

Sobre ratos e empresas: teatro e resistência na lírica de Hilda Hilst.

Prof^ª. Dr^ª. Tatiana Franca Rodrigues Zanirato¹ (UFG)

Trabalho apresentado com o apoio da FAPEG.

Resumo:

Este ensaio busca pensar a inserção do drama na lírica hilstiana como parte de seu projeto literário, em que o mapeamento do contexto social é também uma leitura do estatuto do humano, buscando avaliar-lhe as potencialidades, no sentido nietzschiano, e questionando o projeto iluminista de homem. Para tanto, escolhemos as peças, “A empresa (ou a Possessa) estória de austeridade e exceção” e “O rato no muro”, em que os personagens compartilham de um mundo em que parece não haver vontade de insurgência. Mas não se trata, contudo, de uma visão distópica de mundo em Hilst: assim como o ato de escrever que, por si só, já guarda a esperança transformadora, há sutilezas do texto, pequenas tramas da escrita, que apontam para o despontar do que se poderia chamar uma “utopia possível”, se entendermos aí mesmo, no recrudescimento do vazio, das imagens de coerção e da violência, uma forma de resistência ao processo de reificação e barbárie.

Palavras-chave: Teatro lírico; resistência; utopia.

1 Introdução

Questão de sistema – II

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

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

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

Em seu teatro que se tornou um modelo (ou antimodelo), Brecht impôs formas épicas radicais. Beckett, por sua vez, pouco a pouco limpou o enredo de qualquer anedota e o concentrou no que para ele é essencial, a presença da morte. Ele impôs à narrativa tradicional um regime emagrecedor impiedoso ao ponto de fazer pesar a ameaça permanente do silêncio definitivo.

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

“Silêncio” e “morte” são também os signos usados por Silviano Santiago¹ para falar da incomunicabilidade e pobreza das experiências nas narrativas pós-modernas – mudo de conselhos, este narrador ficcionaliza as próprias reminiscências; as quais não viveu, observou –, de forma que, enquanto a narrativa, digamos, “carregada de sentido”, no sentido que trata Ryngaert, guardava um olhar fechado em si, totalizante das histórias que contava, o silêncio característico daqueles narradores cujas roupas estão “corroídas pelas traças”, de acordo com Santiago, advém, eloquente, das reconstruções de um olhar lançado ao mundo como “rechaço e distanciamento” (SANTIAGO, 1989) de si mesmo. E, por este olhar, oscila-se “entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça” (SANTIAGO, 1989, p. 59).

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

Por isso, a narrativa memorialista é necessariamente histórica [...], isto é, uma visão do passado no presente, procurando camuflar o processo de descontinuidade geracional com uma continuidade palavrosa e racional de homem mais experiente. A ficção pós-moderna, passando pela experiência do narrador que se vê – e não se vê – a si ontem no jovem de hoje, é primado do “agora” (Octavio Paz) (SANTIAGO, 1989, p.56).

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

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

[...]

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

¹ As colocações de Silviano Santiago sobre a pós-modernidade não serão desenvolvidas neste trabalho, pois não se pretende localizar o teatro de Hilda Hilst dentro de alguma linha cronológica ou mesmo tradição literária. Portanto, as nossas reflexões motivadas pela análise de “O narrador pós-moderno” se reportam apenas às considerações referentes a uma mudança no modo de narrar, de Benjamin para a contemporaneidade.

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

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

2 Uma questão de sistema

*O que nós vemos ainda é luz?
(O rato no muro)*

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

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

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

Vejamos a caracterização das personagens:

AMÉRICA: mulher jovem. Personalidade muito acentuada.

PRIMEIRA POSTULANTE (*transforma-se na Primeira Cooperadora Chefe*)

SEGUNDA POSTULANTE (*transforma-se na Segunda Cooperadora Chefe*)

TERCEIRA POSTULANTE

O VIGIA (*vigia que se transforma em Bispo*): 35 anos.

MONSENHOR: (*que se transforma em Inquisidor*): 40 anos

SUPERINTENDENTE: 40 anos. Aspecto bastante rígido, inflexível (HILST, 2008, p. 23).

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

Quanto às observações sobre enredo e palco, há considerações formais em função da

temática abordada. Há orientação para palco de arena, por exemplo, que objetiva a aproximação entre palco e público, numa clara adesão ao teatro político.

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

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

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

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

Que reste-t-il à un ange qui a perdu jeunesse e beauté, attributs de son angelisme? Ses ailes sont incapables de le soulever vers le ciel, l'ange déchû est déjà envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité» (BRION. IN: HILST, 2008, p. 103)².

O “muro que jamais se vê” desempenha no texto dupla função, assim como representa a prisão e os limites a que estão condenadas as freiras, é também única possibilidade de libertação – é de onde se pode “ver mais adiante” (HILST, 2008, p.138).

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

“Como fazer no bicho-homem uma memória?” [...] Esse antiquíssimo problema pode-se imaginar, não foi resolvido exatamente com meios e respostas suaves; talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua *mnemotécnica*. [...] Quanto pior “de memória” a humanidade, tanto mais terrível o aspecto de seus costumes; em especial a dureza das leis penais nos dá uma medida do esforço que lhe custou vencer o aspecto do esquecimento e manter *presentes*, nesses escravos momentâneos do afeto e da cobiça, algumas exigências

² “O que resta a um anjo que perdeu sua juventude e beleza, atributos angelicais? Suas asas são incapazes de fazê-lo flutuar e levá-lo pelo céu, o anjo decaído é invadido pela banalidade, feiúra e mediocridade” (tradução nossa).

elementares do convívio social (NIETZSCHE, 1999, P. 50-51).

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

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

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

AMÉRICA (*objetiva*): Mas eu penso.

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

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

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

[...]

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

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

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

O texto *Por uma genealogia do poder*, de Roberto Machado, introdutório ao livro *Microfísica do poder*, de Michel Foucault, esclarece a função dos discursos de poder no corpo social, de acordo com o estudioso, “O poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. E é justamente esse aspecto que explica o fato de que tem como alvo o corpo humano, não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo” (MACHADO in FOUCAULT, 2008, p. XVI).

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

Roberto Machado caracteriza as três instâncias do poder disciplinar, como a organização do espaço, em que os indivíduos têm a inserção de seus corpos na sociedade determinados por uma classificação combinatória em conformidade com seu desempenho, justificando, com isso, a hierarquia dos cargos nas instituições; o controle do tempo, que relaciona o nível de produtividade com o de bons resultados obtidos; e, por último, a vigilância “**contínua, perpétua, permanente;**

que não tenha limites, penetre nos lugares mais recôndidos, esteja presente em toda a extensão do espaço” (MACHADO *IN*: FOUCAULT, 2008, p. XVIII. Grifos nossos), curiosamente, como o Deus onisciente e legislador de que falávamos.

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

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

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

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

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

SUPERIORA: São muitas?

[...]

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

SUPERIORA: De “A” a “T”?

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

[...]

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

[...]

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

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

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

[...] essa vontade de se torturar, essa crueldade reprimida do bicho-homem interiorizado, acuado dentro de si mesmo, aprisionado no “Estado” para fins de domesticação, que inventou a má consciência para se fazer mal, depois que a saída *mais natural* para esse querer-fazer-mal fora bloqueada – esse homem da má consciência se apoderou da suposição religiosa para levar seu automartírio à mais horrenda culminância. Uma dívida para com *Deus*: [...] como Deus juiz, como Deus verdugo, como Além, como eternidade, como tormento sem fim, como Inferno, como incomensurabilidade do castigo e da culpa [...] a *vontade* do homem de sentir-se culpado e desprezível, até ser impossível a expiação, sua *vontade* de crer-se castigado, sem que o castigo possa jamais equivaler à culpa, sua

vontade de infectar e envenenar todo o fundo das coisas com o problema do castigo e da culpa, para de uma vez por todas cortar para si a saída desse labirinto de “ideias fixas”, sua *vontade* de erigir um ideal – o do “santo Deus” – e em vista dele ter a certeza tangível de sua total indignidade (NIETZSCHE, 1998, P. 80-81).

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

As nove irmãs, por sustentarem suas existências na rotineira listagem dos pecados que parecem desejar cometer (como elas mesmas dizem, a culpa apraz a Deus), representam este homem vazio de querer, reificado pelas próprias crenças, como bem ilustra a alegoria do relógio: juntas, em uníssono, as “nove freiras juntas” repetem *ad eternum* o movimento humano para quem o tempo, inexorável, não há devir. Aliás, essa metáfora sugerida no movimento onomatopaico do relógio, um implacável movimento de reiteração, parece atravessar o teatro hilstiano, diagnosticando uma espécie de cansaço entre os personagens que passam a não vislumbrar, mesmo a não querer, ultrapassar suas próprias condições.

É por isso que se torna importante, em “A empresa (ou a possessa)”, cooptar América, “aproveitá-la”, como diz o Bispo, para submetê-la ao sistema, enquanto corpo, à ação do poder que aniquila, mesmo anula as capacidades de vontades. Voltando à Foucault, “não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos” (FOUCAULT, 2008, p. 146). E não por outra razão as Cooperadoras entendem que a melhor forma de anular América é dar-lhe aquilo que ela entenda como expressão da sua vontade:

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

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

Eta e Dzeta, ao serem tomados pela Empresa, tornam-se dispositivos de controle capazes de acusar não só “as oscilações da consciência, mas também a intensidade do conflito” (HILST, 2008, p. 91); quer dizer, Eta e Dzeta passam a ser a “materialidade do poder” que age sobre o indivíduo mutilando seu corpo, acusando seus desejos para enfim esvaziá-los, invalidá-los, arruinando suas possibilidades do querer – e isto custa a vida de América.

América, enquanto aluna, tem a verdade em que ela acreditava “adaptada” para uma nova verdade e, assim, uma nova verdade institucional foi erigida, um ardiloso preceito capaz de justificar hierarquias, criar valores, operar condutas – até a onisciência divina.

3 A lírica; como um muro

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

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

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

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

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

Adorno denuncia a concepção da poesia enquanto expressão de alguma totalidade. O próprio conceito do humano entendido como ser absoluto é questionado. Ao ter suas bases éticas, históricas, “estioladas” pela experiência do massacre promovido na Segunda Guerra Mundial, a humanidade viu ruir (ou “tornar-se menos humana”), juntamente, sua visão de arte. Por isso, em

oposição a Hegel, cuja elaboração sobre lírica ainda parte de uma base metafísica e compreende o humano enquanto totalidade, em Adorno, a base para entender o mundo é histórica e o ser humano é visto a partir de sua fragmentação, ou como em processo. Isso implica diretamente no fato de, para ele, haver um papel social para a lírica – o de resistir à reificação de um mundo capitalista e as suas experiências de barbárie.

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

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

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

É claro que isso não nega a violência diagnosticada, porém redimensiona as possibilidades do homem diante de si mesmo: bem onde parecia extinta, há uma fagulha que pode atizar o desejo, potencial desinibidor das vontades. Vontade de ver: é este o logro vital, a revolução sorradeira, quase imperceptível, que principia no labor do texto. E, por isso, quem parece entender este risco não paga a conta da temeridade.

Voltando à peça *O rato no muro*, quando as irmãs discutem o existencial:

Irmã G: [...] Se a senhora quiser ver um rato branco, procure na limpeza. Homens do mesmo tom descubrem as suas vísceras com tais delicadezas, que é preciso parar para espiar tanta pesquisa e sutileza.

Irmã B: Então é o rato que ajuda o homem a ser mais homem?

Irmã C: Ou menos realeza.

Irmã G: [...] E se o rato chegasse até lá, na manhã ou no escuro, não poderia libertar-se?

Irmã A: De qualquer forma, não seria sempre um rato?

Irmã G: Seria um rato sobre um muro. Olhando para o alto, pode ver mais fundo.

[...]

No alto, saberá resistir.

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 moldado conforme suas heranças e seu patriarcado, mas tentar subir, subir sempre. (*sorrindo*) Imaginar que é homem e nunca desistir (HILST, 2008, p. 132-133).

Ao final da peça, as irmãs (com exceção da Irmã E, que morre), serão reabsorvidas pelo sistema e voltarão a cantar suas culpas banais para justificar o suplício de suas vidas vãs. No entanto, o momento que antecede a capitulação é de lucidez. Por entre as trevas da capela escurecida, as irmãs percebem, através de fochos de luz, o muro, o rato e as próprias vontades: então, ali, o homem e seu desejo de libertação – é desta forma que pensamos a utopia no teatro de

Hilda Hilst, num pequeno interlúdio em que as expectativas vêm à tona de uma maneira possível, sem a ingenuidade da aposta no herói, mas sem, jamais, deixar de entrever a esperança. Como se o gesto derradeiro, lírico na perspectiva adorniana, nos deixasse, sem herança nem patriarcado, a inquietação perscrutadora: *E nós deixaremos vestígio, um dia? [...] Deixaremos uma testemunha?* (HILST, 2008, p. 135).

REFERÊNCIAS:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da Moral: Uma polêmica*. Tradução Paulo César de

Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

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

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

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

iAutor(es)

Profª Drª Tatiana Franca R. Zanirato
Universidade Federal de Goiás
tatianapaschoa@gmail.com