível em <<http://medeirosjotabe.blogspot.com/2009/04/koisa-fina.html>> Acesso em 08.10.2010.

⁵⁷ *Áudio de Hilda Hilst*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=49QezUC-cw&feature=related>> Acesso em 20.08.2010

⁵⁸ “[...] o querer escrever depende apenas do discurso daquele que escreveu – ou só é recebido como discurso que conseguiu escrever. Dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura; portanto, somente as obras literárias dão testemunho do Querer-Escriver – e não os discursos científicos. É talvez a própria definição tópica da escritura (da literatura) oposta à Ciência [...] não se pode, portanto, dizer o Querer-Escriver senão na língua do Escrever.” (BARTHES, 2005, p.17)

palavras? Por que, muitas vezes, para que haja o entendimento entre os sujeitos é necessária a intervenção da palavra? Sendo a linguagem também uma estrutura, por que confiamos às palavras o poder latifundiário de determinação das coisas e do conflituoso profundo que há em nós?

Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso, doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura. (FOUCAULT, 1999, p.60)

Não bastou a coisa⁵⁹, foi preciso transformar o gênero da própria palavra para algo que está entre o feminino e o masculino; foi preciso transformar a coisa em algo ainda mais imponderável. Ou será que não foi esse o caminho? Foi a intangibilidade da coisa que modificou a materialidade da palavra? E que coisa é essa?

Não, não é a coisa, é o koisa. Um grão dentro de uma empada, mas só isso? Quem é se importa com o grão negro dentro de uma empada? Uma personagem, esse ser estranho entra em uma empada, *caga um grão numa privada de âmbar e canta um canto chulo, mas belo, coloquial e absurdo como é a vida aos domingos*. Foi isso mesmo que li? A vida aos domingos pode ser tão morna, tão insossa, mas pode ser também tão improvável como é o entendimento da vida, coisa esdrúxula e densa. *Ó cara aí, o rei da poltrona de prata e eu ela... quem? Voz de um de alguém sem corpo, que entra numa empada, faz dela sua moradia e ainda quer falar do amor?*⁶⁰ E não fala como

⁵⁹ Em um ensaio intitulado *A Coisa*, Heidegger diz que "a coisa coisifica no sentido de, como coisa, reunir e *conjug*ar numa unidade as diferenças. Nesta coisificação da coisa, perduram terra e céu, mortais e imortais. Perdurando assim, a coisa leva os quatro, na distância própria de cada um, à proximidade recíproca de sua união. Este levar consiste em aproximar. [...] A proximidade aproxima o distante, sem violar-lhe e sim preservando-lhe a distância. *Proximidade resguarda a distância*." (grifos meus)(2002, p.155) Além disso, o filósofo afirma algo que já é bem conhecido por nós, leitores, mas que acho importante ressaltar: "[...] os dicionários não dizem nada do que dizem as palavras na experiência originária do pensamento. Por isso, neste caso, como nos demais, não é verdade que o nosso pensamento viva de etimologias. Vive, antes, de pensar a atitude vigorosa daquilo que as palavras, como palavras, nomeiam de forma concentrada. *A etimologia, junto com os dicionários, ainda pensa pouco demais*." (grifo meu) (2002, p.152)

⁶⁰ "Os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste instante diante do teu corpo morto. Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida." (HILST, 1993, p.13)

gente, fala com uma língua gorda, espessa que não cabe na boca. Fala com as tripas, os sovacos, o fígado como se fossem membros suspensos de um corpo nu e desuno. Transmuta-se em um grãozinho e pede: *ó pai, devolve-me o corpo*.

Excessiva, animal, despudorada, grosseira, desprendida e, absolutamente, viva. Não se poderia esperar menos de Hilda Hilst. Em *O Koisa*, ela reconhece não só a incompletude das palavras, mas também a dos sujeitos, do deus e das coisas. A incompletude não indica uma impossibilidade dos sentidos, mas uma ampliação deles. Em busca do inominável, Hilda estende-se aos hemisférios mais excessivos da linguagem e do ser e flagra a exceção dos sujeitos que se deparam com um meio social perverso e com a fúria vertiginosa dos questionamentos metafísicos. Hilda Hilst é um cataclismo na literatura brasileira, um catalisador de sensações, um destempero entre os nada e as coisas, um jorro discursivo sem limites ou pudores, um afago para aqueles que querem da vida o que há de transbordante nela, um encontro, onde podemos esquecer as máscaras.

Espero, então, que a obra de Hilda Hilst se encontre com um número cada vez maior de leitores, que seus livros existam nas bibliotecas das universidades e das escolas, que suas peças seja levadas ao teatro, que seus textos sejam constantemente revisitados pelos estudos literários e teatrais. Espero, ainda mais, que a literatura recupere sua função social dentro da Academia, uma vez que ela representa a formação de profissionais e a construção de práticas sociais que determinam a constituição dos sujeitos e da sociedade.

Quanto às palavras, espero que elas permaneçam incompletas e repletas de sentidos suspensos e imprevisíveis, que provoquem os leitores e desestabilizem seus olhares, assim como o tecido vermelho que acena para o touro no centro da arena.

5. REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção: Homo Sacer, II, I*. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. 3ª Ed. Lisboa: Presença, 1980.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Manoel. *Livro sobre Nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARTHES, Roland. *Preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORNHEIM, Gerd. Questões do Teatro Contemporâneo. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp. 9-36.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

CAMUS, Albert. *Mito de Sísifo*, 3 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

COMPAGNON, Antonie. *Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

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

DELEUZE & GUATARRI. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

_____. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HILST, Hilda. *Teatro Completo*; posfácio Renata Pallottini, São Paulo: Globo, 2008.

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

_____. *Cascos & Carícias & outras crônicas*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2007.

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

_____. *Rútilo Nada*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1993.

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

_____. *Obra Poética Reunida (1950-1996)*. Edson Costa Duarte (Org.) Disponível em <<http://www.scribd.com/doc/32990622/Poesia-Completa-Hilda-Hilst>> Acesso em 06.11.2010

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. PEIXOTO, Fernando (Org.) Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. *Teatro sob Pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

NIETZSCHE, F. *Sobre verdade e mentira: no sentido extra-moral*. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*; tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Dicionário de Teatro*; tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres Ed. 2000.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: _____. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp.10-7

_____. O teatro brasileiro atual. In: _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, Edusp/Campinas: Editora Unicamp, 1993. pp.167-8.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica brasileira e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2005

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

Artigos em jornais e periódicos

ABREU, Caio Fernando. *Sobre a Obscena Senhora D*. Disponível em <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>> Acesso em 09.10.2010.

COELHO, Nelly Novaes. Um diálogo com Hilda Hilst. In: VÁRIOS autores. *Feminino singular (A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea)*. São Paulo: GRD/Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989. pp. 136-60.

MENDONÇA, Paulo. *Teatro – Hilda Hilst*. Folha de São Paulo, 04.09.1968.

SILVA, Dionísio. *Novos leitores começam a nascer*. In: _____. Disponível em <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=263MEM001>>. Acesso em 23.05.2010

VIANA, Antonio Carlos. *Sobre uma face de Hilda*. In: *Letras e letra*. V.2. N.2. Uberlândia, 1982.

6. ANEXOS ⁶¹

1. Anotações sobre a Senhora D;
2. Carta de Caio Fernando Abreu à Hilda Hilst;
3. Anotações sobre a estréia de *O Verdugo*;
4. Anotações sobre outro dia de apresentação da peça;
5. Anotações sobre a crítica teatral;
6. Anotações sobre a peça *O Visitante*;
7. Breves reflexões de Hilst;
8. Sobre a convivência com uma personagem, Hiram (*Ficções*), na Casa do Sol;
9. Desenho da autora;

⁶¹ Todos anexos estão disponível no site oficial de Hilda Hilst. < <http://www.hildahilst.com.br/>>

Aniversário de morte de
meu pai - 13 anos
Te amo, meu pai.

nenhuma inspiração para
a Letra D. Si tenho
5 páginas. SAO ISSO
de escrever! E depois,
porque é preciso?
O quanto uma vez de se
loucura! INSANIDADE!

À noite tive aquela pontada
no lado ~~da cabeça~~. El pede
no rim? El reestruturação? Ouvi
Tomar nota

Saint-Nazaire, 26.11.92

Mildinha,

que você, Dante, Iara e todos que a cercam estejam bem. Estou mandando esses recortes para vocês sabermos por onde anda o seu amigo. Ganhei uma bolsa de dois meses - até 31.12 - para entregar um pequeno livro a ed. Arcane 17, desta Maison des Écrivains Étrangers. É um sp. ótimo. enorme, no meio do porto - a cidade fica entre a Bretagne e o Pays du Loire, bem no estuário do Loire. É bonita. É meio trágica: foi destruída pelos nazistas durante a II Guerra. depois reconstruída pelos americanos.

Tem sido - claro - maravilhoso ter todas as condições para escrever. Às vezes um tanto solitário. também - não há ninguém para falar português por perto, exceto minha tradutora Claire Cayron, que vive em Bordeaux.

Semana passada vieram - imagine - 15 escritores da Lituânia, Estônia e Letônia, para palestras e debates. Inacreditáveis: depois dos 50 anos com a pata russa em cima deles, ainda têm aqueles conceitos do realismo socialista, de literatura "engajada", etc. Fiquei pensando no que diriam de uma Lexy Lamby... Mas o bom foi fazer amizade com uma sra. chamada ~~Maria~~ Ugnė Kervelis, lituana exilada ~~há~~ desde a II Guerra em Paris, que foi mulher de Cortázar. Última. Acho que Lygia deve conhecê-la.

Perdi meu sp. em São Paulo. Minhas coisas estão todas num guarda-móveis. Dequi, vou a Amsterdam e à Alemanha - para voltar ao Brasil em fevereiro. Em junho tenho que estar outra vez na Alemanha. 93 vai ser um ano meio sem casa. Paciência. Por enquanto, vivo este sonho primeiromundista e contemplo Saint-Ervin les Pins do outro lado do Loire.

Se Araripa ainda estiver por aí, dá um beijo nele. É um anjo de pessoa. Muito carinho também para o Cé, e para todos. Se voce precisar qualquer coisa dequi, mando também o telefone: 40.66.83.98.

Um beijo grande do seu velho amigo

Luís S.

1973

abril - segunda 16

abril

lembretes

compromissos

8 ESTREIA "O VERBUO" 14
 9 Mea aca de luso! 15
 10 Tudo perfeito. 16
 11 faude alefia. 17
 12 Noticias otimas tambem 18
 13 em relaçao ao José Luis. 19

Está a no. ações

a mulher do
 Orlando V.B. Tem
 35 anos e é
 chamada a faude
 Mãe Branca.

Tudo lindo!

Hotel Terminus e
Artur.

CORPO VIVISSIMO.

DOMINGO
 SEGUNDA
 TERÇA
 QUARTA

ABRIL 1973

D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30							

Feriados e Sant.: 15 - Dom. de Ramos 19 - Endoenças 20 - Paixão 21 - Tiradentes 22 - Páscoa
 ☉ 2 - Nova ☾ 10 - Q. Cresc. ☽ 18 - Cheia ♀ 26 - Q. Ming.

1973

maio - sexta 18

maio

lembretes

compromissos

8	Hoje tinha festa.	14	50 pessoas no festa cada
9	neg mais do espetáculo.	15	
10		16	
11	E! para não tenha como eu queria.	17	em meados
12		18	
13	Jantei c/ Rofran.	19	

anotações

[Faint handwritten notes in the 'anotações' section, including phrases like 'Hoje tinha festa', 'neg mais do espetáculo', and 'Jantei c/ Rofran'.]

QUINTA

SEXTA

SABADO

DOMINGO

MAIO 1973

D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31						

Feriados e Santificados: 1 - Festa do Trabalho 31 - Asc. do Senhor
 ☉ 1 - Nova ☾ 9 - Q. Cresc. ☽ 17 - Cheia ☿ 26 - Q. Ming.

compromissos

8 Assistio A mulher pega
 9 para a critica e e
 classe teatral.
 10 Sucesso total.

11 Rohan mediu com a
 bastante na perna
 12 e no joelho.

13 Saiu, Jôê Luiz, Regina
 Rohan, Michael, David
 e Osvaldo e feraldo Del Rei.
 feraldo = verbal, pedante,
 não me liguei.
 Dormiu as 7 horas
 da manhã. Casa de
 Regina.
 Os Villa-Bros assistiram
 ontem o espetáculo. For-
 foram muito.
~~Tenho~~ Tenho de parar c/
 a bebida. Tem sido
 demais.

QUARTA
 QUINTA
 SEXTA
 SÁBADO

ABRIL 1973

D S T Q Q S S | D S T Q Q S S | D S T Q Q S S | D S T Q Q S S | D S T Q Q S S | D S
 1 2 3 4 5 6 7 | 8 9 10 11 12 13 14 | 15 16 17 18 19 20 21 | 22 23 24 25 26 27 28 | 29 30

Feriados e Sant.: 15 - Dom. de Ramos 19 - Endoenças 20 - Paixão 21 - Tiradentes 22 - Páscoa
 ☺ 2 - Nova ☾ 10 - Q. Cresc. ☼ 18 - Cheia ☾ 26 - Q. Ming.

compromissos

Sontei 4
joi e
cabelos
caindo, 5
meus.

NÃO deve
ser coisa
boa.

8

9 Esteve passando a limpo
o Vititante para mandar
10 a Inna Margaret, alemã,
que está interessada nos
11 meus negócios para a
rádio alemã.

12 Tentou novamente. Não
contigo relaxar e também
13 não quero tomar Eumil
Os olhos estão escurecidos
bossa também. ^{anotações}

Uenício deu notícias de Jovi
Luz, que ele está bem.
Entregou a carta para Júlio
na 2ª feira às 5 horas dia
5 de Agosto. Até agora não
tenho a menor notícia do
que J. pensa a respeito de
toda a minha situação.

Beem, estou completa/ sem
dinheiro, mas certa/ virá
algum porque os filhos devem
saber que estou bem. Hoje,
dia 13 deveria acontecer
alguma coisa boa, porque 13
é meu número bom.

JULHO 1973

D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31											

SETEMBRO 1973

compromissos

compromissos

8

14

9

15

10

16

11

17

12

18

13

19

Fiquei com ela,
li com as
e pensei
pensei.

Por que, Hilda, você
é toda pensante?

anotações

Tragica? Impulsiva?

Sem disciplina?

E o que há com o
seu corpo?

SEXTA

SABADO

JANEIRO 1973

D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31						

MARÇO 1973

compromissos

8		14	
9	Comprei Maqui / 17	15	
10	para Rosa 50,00.	16	
11		17	
12	paguei licença do carro 480,00	18	
13		19	

anotações

Passado à tarde em o
 cachorro. Foto de viver
 aqui, mesmo sozinho?
 Parece no meu personagem
 bíblico - fuguel. Parece
 tudo confuso. Acho que
 não devo misturar bíblico
 com fuguel. Deveria ser
 duas coisas, apesar de
 que a língua tem tentada com
 bíblico e pouco estimulante,
 tem feitiço mas com pouco
 vigor.

DEZEMBRO 1972

D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	D	S
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31						

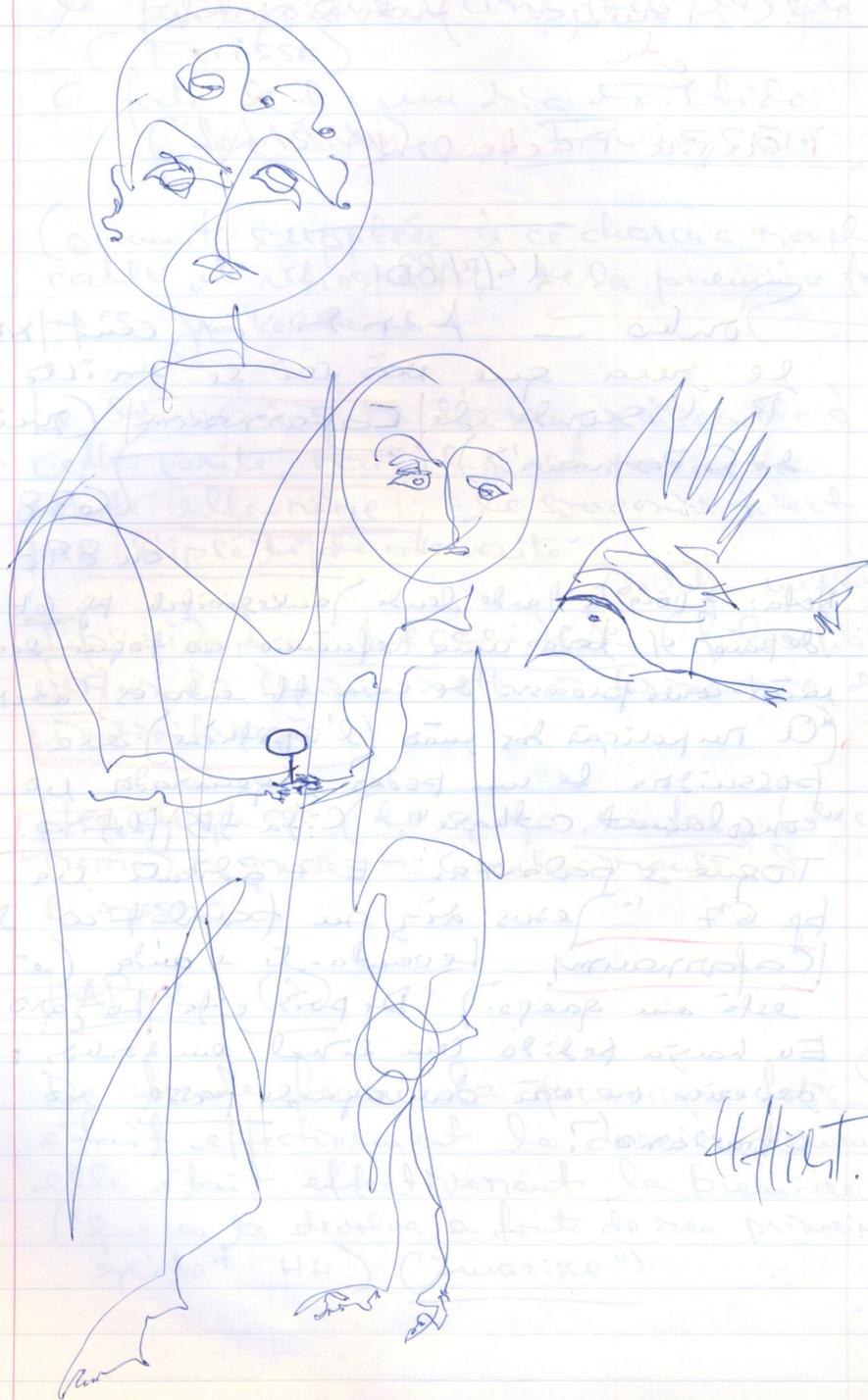
FEVEREIRO 1973

JANEIRO

D	S	T	Q	Q	S	S
1	2	3	4	5	6	7

Feriados e
4 - No

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or date, including the word "Kalam" and some illegible characters.



Handwritten signature or name, possibly "H. H. H.", located at the bottom right of the drawing.

*Dessignificando
Vou derretendo os compassos
Que criei
Desapagando linhas:
Círculos
Que à minha volta desenhei
E onde vivi
Distorcido e fremente
Frente à ruivez da vida.*

Hilda Hilst

Hilda Hiest H.

Hiest Hilda Hie:

Hilda Hiest

Hiest Hilda

Hilda Hie

Hilda Hiest