



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Francisco Alves Gomes

*Certas palavras não devem ser ditas: um estudo sobre a
violência nas peças O rato no muro, O visitante, As aves
da noite e O verdugo, de Hilda Hilst*

Brasília – DF, fevereiro de 2020

Ac GOMES, FRANCISCO ALVES
CERTAS PALAVRAS NÃO DEVEM SER DITAS: UM ESTUDO SOBRE A
VIOLÊNCIA NAS PEÇAS O RATO NO MURO, O VISITANTE, AS AVES
DA NOITE E O VERDUGO, DE HILDA HILST
FRANCISCO ALVES GOMES; orientador
JOÃO VIANNEY CAVALCANTI NUTO. -- Brasília, 2020.
300 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. TEATRO DE HILDA HILST 1 - CERTAS PALAVRAS NÃO DEVEM
SER DITAS.
2. VIOLÊNCIA. 3. HILDA HILST. I. VIANNEY CAVALCANTI
NUTO, JOÃO, 2orient. II. Título.

Francisco Alves Gomes

*Certas palavras não devem ser ditas: um estudo
sobre a violência nas peças *O rato no muro*, *O
visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo*, de Hilda Hilst*

Tese apresentada ao curso de doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto.

Brasília, fevereiro de 2020

Essa tese é dedicada à minha mãe Clemilda Alves Otaviano. Hoje, 20 de dezembro de 2019, enquanto escrevo estas palavras, minha amada mãe está trabalhando num garimpo na Guiana. Ela se recusa a trabalhar como empregada doméstica na cidade, então movida por um desejo de ganhar “em ouro”, partiu para o garimpo, e não é a primeira vez. Minha mãe é garimpeira. Minha mãe é uma mulher guerreira, e eu tenho muito orgulho dela. Quando eu digo que não precisa mais trabalhar no mato, ela diz: “Eu sou nova e eu gosto dessa lida”. Eu venho de uma família de garimpeiros, gente que migrou do Nordeste e Mato Grosso e se aventurou pelos garimpos da Amazônia setentrional, da Venezuela e Guiana. Essa tese também é dedicada ao meu avô Antônio Matias Otaviano que foi assassinado no garimpo no ano de 1986. Meu pai Ivan Gomes Costa ganhou muito dinheiro nos garimpos na década de 80. A casa da minha infância é fruto do garimpo, apesar de ser distante da figura paterna, também dedico a ele essa tese, afinal ele me deu a vida. Meu pai, tios, primos, e tantos outros familiares foram e ainda vão para o garimpo em busca da sobrevivência. Eu não me tornei garimpeiro. Será? Acho que virei um garimpeiro das palavras, da poesia, das imagens literárias. O texto é um barranco, uma grotá, um lago no fundo habitado por pepitas de ouro. Eu me sinto um garimpeiro das palavras, ainda aprendendo a carregar meu jamaxi e minha bateia de livros e inquietações literárias. Repito: essa tese é dedicada à minha mãe, foi por incentivo dela, e somente dela que aprendi a amar livros, histórias em quadrinhos, poesias. Minha mãe Clemilda foi minha primeira professora. Aprendi a ler em casa. Por fim, dedico também aos meninos e meninas da periferia de Boa Vista, zona oeste, especificamente do Bairro Senador Hélio Campos, antigo Pintolândia. Eu venho daquela quebrada, daquele lugar de sol, poeira, mas também de muito afeto, de gente pipocando nas ruas com seus sonhos... um dia eu vi meu sonho, e como Cruviana eu fui atrás...

Francisco Alves Gomes

Certas palavras não devem ser ditas: um estudo sobre a violência nas peças O rato no muro, O visitante, As aves da noite e O verdugo, de Hilda Hilst

Tese apresentada ao curso de doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor. Elaborada sob orientação do Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
TEL/UnB (Presidente)

Prof^a Dra. Cátia Monteiro Wankler
CCLA/UFRR (membro externo)

Prof. Dr. Paulo César Thomaz
TEL/PosLit/UnB (membro efetivo)

Prof^a Dra. Lucélia de Sousa Almeida
UFMA/Bacabal (membro efetivo)

Prof^a Dra. Lidia Olinto do Valle Silva
FADM (membro suplente)

IRMÃ F: Hoje o dia foi tão longo.... Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser.

O rato no muro

CORCUNDA (*para Ana*): Por que não dizes... como a tua própria carne desabrochando?

O visitante

ESTUDANTE (*desesperado*): No começo... eles se lembrarão. Depois... sabe, há uma coisa no homem que faz com que ele se esqueça de tudo... (*pausa. Lentamente*) O homem é... (*voz baixa*) Voraz... voraz.

As aves da noite

FILHO: É assim: ele morre nas mãos de um verdugo... que seria o senhor. Outros, mais tarde, morrerão pelas coisas que ele falou?

O verdugo

Agradecimentos

João Vianney Cavalcanti Nuto	Meu orientador querido.
Raisa Alves Gomes e Daiana Alves Gomes	Irmãs amadas.
Secretaria do PósLit-UnB	Lugar de profissionalismo e pronto atendimento .
Universidade Federal de Roraima – UFRR	Meu trabalho desde 01 de agosto de 2014. Lugar onde exerço minha paixão maior, ser professor.
Licenciatura em Educação do Campo	Meu primeiro departamento, curso que possibilitou meu afastamento integral durante três anos para cursar o doutorado.
Curso de Artes Visuais	Minha casa nova na UFRR a partir de março de 2020.
Instituto Alexandre Eulálio – Unicamp	Espaço em que a memória de Hilda Hilst está preservada através dos arquivos.
Maria da Glória Magalhães dos Reis	Professora querida que contribuiu decisivamente no exame de qualificação.
André Luís Gomes	Professor estimado e membro da minha banca de qualificação.
Luciana Barreto, Julliany Mucury, Elizabete Barros, Maxçuny Alves, Pedro Couto, Fabiana Santos, Silas Santos, Juliana Mantovani, Kelly Viana, Alan Brasileiro, Janara Soares, Douglas de Sousa, Ana Vilela	Amigos conquistados durante a jornada da pós graduação.
Sidney Barbosa	Meu amigo, meu padrinho, anjo da guarda desde 2011, quando pisei em Brasília pela primeira vez.
Cacio José Ferreira	Amigo e irmão de vida. Grande parceiro das trocas acadêmicas e partilhas de vida.

Lucélia de Sousa Almeida

Grande amiga e confidente das horas alegrias e tristes. Irmã de vida na caminhada.

Hugo Lacerda

O melhor livreiro da Asa Norte.

Cátia Monteiro Wankler

Pessoa maravilhosa que me fez acreditar que com fé e trabalho tudo é possível.

Paulo César Thomaz

Obrigado pela disponibilidade em ler meu texto.

Lidia Olinto do Valle Silva

Minha eterna professora de História do Teatro.

Resumo

A tese intitulada “*Certas palavras não devem ser ditas*”: um estudo sobre a violência nas peças *O rato no muro*, *O visitante*, *O verdugo* e *As aves da noite*, de Hilda Hilst, tem como fulcro a análise da violência na dramaturgia hilstiana. Para a construção do percurso teórico e analítico utilizamos as teorias de Michel Foucault (2009), René Girard (1990), Martin Esslin (1970), Marilena Chauí (2017), Jeremy Bentham (2019), David Lapoujade (2015), Yves Michaud (1989) entre outros. Partimos da hipótese de que a dramaturgia de Hilst evidencia uma série de representações da violência que situam o corpo como um território dialético que tenciona as noções de liberdade e prisão, vida e morte, fala e silenciamento. Hilda Hilst escreveu sua dramaturgia no período de 1967 a 1969, a saber: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo*, e *A morte do patriarca*; das oito, nossa escolha pelas quatro citadas no título da pesquisa deve-se à forte conjugação entre o espaço e o corpo das personagens, liames, que juntos, no conflito resultam em práticas vis que oprimem as personagens. *O rato no muro* se passa no convento, *O visitante* se desenrola numa casa claustrofóbica, *O verdugo* coloca a casa e a praça como espaços de violência, e as *Aves da noite* se desenvolve no porão da fome, bunker da morte utilizado no campo de concentração de Auschwitz. A partir do conjunto de teorias que pensam as significações da violência, suas presenças e efeitos na sociedade, nosso estudo verificou que a dramaturgia de Hilda Hilst possui um forte teor de engajamento com seu tempo, tendo em vista que a produção das peças se deu no momento em que o Brasil vivia a ditadura militar. Concluimos também que a escolha da dramaturgia por uma linguagem modalizada pelo matiz poético intensifica os jogos de poder que culminam na violência a anular todos aqueles que lutam por liberdade, poder de decisão e controle do próprio corpo.

Palavras-chave: Hilda Hilst; dramaturgia; teatro; violência; corpo;

Resumen

La tesis titulada “*Certas palavras não devem ser ditas*”: um estudo sobre a violência nas peças *O rato no muro*, *O visitante*, *O verdugo* e *As aves da noite*, de Hilda Hilst, se centra en el análisis de la violencia en la dramaturgia hilstiana. Para la construcción del camino teórico y analítico utilizamos las teorías de Michel Foucault (2009), René Girard (1990), Martin Esslin (1970), Marilena Chauí (2017), Jeremy Bentham (2019), David Lapoujade (2015), Yves Michaud (1989) entre otros. Partimos de la hipótesis de que la dramaturgia de Hilst muestra una serie de representaciones de violencia que sitúan el cuerpo como un territorio dialéctico en el que se demuestran las nociones de libertad y prisión, vida y muerte, discurso y silenciamiento. Hilda Hilst escribió su dramaturgia de 1967 a 1969, a saber: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo*, e *A morte do patriarca*. De las ocho, nuestra elección para los cuatro mencionados en el título de la investigación se debe a la fuerte conjugación entre el espacio y el cuerpo de los personajes, los vínculos, que juntos, en el conflicto, resultan en prácticas viles que oprimen a los personajes. *O rato no muro* tiene lugar en el convento, *O visitante* se despliega en una casa claustrofóbica, *O verdugo* coloca la casa y la plaza como espacios de violencia, y *As aves da noite* se desarrollan en el sótano del hambre, el búnker de la muerte utilizado en el campo de concentración de Auschwitz. A partir del conjunto de teorías que piensan sobre los significados de la violencia, su presencia y sus efectos en la sociedad, nuestro estudio encontró que la dramaturgia de Hilda Hilst tiene un fuerte contenido de compromiso con su tiempo, considerando que la producción de las obras tuvo lugar en el momento en que Brasil estaba experimentando la dictadura militar. También concluimos que la elección del dramaturgo para un lenguaje modelado por el tono poético intensifica los juegos de poder que culminan en violencia para anular a todos aquellos que luchan por la libertad, el poder de decisión y el control de su propio cuerpo.

Palabras llave: Hilda Hilst; dramaturgia; teatro; violência; cuerpo

Abstract

"The thesis titled "Certain Words Shall Not Be Said": a study about violence in the plays "The Rat on the Wall", "The Visitor", "The Executioner", and "The Birds of the Night", by Hilda Hilst, has as fulcrum the analysis of violence in hilstian dramaturgy. For the construction of the theoretical and analytical framework, we have used the theories of Michel Foucault (2009), René Girard (1990), Martin Esslin (1970), Marilena Chauí (2017), Jeremy Bentham (2019), David Lapoujade (2015), Yves Michaud (1989) among others. We start off from the hypothesis that Hilst's dramaturgy shows a series of representations of violence that place the body as a dialectical territory which stresses the notions of liberty and prison, life and death, speech and silence. Hilda Hilst wrote her dramaturgy in the period between 1967 and 1969, to mention: "The Company", "The Rat on the Wall", "The Visitor", "Play of Camiri's Barge", "The Birds of the Night", "The New System", "The Executioner", "The Death of the Patriarch"; among the eight, our choice for the four mentioned in the title of the research owes to the strong conjuration between space and body of the characters, links, which together, in conflict result in practices vis-a-vis the oppression of characters. "The Rat On The Wall" takes place in a convent, "The Visitor" unfolds in a claustrophobic house, "The Executioner" puts the home and the public sphere as spaces for violence, and "The Birds of the Night" develops in the basement of hunger, bunker of death utilised in the concentration camp of Auschwitz. From the set of theories that think the meanings of violence, its manifestations and effects in society, our study verified that the dramaturgy of Hilda Hilst has a strong content of engagement with its time, given that the writing of these plays happened in the period when Brazil lived through its military dictatorship. We also conclude that the choice of dramaturgy for a modalized language by the poetical hue intensifies the power plays that culminate in the violence to annihilate all those who fight for freedom, power of decision and control over one's own body.

Keywords: Hilda Hilst; dramaturgy; theatre; violence; body."

Imagem

Imagem I	10
Imagem II	15
Imagem III	25
Imagem IV	44
Imagem V	34
Imagem VI	38
Imagem VII	55
Imagem VIII	175
Imagem IX	110
Imagem X	124

Sumário

Preâmbulo	12
<i>Carrega-me contigo pássaro poesia</i>	13
Introdução	28
O escritor é testemunha do seu tempo	28
Primeira seção: Cenas da violência	45
1. Ideias preliminares sobre a violência no teatro de Hilda Hilst	46
1.1 A violência no teatro segundo Martin Esslin	63
1.2 Hilda Hilst: a Poeta-dramaturga	80
Segunda seção: O rato no muro	116
2. <i>Eu vou matar esse corpo que só conhece a treva</i>	117
2.1 <i>Aqui todas nós temos muito medo</i>	130
2.2 O convento <i>Panóptico</i>	144
Terceira seção: O visitante	156
3. <i>Mas que demônio te tomou?</i>	157
3.1 <i>Como uma flor... quase nascendo?</i>	173
3.2 O bestiário espelho da violência	189
Quarta seção: As aves da noite	212
4. <i>O que é o corpo?</i>	213
4.1 <i>Eu sou meu corpo</i>	230
Quinta seção: O verdugo	248
5. <i>Um osso me comovia</i>	249
5.1 <i>Pela lei, ele já está morto</i>	266

Considerações finais ou a Viofilia que leva as personagens à ruína	284
Referências	294

Preâmbulo

Imagem I



Disponível em: < http://lounge.obviousmag.org/monica_montone/2014/05/superlativa-hilda-hilst-15 >. Acesso em 20 de fevereiro de 2019.

Preâmbulo

Carrega-me contigo pássaro poesia

A escrita da tese configura múltiplos elementos em estranha ebulição na subjetividade do pesquisador. A paixão pelo objeto literário cria inúmeras memórias que se codificam nas leituras, nos anseios, no processo e o mais factual, na escolha. O primeiro contato com os textos dramáticos de Hilda Hilst (1930 – 2004), aconteceu em meados de 2006, quando iniciava a licenciatura em Letras – Literatura na Universidade Federal de Roraima – UFRR. Através do projeto “SESC Dramaturgia – Leituras em Cena”, participei do elenco na leitura encenada da peça *O visitante* (1968). Na pele da personagem Corcunda Meia-Verdade experienciei o impacto da escrita insólita marcada por um tónus poético efeverscente. Não foi tarefa das mais simples ler a autora. Era preciso encontrar caminhos, entre rastros poéticos demovidos nas vozes das personagens.

Eis um registro do primeiro encontro. Nele, voz, corpo e dialogicidade já estavam presentes, mas isto só é mensurado a *posteriori*, pois a natureza do envolvimento entre a obra e o sujeito leitor ocorre pela via do desconhecido.

Imagem II



(Francisco Alves (Corcunda), SESC Leituras em Cena, 2007. Arquivo pessoal)

Na cena, seguro o texto e um lírio, logo, a imagem se desloca em memória e evoca automaticamente o trecho enunciado pelo ator leitor: “Prometi a mim mesmo dar esta flor a quem primeiro surgisse nesta casa e esta porta me abrisse” (HILST, 2008, p. 162). Após a leitura senti que Hilda Hilst se tornaria uma fantasmagoria paulatina a incomodar as minhas vísceras existenciais. Hoje entendo que a pesquisa é antes de tudo um incômodo, que se perfila em sinais que muitas vezes estão na própria experiência de sentir o texto, a princípio, sem qualquer pretensão acadêmica. No segundo momento, o contato com a produção poética e romanesca acentuou o desejo de prosseguir nos meandros de sua vasta e complexa obra literária, no entanto, algo da ordem das paixões sempre me atraía, especificamente, para o teatro hilstiano.

Dessa empatia nasceu o desejo de pesquisar os textos dramáticos de Hilda Hilst no mestrado. O envolvimento com as atividades na pós culminou com a minha participação no projeto de extensão *Quartas Dramáticas*¹ liderado pelo professor André Luís Gomes – à época meu orientador, – parte deste percurso formativo mostrou-se essencial para a demarcação dos intentos de pesquisa a nortear três eixos durante esse momento: a constatação das reentrâncias do ser pesquisador em literatura, a leitura cênica e o apaixonamento constante e teórico pela escrita dramática. Experimentar o teatro hilstiano no *Quartas Dramáticas* funcionou como uma manivela a mais na busca por interpretar a maquinária poética que jorra dessa dramaturgia, e por isso, coloca o texto numa posição de estranhamento, uma vez que lhe falta a ação dramática evidente, marca e herança aristotélica a constituir grande parte dos textos dramáticos ocidentais.

Em outubro de 2011, na terceira edição do *Quartas Dramáticas*, foi apresentada a leitura cênica de *O visitante*, mais uma vez interpretei a personagem Corcunda Meia Verdade, e se antes o texto de Hilda havia me

¹ O projeto visa a apresentação de leituras encenadas de dramaturgos brasileiros e estrangeiros, dando ênfase para a experiência de ouvir o texto através de uma proto-montagem, que em linhas gerais coloca em cena elementos que sinalizam a identidade das personagens. O *Quartas Dramáticas* é também um projeto de extensão contínua que visa fomentar o hábito da leitura de textos teatrais. Particpei das seguintes montagens: Trinta gatos e um cão envenenado (2011); As cidades invisíveis (2011); Mar me quer (2012); Murro em ponta de faca (2013); A casa fechada (2013); A maldição do vale negro (2012); O rato no muro (2013); O visitante (2011) e Shakenigmaspeare (2018).

tomado de chofre por conta do emaranhado denso e poético a constituir a base dos conflitos entre as personagens, nesta segunda, experiência comecei a traçar linhas de raciocínio sobre os principais conflitos expostos nestas oito peças escritas no período de 1967 a 1969. O exercício que ora flertava com o cênico e os construtos teóricos alertava-me para a necessidade de perceber a dramaturgia hilstiana, não como uma incursão passageira da autora – como acredita parte da crítica literária – mas sim como um projeto de dramaturgia minimamente pensado e atemporal, tendo em vista que suas peças geralmente apresentam o homem em situações extremas, por isso o caráter de seu tempo ultrapassa o contexto histórico em que foi escrito.

Palavras como: discurso, fala, poder, liberdade, violência entre outras, assomavam como forma de chamamento para as chaves de interpretação do texto. Neste amálgama de ideias, o pensamento de Michel Foucault em *A ordem do discurso* (2014) ressoava eficiente: “Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?” (FOUCAULT, 2014, p. 8). Há, entre as personagens de Hilda, a aguda necessidade de comunicação que é ameaçada constantemente por forças cerceadoras. Falar parece algo tão banal no conjunto de informações que nos torna humanos, no entanto, à medida que avançava na leitura dessas peças tomava consciência de que o centro temático a situar a obra dramática de Hilst, como um todo, poderia estar na relação entre fala e poder, discurso e poder, fala e violência e outros muitos conjuntos binários que podem contribuir para uma cartografia geral desses textos.

Na dramaturgia de Hilda Hilst, a fala está a serviço de uma rede simbólica a colocar em cena o que há de mais incômodo e estratégico para a sobrevivência da liberdade do ser e estar no mundo. Na leitura cênica de *O visitante*, o núcleo central da trama, constituído pelas personagens Ana, Maria, Homem, coloca em choque uma batalha de discursos velados que se desdobram no desejo de amor, traição, verdade, mentira, medo e sujeição. O tom poético da trama amplifica no jogo de cena a violência que organiza as personagens no seio familiar, que se fragmenta no compasso do mistério a desnudar as intenções das personagens.

Eis um registro da leitura cênica de *O visitante*, realizada no Quartas Dramáticas em 19 de outubro de 2011, no Anfiteatro 9. As marcas deixadas na primeira vez que li cenicamente a personagem Meia Verdade, retornaram sob um outro fluxo de emoções a misturar a fascinação pelo texto com o desejo de lê-lo teoricamente.

Imagem III



(*O visitante*, 2011. III Quartas Dramáticas. Em cena Pedro Couto (Homem), Débora Andréa (Ana), Francisco Alves (Corcunda) e Julia Capdeville (Maria) Arquivo pessoal.)

Se antes a experiência com o teatro de Hilda Hilst se dava apenas pelo viés do fascínio, no mestrado os objetivos foram redimensionados para uma perspectiva um tanto mais analítica a aproximar os textos de olhares teóricos específicos, e que dessem conta de desvendar algumas das tantas possibilidades interpretativas a constituir a arquitetura dessas histórias eivadas de alegorias e símbolos. Houve ainda uma terceira experiência cênica a sedimentar a relação com a dramaturgia hilstiana. Em 16 de janeiro de 2013 foi apresentada, no *Quartas Dramáticas*, a leitura cênica de *O rato no muro* (1967), sob a minha direção. A experiência foi profícua porque saí da cena e ocupei o lugar de diretor, naturalmente marcado pelo distanciamento crítico, e, ao mesmo tempo, uma

aproximação analítica e transcriativa, aspectos que contribuíram decisivamente nos rumos da pesquisa em curso.

Imagem IV



(*O rato no muro*, 2013. V Quartas Dramáticas. Em cena: Davi Maia (madre Superiora), Helena Miranda (Irmã I), Jordana Mascarenhas (Irmã H), Tamires Felipo (Irmã G), Andressa Lee (Irmã B)

Durante a formação acadêmica tenho procurado construir um currículo que tenha coesão com os intentos de pesquisa. Ao encontrar Hilda Hilst, incorporei no cotidiano universitário incursões tímidas de pesquisa, sempre com o desejo de me apropriar paulatinamente do que me interessa na obra da autora. Acredito que todo esse movimento constituiu uma preparação contínua para este momento, a escrita da tese.

A seguir elenco de forma pontual algumas apresentações de trabalhos que versaram sobre a dramaturgia de Hilda Hilst. Todas elas constituem uma dimensão importante na formação da minha identidade de pesquisador devotado ao estudo do texto dramático.

Em outubro de 2011, no *Congresso internacional de Humanidades*, realizado na Universidade de Brasília, apresentei a comunicação oral *Erotismo – grotesco e morte: notas bakhtinianas através de Crasso dos Contos de Escárnio, de Hilda Hilst*. Considero esta apresentação o início de uma aproximação mais teórica com o

texto hilstiano. Na época estava cursando as disciplinas do mestrado, ainda sem ter clareza do futuro e suas tantas variáveis.

Ainda em 2011, na *IX Semana de Letras da Universidade Federal de Roraima – UFRR*, apresentei a comunicação oral *Ecos da morte em Contos de Escárnio textos grotescos, de Hilda Hilst*; ministrei a oficina *Saló ou 120 dias de Sodoma e a Obscena Senhora D: relações de erotismo grotesco e morte no claustro*; e ainda o minicurso, *Cartas de um sedutor, de Hilda Hilst: propostas de leitura a partir de Mikhail Bakhtin em A pessoa que fala no romance*. Hoje, ao traçar esta breve etnografia acadêmica em torno da minha pesquisa com Hilda, concluo que foi audacioso fazer essas três atividades. Eu estava deslumbrado pela autora, por Mikhail Bakhtin e por todas as possibilidades a serem advindas desse encontro. No mais, havia o desejo de retornar à universidade onde estudei e contribuir efetivamente.

No ano seguinte, no *III Simpósio da rede CO3 (Rede Centro Oeste de Pesquisa e Ensino em Arte Cultura e Tecnologias contemporâneas)*, realizado na UnB, apresentei a comunicação oral *Considerações temáticas sobre o teatro de Hilda Hilst*. Aqui o foco já estava delimitado: estudar a dramaturgia hilstiana. Foi interessante começar fazendo um rastreamento dos temas gerais a perpassar as oito peças e pesquisar a fortuna crítica, uma vez que este movimento estava atrelado à escrita da dissertação de mestrado.

Depois do evento da rede CO3 retornei à UFRR em 2012 para participar da *X Semana de Letras* que tinha como tema os 90 anos da Semana de Arte Moderna. Proferi o trabalho *O poder na peça O verdugo (1969), de Hilda Hilst: diálogos entre Mikhail Bakhtin e Michel Foucault*; além de ministrar a oficina *O teatro de Hilda Hilst: temas e tensões*. Se movimentar teoricamente dentro de um texto literário implica também, na condição de docente, torná-lo inteligível para a coletividade, afinal, a pesquisa precisa encontrar o outro em reflexão, ou seja, eu precisava falar de Hilda Hilst e desse teatro considerado estranho para muitos.

Em 2013, o grupo de pesquisa *Espaço, Literatura e outras Artes* promoveu a primeira *Jornada Poéticas do Espaço Literário*. Nela, comuniquei o texto *Da casa à praça: espaços do poder em O verdugo, de Hilda Hilst*. Em cada oportunidade de refletir sobre Hilda eu sentia que a dissertação ganhava um tônus, uma firmeza, uma verdade. É preciso acreditar no próprio trabalho e naquilo que a obra sugere.

Deste modo, tentava me apropriar das potências polissêmicas do texto a fim de aproximá-lo de outras sendas teóricas. O espaço no teatro, se comparado ao romance, é pouco estudado, no entanto, as situações criadas pela dramaturga evocam a espacialidade não como um *plus* ao epicentro dos conflitos, mas sim como algo essencial na arquitetura de suas peças.

O programa de pós graduação em letras da UFRR, promoveu, em 2014, o *III Simpósio internacional de estudos de linguagem e cultura regional*, mais uma vez palestrei sobre a dramaturga através da comunicação *Eu e o outro: trânsitos identitários na dramaturgia de Hilda Hilst*. A identidade é um tema caro para as personagens hilstianas; as identidades são cambiáveis, pois estão em constante tensão com os elementos que impulsionam os conflitos internos. Em novembro deste mesmo ano, na *Jornada nacional de linguística e filologia da língua portuguesa*, dialoguei o trabalho, *Desnudamentos do olhar na peça O verdugo, de Hilda Hilst*. Pensar o olhar como parte composicional das personagens hilstianas surgiu bem no final do mestrado. O olhar ocupa uma espécie de voyeurismo social nas peças hilstianas.

Para a XIII Semana de Letras da UFRR, em 2016, preparei o trabalho, *Patíbulo: representações do Ethos na dramaturgia de Hilda Hilst* e ainda participei como orientador do trabalho *Eu rio, tu ris, Lory nos faz rir: uma análise sobre o riso em O caderno rosa de Lory Lamby*, apresentado pelo graduando em Letras Elivelton Magalhães. O tempo dedicado a ler Hilda Hilst durante o mestrado me impulsionava a ressoar as reflexões para qualquer oportunidade acadêmica que surgisse. É bem verdade que existe um momento na produção de uma dissertação ou tese em que somos levados à solidão das ideias presentes, pois isto as organiza em matéria teórica, e, portanto, em discurso acadêmico. Acredito que no mestrado meu maior desejo foi ler as peças de Hilda sem um apaixonamento pueril, ao invés disso, procurei encarar o texto hilstiano acreditando nas evidências presentes nas entrelinhas do texto a desenvolver as inquietações que carrego até hoje ao reler essa dramaturgia.

Ethos e autoria na dramaturgia de Hilda Hilst é o título da minha comunicação apresentada no III Seminário nacional de literatura e cultura – O grão e o fruto – Morte e vestígios do autor; realizado em 2016 pelo grupo de pesquisa Literatura

e Cultura – Litcult, do qual faço parte. A cada dia tenho percebido a importância das reflexões suscitadas no grupo de pesquisa, elas são fundamentais no processo de amadurecimento. O Litcult me tem proporcionado isso em relação a Hilda Hilst.

O Instituto Federal de Brasília (IFB), campus São Sebastião, promoveu, em 2017 o Seminário acadêmico de Letras. Na ocasião apresentei o trabalho *O teatro dialógico de Hilda Hilst: questões da alteridade em cena*. Foi um momento de muita troca acadêmica e cumplicidade entre os participantes da mesa. Existem temas que nunca deixam de sair do texto hilstiano; a alteridade é um deles. Pensar o outro como fronteira, desconhecido, limite e espelho caleidoscópico foi fundamental no meu processo de mergulho nos desvãos interpretativos que o texto propunha.

Na Universidade Federal do Amazonas, durante o III Encontro amazonense de línguas e literaturas, o trabalho *O pensar e a palavra responsiva na peça A empresa (ou a possessa)*, de Hilst, foi apresentado pelo colega de curso Cacio Ferreira, parceiro de diálogos acadêmicos que assumiu, a partir de uma relação de coautoria, a responsabilidade de tratar de Hilda Hilst no referido evento. Em grande parte dos exercícios acadêmicos que tenho empreendido na dramaturgia hilstiana, termos como poder, violência, alteridade, corpo, e etc, têm ficado em evidência, e isto não é aleatório no processo, pois os trabalhos aleatórios contribuíram para a escolha da violência como ponto central da tese de doutoramento.

O XX Congresso Internacional de Humanidades aconteceu em 2017 na UnB, na ocasião o texto *Hilda Hilst: a persona dramaturgica e o romance biografado*, foi aceito para a explanação oral. Geralmente Hilda Hilst é conhecida apenas pela poesia ou por sua incursão na escrita pornográfica, ficando o teatro silenciado. Neste trabalho procurei demonstrar que a imersão de Hilst no curto espaço de tempo que compreende os anos de 1967 a 1969 não é tão pontual como defendem algumas vozes críticas. Por esse viés, ainda tratei do romance sobre a autora que vem sendo escrito pelo pesquisador e escritor Juarez Guimarães Dias, autor da obra *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo – floema*. No romance intitulado

A Casa da Senhora H, Juarez ficcionaliza Hilda, transformando-a num dos personagens que residiram na *Casa do Sol*².

O interessante desse trabalho é que a obra está em processo de escrita e é partilhada no sítio virtual do pesquisador. Quando Hilda publica os livros pornográficos e passa a morar permanentemente na Casa do Sol, muito foi ventilado que a autora estava louca, ou seja, houve uma espécie de ficcionalização, por parte da mídia, da identidade da mulher Hilda Hilst. Então, ao apresentar o trabalho *Hilda Hilst: a persona dramatúrgica e o romance biografado* propus quatro reflexões. A primeira é a persona dramatúrgica que é silenciada; a segunda visa perceber Hilda como uma autora que sofreu com os estereótipos criados em torno dela; a terceira como esses olhares alheios contribuíram para transformá-la em personagem ainda em vida; e a quarta, trata do processo de transmutação dos dados da vida real para o imaginário literário a partir de um romance que se consubstancia com os elementos biográficos.

Por último, no IV Seminário Nacional de Literatura e Cultura – risíveis rumores: dialogias do riso, comuniquei o trabalho *A imagem risível em Bufólicas, de Hilda Hilst*. Aqui, a intenção foi comungar o texto literário com as leituras teóricas sobre o riso realizadas nas reuniões ordinárias do grupo de pesquisa Litcult. O riso na dramaturgia hilstiana é quase inexistente, salvo alguns personagens que o evocam em momentos bastante pontuais, o que é muito plausível, tendo em vista que as oito peças apresentam cenários em que é proibida a expressão plena, fazendo as personagens carnalizarem o sistema por meio de outras práticas e não pela direta libertação gerada pelo risível escancarado.

Em 23 de julho de 2013 defendi a dissertação de mestrado intitulada *Hilda Hilst da dramaturgia, ao poder e à cena: leituras das peças O Verdugo (1969) e o Rato no muro (1967)*. A dissertação estruturou-se basicamente em três pilares: pensar a

² A partir de junho de 1966 Hilda Hilst abandona a vida badalada de São Paulo e passa a residir na chácara denominada por ela como a Casa do Sol. O sítio no interior de Campinas foi o lugar em que a autora produziu grande parte de sua literatura considerada “madura”. Escritores como Caio Fernando Abreu, Mora Fuentes e Ligia Fagundes Telles residiram na Casa do Sol, que era considerada por Hilda Hilst um lugar sobrenatural, eivado de símbolos místicos como a figueira no quintal, os totens circulares, os arcos da casa entre outras coisas. Hoje a casa é um Instituto cultural que oferece residências artísticas a escritores, poetas, cineastas e pesquisadores da obra hilstiana.

obra teatral da autora, seu lugar dentro da dramaturgia brasileira contemporânea escrita por mulheres, traçar linhas de raciocínio em torno do poder e como este se apresenta nas peças supracitadas e analisar o processo de montagem da leitura cênica de *O rato no muro*, apresentado no Quartas Dramáticas. Deste modo, considero a tese um trabalho de fôlego maior sobre a dramaturgia de Hilda Hilst. Se no mestrado a ideia do poder foi alvo da análise, na tese desdobre e amplio a discussão para a violência e suas formas de presentificação nos textos.

Após a defesa de mestrado e cumprimento dos trâmites oficiais para a expedição do diploma, retornei à Boa Vista. Logo que cheguei abriu concurso para a contratação de professor substituto no curso de Letras. Fiz e alcancei êxito.

Em 2014 foi lançado o edital para concurso público na vaga de literatura no curso de Licenciatura em Educação do Campo da UFRR. Após as etapas do certame, em primeiro de agosto tomei posse como professor efetivo. Nesse momento, as perspectivas de vida e profissão foram redimensionadas para um horizonte promissor. Então, no segundo semestre de 2015, fiz seleção para o doutorado, sendo aprovado para ingresso em 2016.1. Para agilizar o curso solicitei aproveitamento das seguintes disciplinas: Literatura Comparada, Poéticas Contemporâneas; História, Ficção e Mimesis; e Seminário avançado em Teoria da Literatura. Assim, cursei apenas oito créditos complementares: Literatura e Cultura, Tópicos especiais em Literatura Brasileira II e Estágio Docente II.

No primeiro semestre de 2018 realizei a pesquisa de campo no Fundo Hilda Hilst, pertencente ao Centro de Documentação Alexandre Eulálio, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi uma experiência única ter contato com os escritos datilografados originais, cartas, críticas sobre as peças, *folders*, cadernos de anotação e fotografias. Consegui fotografar parte considerável desse material que compõe o arcervo que trata apenas do teatro. Decerto vou utilizar esses documentos em futuras pesquisas.

Outro fator que julgo ser necessário aparecer nesta breve memória da pesquisa, assenta-se na fortuna crítica sobre o teatro de Hilda Hilst, especialmente as dissertações de mestrado e as teses de doutorado. Nos últimos anos, a obra da autora vem sendo debatida nos ambientes acadêmicos, gerando

trabalhos críticos que têm despertado os olhares de pesquisadores e estudantes, isso, aliado a outros fatores de ordem mercadológica, têm colocado a literatura de Hilst em evidência. O recente início do relançamento das obras da autora pela editora Companhia das Letras, bem como a escolha de seu nome para ser homenageada na Feira de Livros de Paraty (FLIP) em 2018 endossa um momento de redescoberta da literatura hilstiana.

Entretanto, quando se trata de estudos mais focados na dramaturgia, o que se tem é uma palidez evidente se comparados aos estudos direcionados aos romances e a poesia. No mestrado ensaiei um elenco de trabalhos que se voltaram para o teatro da autora, neste sentido, retomo tais trabalhos e alguns outros recentes, a fim de pontuar brevemente os recortes teóricos empreendidos.

A tese pioneira de Alva Martínez Texeiro, *O herói incômodo - Utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*, defendida em 2009 na Universidade da Coruña, analisa o teatro a partir das imagens que identificam o herói trágico. Desse rastreio, a autora interliga as categorias de utopia e pessimismo ao propor interpretações que demonstram que o teatro para Hilda Hilst configurou uma possibilidade estética a ressoar o que a escritora já propunha anteriormente na poesia e na prosa, ou seja, há, segundo Martínez, uma reelaboração dos temas de liberdade, morte, vida e etc; no plano teatral o herói estaria em conflito com as esferas coletivas e individuais, sendo levado a repensar as utopias da liberdade em choque com o destino sacrificial que está no seu perfil identitário, transformando o pessimismo como espaço de sentido para a atuação heróica.

Na dissertação de Éder Rodrigues, *O teatro performático de Hilda Hilst* (2010) a análise coloca a dramaturgia sob os pressupostos teóricos da performance e suas relações com as categorias de biografia, hibridismo entre outras. O trabalho é pontual ao defender que há uma 'performatividade' entre as personagens no teatro hilstiano. Esse movimento, segundo o autor, não se deve apenas ao caráter da ação que configura as relações no interior das tramas, mas também ao fato de Hilda agregar na produção teatral um conjunto de elementos discursivos que tornam possível a leitura das peças através dos estudos da performance e seus desdobramentos.

Marina Costin Fuser, em 2012, defendeu a dissertação *Palavras que dançam à beira de um abismo – Mulher na dramaturgia de Hilda Hilst*. O mestrado na área de Ciências Sociais analisou as peças *O verdugo* e *A empresa*, enfocando a representação da mulher e seus desdobramentos no universo dramático de Hilda Hilst. O trabalho relaciona as configurações do ser mulher com o regime militar no país, e como a voz de Hilda, através de suas personagens femininas, demonstrou as agressões sofridas por todo aquele que lutava por liberdade de expressão. A autora parte de conceito de alegoria a fim de pensar o lugar da mulher tanto no texto hilstiano quanto no contexto em que o Brasil estava imerso.

A dissertação *Colorário das perdas: um Teatro para tempos alegres (repressão e resistência nas peças de Hilda Hilst)*, defendida em 2012 por Tatiana Franca Rodrigues, entende a dramaturgia da autora como uma profunda análise da condição humana a conciliar grandes temas universais como a morte, o corpo e amor e seus matizes em contextos de repressão. Para a pesquisadora, o próprio ato da escrita em Hilst já simboliza resistência e isso não se deve apenas ao fato de ser uma mulher produzindo dramaturgia, mas também a sua capacidade filosófica de abstrair o que era mais desconcertante para os artistas durante o regime militar.

O trabalho de Carlos Eduardo Zago *Assombros e Escombros da Modernidade no Teatro de Hilda Hilst* lê três peças da autora questionando vários fatores que compõem os arcos temáticos da dramaturgia. Sua análise centra-se nas peças *O novo sistema*, *As aves da noite* e *A morte do patriarca*. Na primeira, o pesquisador discute a criação do Estado totalitário; na segunda, propõe uma aproximação entre *As aves da noite* e o poeta italiano Dante Alighieri; e na terceira, trata a questão do esfacelamento das utopias e como isto está atrelado a novas formas de pensar a História. A dissertação coloca a dramaturgia de Hilda Hilst em contato com outras áreas do saber, justificando o que o autor defende como ‘bricolagem’ no processo de criação destes textos.

Já na tese de doutorado *Entre Verdugos e sedutores: modernidade e (des) mascaramento na prosa de Hilda Hilst* (2018), Zago prossegue a pesquisa na dramaturgia, destacando agora um espraiamento dos recursos estilísticos do teatro na prosa, especificamente na obra *Cartas de um Sedutor* (1990).

Teoricamente a pesquisa tem como fulcro o pensamento de Walter Benjamin ao discutir modernidade. Há um intenso diálogo na análise de *O verdugo* em comparação à *Cartas de um Sedutor*, uma vez que o pesquisador se detém a refletir sobre os pontos de contato existentes entre as duas categorias textuais, embasando, assim, o que ele acredita ser uma relação de herança estilística advinda após o teatro. Para Zago, a produção literária de Hilda Hilst, após 1969 sofreu mudanças consideráveis, ecoando elementos de construção estética oriundos na dramaturgia.

A dissertação *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst* (2012), de Cristyane Batista Leal, defende que a dramaturgia de Hilst está eivada do lirismo que a consagrou como poeta. Ao arregimentar diversas falas da própria escritora e críticas especializadas, a pesquisadora desenvolve a análise cotejando o poético com o texto dramático. Em seguida Leal defendeu a tese de doutorado *Hilda Hilst e a tradição moderna do teatro* (2018). Por ser recente a defesa, não encontrei a tese em versão integral nas plataformas digitais.

A pesquisa de Júlia Fernandes Lacerda intitulada *A dramaturgia de Hilda Hilst: percursos e diálogos entre o dramático e o não dramático* (2013) busca entender o estranhamento que o texto dramático evoca. Por não estar inserido nas tendências estéticas que dominavam a cena teatral dos anos 60, segundo a pesquisadora há nesse teatro outras formas de pensar as categorias do ‘dramático’, justamente porque ele não se encaixa nos moldes clássicos, uma vez que o elemento lírico está em sua constituição.

A tese de Rubens da Cunha, *O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst* (2014), representa o trabalho de maior fôlego sobre o teatro hilstiano, inclusive estruturalmente. Nas quinhentas e setenta páginas, o pesquisador se debruça a entender essa dramaturgia que ele nomeia como ‘voo solitário’. As reflexões teóricas principais estão fundamentadas em Maurice Blanchot, Octávio Paz, Martin Heidegger, Jean Paul Sarte, Albert Camus, Paul Louis Landsberg, Dias Gomes, Jacques Rancière, Karl Jaspers entre outros. Em linhas gerais o autor defende haver um “engajamento poético” o que comprovaria haver uma ligação direta entre a poesia que Hilst produziu nos anos 60 com a escrita dramática, defendendo, que os poemas tenham sido o estopim temático que se desenvolveu

no teatro. No último capítulo o autor analisa as montagens de algumas peças realizadas ainda nos anos 60, para isto se vale dos arquivos do Instituto Alexandre Eulálio, na Unicamp. A amplitude dessa tese chama a atenção porque procura ver a dramaturgia de Hilst como resultado de um grande projeto estético que infelizmente, segundo o pesquisador, não alcançou o êxito esperado no palco, ficando assim 'preso' tão somente no território literário.

Em 2015, foi defendida a dissertação de mestrado, *Drama e alegoria: para uma análise-interpretação d'o Verdugo, de Hilda Hilst*, de Patrícia Barbosa dos Santos. O trabalho aborda a peça em questão tendo como foco teórico a verificação dos elementos alegóricos no texto. A pesquisadora parte do conceito de alegoria desenvolvido por Walter Benjamin na obra *A origem do drama trágico alemão*, além disso, Benjamin estende a discussão para a ideia de herói, o que embasa Santos na análise das personagens de *O verdugo*, tendo em vista também que há um jogo premente a configurar as identidades heróicas na peça, e que são invisibilizadas pela atuação das formas de cerceamento da liberdade presentes na trama.

De modo geral estas pesquisas, com seus recortes teóricos específicos, representam um esforço bastante promissor em colocar a dramaturgia hilstiana em foco. Cada trabalho se constitui de um olhar analítico sobre as peças. Neste viés, é interessante perceber como as pesquisas se respondem, até mesmo quando tomam caminhos teóricos aparentemente impossíveis de se coadunar com a perspectiva literária. A natureza simbólica e alegórica do teatro de Hilda propõe essa abertura, que jorra para tantas possibilidades interpretativas, impulsionando novas tendências, reaproximações e diálogos no interior e exterior da obra.

O exercício de mapear os trabalhos acadêmicos mais relevantes em torno da dramaturgia de Hilda Hilst contribui efetivamente para demarcar meu local teórico nesta senda, ou seja, minha tese busca compreender como se processa a ideia de violência na obra da dramaturga. A violência como condição a sedimentar os conflitos das personagens. A violência como valor simbólico e aura a modular as ações de todos que estão dentro do seu ritual. A violência como efeito imediato e essencial da dominação.

Fazer a memória pontual dos passos que constituem minha pesquisa sobre a obra dramática de Hilda Hilst evidencia, em sua totalidade, o que eu cito no início deste relato como 'apaixonamento'. Ler o texto cenicamente; estudá-lo no mestrado; torná-lo parte das motivações que me chancelam como pesquisador; tudo isso engendra uma atitude de compromisso e responsabilidade com a obra literária. Ter escolhido a dramaturgia de Hilda Hilst advém de movimentos dialógicos que se dão entre a subjetividade do homem leitor e uma obra que incomoda ao passo de se tornar uma companhia constante no processo de amadurecimento profissional e pessoal.

Introdução: O escritor é testemunha do seu tempo

Pensar o teatro de Hilda Hilst (1930 – 2004) como parte significativa da produção literária dessa profícua ourives da palavra significa entender que a escritora, preocupada com o momento de Ditadura militar no qual o Brasil estava imerso, tenta, através do teatro, mandar sua mensagem de forma rápida e eficiente, uma vez que a linguagem teatral por si é midiática, capaz de alcançar um público maior, ou seja, Hilst, atenta às demandas da subjetividade de homens e mulheres de seu tempo, traz à tona a escrita dramática, expondo reflexões nas vozes de personagens oprimidos por sistemas totalitários, que em situações limites refletem sobre o que é mais essencial para o homem: a vida em plenitude. A literatura dramática empreendida por Hilda Hilst nos anos de 1967 a 1968 formula questões que têm como pano de fundo a vida e a falta de liberdade, ambas exploradas por personagens com pouca ação, porém, personagens complexas, pensantes, inseridas num universo de reflexões sempre cunhadas pelo desejo de libertação.

No período em que Hilda Hilst produziu sua dramaturgia, a ditadura via o livre pensamento e a liberdade como uma ameaça persistente. As ações físicas eram sumariamente extirpadas, no entanto, destruir o pensamento já era uma tarefa mais complexa, tendo em vista que o desejo de libertação se espalhava por várias formas de manifestações artísticas.

Alcir Pécora, na apresentação do *Teatro Completo* (2008) afirma que a dramaturgia de Hilda Hilst está situada em meio a um processo de efervescência cultural, uma vez que as questões políticas são incorporadas de maneira substancial no fazer artístico. Deste modo,

o fato é significativo, pois se trata de um período no qual o teatro em geral, em especial o teatro universitário, adquire grande importância no país, tanto por sua significação política de resistência contra a ditadura militar como pela excepcional confiança na criação jovem e espontânea que se alastrava pelo mundo todo. (PÉCORA, 2008, p. 7)

Para o teórico, o teatro assume uma função importante no meio da censura reinante no país, não só por se contrapor a ela, mas também pela sua capacidade de diálogo com as transformações estéticas que ocorriam nos mais variados setores da arte. De imediato, temos uma dramaturgia que não é panfletária. Ela surge para a escritora como uma necessidade de dialogar com os acontecimentos do seu tempo, do momento em que ela estava inserida.

Hilda Hilst produziu uma dramaturgia que, ao responder os conflitos originados pela ditadura militar, não teve o mesmo impacto que a autora esperava, ao contrário, por exemplo, de Leilah Assunção - coetânea de Hilda e autora da peça, *Fala baixo senão eu grito* - que teve sua montagem censurada em São Paulo, e ganhou significativo espaço na crítica especializada e sucesso de público. Hilst, em grande parte das entrevistas que deu, quando inquirida sobre seu teatro, respondia: “Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente”. Pécora (2008) salienta essa peculiaridade da escritura teatral de Hilda Hilst, que se pretendia imediata, e, não atendia a uma proposta de continuidade:

Quer dizer, o teatro esteve tão agressivamente no centro do debate político e cultural contemporâneo, e Hilda Hilst, ao escrever todas as suas peças nesses dois anos trepidantes, certamente entendia o apelo único que o gênero parecia capitalizar naquele preciso momento, nunca mais tornando a escrever teatro depois dele. (PÉCORA, 2008, p.7)

Exímia prosadora e poeta, Hilda Hilst percebe que esses gêneros, a poesia e a ficção, não dariam conta das questões sociais em jogo. Foi na dramaturgia que a autora conseguiu expressar de forma eficaz as problemáticas em voga na sociedade brasileira. É essencial compreender que é uma voz feminina tratando de temas conturbados para a cultura brasileira, tais como o enredamento da falta de liberdade de expressão. Na introdução de *Um teatro de Mulher*, Vincenzo (1992) mostra que:

Dentro de um clima de luta contra o que se chamava claramente de repressão e que atingira igualmente a todos, luta na qual se empenhavam aparentemente todas as forças vivas do país, as mulheres puderam encontrar sua oportunidade, especialmente

no teatro, que se tornara verdadeiro foco de resistência. Como numa guerra em que elas são também recrutadas para o esforço comum, em que seu concurso se torna indispensável. Daí o lugar de preeminência que ocupam as preocupações políticas e sociais em suas primeiras peças e nas que lhes seguem nos anos 70. (VINCENZO, 1992, p. XV - XVI)

De acordo com a pesquisadora, o papel de uma dramaturgia criada por mulheres - Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Hilda Hilst, Isabel Câmara, Renata Pallottini e Maria Adelaide Amaral - foi fundamental para a apresentação das problemáticas que assolavam o país com o regime ditatorial. Hilda insere-se nesse contexto aderindo à proposta de falar aos outros por meio do teatro, ou seja, por meio das peças teatrais poderia ser veiculada a denúncia, ainda que o censura estivesse presente. Segundo Vincenzo (1992, p. XIX) “o traço marcante veio a ser o fato de se ter revelado uma produção mais consistente - muito mais resistente - sem aquele caráter esporádico de eventualidade, que assinalara a produção anterior.” Para Vincenzo as autoras femininas conseguiram captar com profundidade os dilemas em que o homem contemporâneo, em meio à falta de liberdade, vivia, tornando-o material denso e promissor para o processo de representação na tessitura teatral.

Atenta ao surgimento de uma produção dramaturgica escrita por mulheres, Vincenzo elenca algumas, e se dedica à análise mais apurada de algumas peças teatrais no livro *Um teatro de Mulher*:

Ao grupo inicial, formado por Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, podem acrescentar-se os nomes de Renata Pallottini, que começara seu trabalho alguns anos antes, e que continua durante os anos 70 e 80, de Hilda Hilst, que escreve uma série de peças entre 1967 e 1969, e, posteriormente, a partir de 1978, de Maria Adelaide Amaral. (VINCENZO, 1992, p. XIX)

É significativo constatar que Elza Vincenzo coloca o nome de Hilda Hilst entre essas autoras que de certo inauguram uma vanguarda no teatro brasileiro, e, nesse contexto Hilst é considerada uma dramaturga competente, comprovando assim sua capacidade de transitar por qualquer gênero. No período citado, de em 1967 a 1969, Hilda produz um total de oito peças, todas

engendradas como uma missiva que denuncia os resultados sociais, políticos e individuais de uma ditadura militar.

As oito peças da autora são as seguintes: *A empresa (ou A possessa)*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri (ou Estória, muito notória de uma ação declaratória)*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*. Dois anos foram suficientes para Hilda elaborar uma dramaturgia de força singular, uma vez que a autora constrói uma arquitetura dramática que se sustenta por meio de personagens envolvidos em situações limites, em grande parte, amputados da liberdade de ir e vir.

Tal força dramaturgica corrobora o que Purceno (2010) pensa a respeito do modo de escrita de Hilda:

A escritora dedicou praticamente a vida inteira à arte, trabalhando de forma disciplinada, lendo muito, como se executasse um trabalho braçal em nome do qual ela pudesse nomear a “inspiração”. Ao contrário do que se comenta, a obra de Hilda como um todo apresenta muita coerência nas questões propostas e mesmo no que diz respeito aos seus aspectos formais. [...] Desejava mudar aquele que a lia, e falar de estados extremos do homem. (PURCENO, 2010, p. 65)

Apesar de ser composta apenas de oito peças, a dramaturgia de Hilda Hilst evidencia o labor que a escritora impunha às suas tramas, burilando-as a tal ponto que o texto por si compunha um todo orgânico e visceral. Por meio das personagens de Hilst percebemos o quanto a dramaturga estava preocupada em estabelecer uma ideia base para sua dramaturgia, “a falar de estados extremos do homem”. Em todas as peças temos a incidência de um personagem que é oprimido por uma entidade superior – e isto se aplica até mesmo a *O visitante*, reconhecida pela própria autora como uma peça poética. – e, a maneira como Hilda trabalha os conflitos, mesclando tradição literária com misticismo e religiosidade, reforça esse caráter que se auto sustenta.

Na obra *Fico besta quando me Entendem*³, Diniz (2013) organiza uma série de entrevistas concedidas por Hilda Hilst a diversas personalidades do meio

³ O livro traz vinte entrevistas que Hilda Hilst deu a várias pessoas, tais como: Caio Fernando Abreu, Nelly Novaes Coelho, Léo Gilson Ribeiro, José Castello entre outros. Cristiano Diniz organiza entrevistas que Hilda concedeu entre os anos de 1952 a 2002.

cultural brasileiro. Em 1989, na entrevista intitulada “Um diálogo com Hilda Hilst”, Nelly Novaes Coelho pergunta a Hilda:

OUVINTE: Qual o gênero em que você se encontra mais? A poesia, a ficção ou o teatro?

HH: Acho que é a poesia e a ficção. 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 nenhuma vontade de ser presa, nem torturada, nem 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 teatro para se divertir; ninguém vai ao teatro para pensar. O negócio é não fazer coisas assim... que levam a pensar⁴.

É no teatro que Hilda Hilst se mostra presente e conectada com as questões políticas em plena ditadura militar. Quando afirma: “Como não podia haver comunicação cara a cara, então fiz algumas peças, todas simbólicas, porque eu não tinha nenhuma vontade de ser presa, nem torturada, nem que me arrancassem as unhas...”. A escritora deixa claro que o ambiente da época era perigoso para qualquer tipo de manifestação às claras contra o sistema. Recorrendo ao simbólico, recurso que é abundante em sua dramaturgia, para denunciar e provocar reflexões, Hilda procura dar conta do principal do tema de sua obra: a falta de liberdade, sintoma a atingir àqueles que estavam contra a repressão. Neste sentido, no posfácio de *O Teatro Completo*, Pallottini (2008) afirma que Hilda é uma dramaturga que:

está optando por se comunicar com seu público através de situações, na maior parte das vezes, limítrofes, de situações de verdadeira crise. Um grupo de personagens é criado, em cada um dos casos para apresentar-nos um momento de vida em que se chega ao limite extremo de resistência humana. (PALLOTTINI, 2008, p. 498)

⁴ COELHO, Nelly Novaes *et al.* *Feminino Singular*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: arquivo municipal, 1989.

A escolha de Hilda Hilst pelo teatro configura uma migração de gênero interessante, pois a escritora traz para o plano da dramaturgia, aspectos inerentes à sua poesia já consolidada, perfazendo assim um caminho singular, ao escolher o simbólico como forma de sistematizar e construir as tramas.

Ainda que temporário, o migrar de Hilst para o teatro foi uma escolha consciente, uma vez que ela “opta” como afirma Pallottini, e só o fato de incorporar esses temas em seu trabalho artístico demonstra que, além de ser uma mulher consciente das transformações de sua época, também acreditava que sua escrita poderia ajudar a transformar a realidade opressiva do momento, se as pessoas captassem a denúncia presente na voz de suas personagens. No entanto, é visível o descontentamento de Hilda com o alcance de sua escritura dramática, “As pessoas vão teatro para se divertir; ninguém vai ao teatro para pensar.”, pois como afirma Pallottini:

Fazer o público raciocinar, repensar o mundo, e as condições em que estão inseridos os seres humanos é um dos aspectos basilares da dramaturgia hilstiana, que apesar de curta, é imbuída de grandes achados, tendo em vista que a autora redimensionou sua poesia, e, “toma para si a liberdade da linguagem poética, a liberdade dos recursos líricos”. (PALLOTTINI, 2008, p.498)

E, acrescentaria que o uso dos recursos líricos é um dos instrumentos para construir – através de suas oito peças – um retrato visceral da realidade humana frente a organizações opressoras.

Segundo Mariângela Lima (1980):

O túnel negro inaugurado em 1964 chapou todas as expectativas senão por outras razões, no mínimo porque impediu a participação do cidadão na vida do país. O Ato Institucional nº 5 desorganizou os últimos que ainda permitiam ouvir os murmúrios da discordância social. Depois disso, o país se dividiu, silenciosamente, entre os poucos comandantes e os muitos comandados. As táticas de oposição ensaiadas, verdade seja dita, não foram eficazes para arregimentar os setores populares porque antes de adquirir forças foram aniquiladas pela repressão. Havia apenas o sentimento geral, claramente expresso na produção cultural, de que as trevas eram demasiadamente longas e que era muito difícil, embora não fosse impossível, mobilizar-se contra ela. (ALVES, 1980, p. 52)

É no contexto descrito que Hilda Hilst inscreve sua dramaturgia. O país, assolado pelos Atos Institucionais que culminam no AI5, que privou de forma direta a atuação dos artistas brasileiros, vivia um clima de terror e censura constante das atividades culturais. Hilda Hilst acreditava que seu teatro, como o de outras dramaturgas, seria capaz de transmitir a todos o sentimento de indignação existente, como também seria capaz de elucidar as formas de opressão existentes na sociedade, o que justifica Hilst trazer instituições como a Igreja e o Estado, representando espaços em que há opressão, pois o sujeito é levado a seguir diretrizes, muitas vezes discordando delas. A dramaturgia de Hilda Hilst é incisiva neste sentido, pois seus personagens estão em constante luta contra a opressão e os sistemas de coerção, que se desmembram em vários braços. Não é a toa que a figura do juiz aparece em mais de um dos textos teatrais hilstianos, como a personagem, símbolo de uma ordem a ser cumprida, considerada como braço direto da entidade opressora a amputar a individualidade do sujeito.

Portanto, Hilda Hilst envolve-se com a escrita dramática tendo uma intenção bastante clara: escrever no intuito de se corresponder urgentemente com os que sofriam sob os ditames da censura, seja ela de que ordem for. Com apenas oito peças, Hilst responde eficazmente ao contexto em que ela, artista, estava inserida. Isso, de certa forma, reflete um comprometimento – sem panfletarismo – com a sociedade, pois seus textos, ricos tanto na forma quanto no conteúdo, dão conta de um momento forte na formação da inteligência sociocultural brasileira. Podendo ser também ampliados para outros contextos, ao passo que a ideia de opressão se constrói na relação opressor *versus* oprimido. Assim, Hilst, ao reescrever de forma artística os acontecimentos do Brasil Ditadura, propõe algo maior, ou seja, para a dramaturga qualquer forma de opressão deve ser combatida.

Os poucos estudos acerca da produção dramaturgical de Hilda Hilst indicam um certo distanciamento entre a crítica e a escrita teatral hilstiana. Porém, há que se ressaltar a existência de vozes importantes a observar nas peças de Hilda Hilst e apontar seu caráter inovador e a qualidade técnica e literária.

Anatol Rosenfeld, uma das vozes mais expressivas a evidenciar o teatro da autora, refere-se a Hilda como uma das grandes promessas da dramaturgia brasileira, destacando que a autora além de possuir escrita competente, também seria descoberta pelos diretores teatrais do Brasil. Nesse sentido, a crítica representativa da dramaturgia hilstiana está vinculada, em sua parte, pelas montagens realizadas das peças da autora. Há que se registrar que não foram muitas, logo após o período que Hilda encerra sua incursão pela dramaturgia. Rosenfeld, em 1969, no texto intitulado *O teatro brasileiro atual*, aponta as seguintes considerações:

Embora peças suas já tenham sido encenadas com êxito por grupos amadores (*O rato no muro, O visitante, O novo sistema*), uma delas na Colômbia, por ocasião de um festival, sua obra ainda não encontrou o acolhimento das companhias profissionais. Estas certamente se interessarão mais pela sua dramaturgia depois de ela ter sido distinguida com o Prêmio Anchieta de 1969, pela sua peça *O Verdugo*, focalização dramática de problemas religiosos, morais e políticos do nosso e de todos os tempos. (ROSENFELD, 2000, p. 168)

Nas palavras de Rosenfeld, o teatro hilstiano encontraria acolhimento entre os diretores brasileiros, uma vez que sua dramaturgia, composta de elementos ricos em significância, traria para o palco temáticas de fôlego constante, através da “focalização dramática de problemas religiosos, morais e políticos do nosso e de todos os tempos.” O teórico vê na dramaturgia de Hilda qualidades que não estão apenas centralizadas na ideia de uma mulher, poeta ser também dramaturga, porém, a singularidade com que Hilda Hilst marca seus textos, a torna especial, sobretudo porque, para Rosenfeld:

A supremacia feminina entre os novíssimos é fortalecida pela obra teatral de Hilda Hilst. Embora não pertencendo à mesma geração e já consagrada como poeta, só recentemente invadiu o campo da dramaturgia. O teatro de Hilda Hilst, cerca de oito peças, não se filia a nenhum grupo. 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. (ROSENFELD, 2000, p. 167)

Hilda Hilst configuraria, na interpretação de Rosenfeld, um caso à parte na literatura contemporânea e, no tocante à dramaturgia, seria um caso especialíssimo, quase extraordinário. Ao definir Hilda como “uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira”, Anatol Rosenfeld singulariza a escrita de Hilst, sublinhando marcas de difícil apreensão e possível encaixotamento em algum grupo específico de autoras. Desse modo, a dramaturgia hilstiana seria uma espécie de dramaturgia desvinculada de formalizações genéricas, responsáveis por designar a que tendência dramática pertence o autor. E, quando o faz, Rosenfeld (2000, p. 168) preconiza o seguinte: “estilisticamente tendem ao expressionismo, em virtude de certa abstração que dá às personagens cunho arquetípico.”, ou seja, o teatro de Hilda estaria voltado mais para questionamentos do mundo interior do ser humano, e como este organiza o caos da realidade externa em sua subjetividade, dialogando assim com os expressionistas que:

Buscavam um “equilíbrio” abstrato e estrutural resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra. Esse equilíbrio ou essa unidade original onde o espírito se confundiria com os sentidos pode ser identificada com tudo que há de primitivo nas artes, nos mitos e nos sonhos, em tudo que pudesse escapar do controle lógico do homem. Ora, dentro de tais concepções, foi fácil descambar no caos político, social e religioso. (TELLES, 1982, p. 104)

Neste viés, a obra teatral de Hilda Hilst apresenta a constatação do homem diante do espanto que é viver, enfrentando a realidade com lutas oriundas de jogos de poder existentes nas tramas, a mover diretamente zonas do interior das suas personagens. Rosenfeld lembra que a dramaturgia de Hilst invoca os problemas morais, religiosos e políticos, como uma relação de tríade substancial a estar presente na vida do homem, independente de qualquer época. Por isso, a dramaturgia da autora estabelece um flerte seguro com o expressionismo, por ser constituída de personagens pensantes da tragédia que é viver em meio à opressão, seja ela de qualquer espécie.

No interior das personagens de Hilst encontra-se o caos do mundo, e quando as personagens refletem sobre tal realidade estão tentando decodificar as linhas de pensamento que as tornam racionais, apelando em prol disso através

de símbolos, a representar os sentidos almejados. Hilda escreve tendo plena consciência de que suas personagens só são possíveis, se estiverem próximas das neuras do mundo do qual a autora é parte.

Anatol Rosenfeld mostra ainda que:

A despeito do que possa parecer à primeira vista, quase todas as suas 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 da engrenagens tradicionais e dos poderes anônimos do nosso mundo administrado e tecnicizado. São dignas de nota a alta qualidade literária dos seus textos, assim como a experimentação de versos coloquiais adequados à cena moderna. (ROSENFELD, 2000, p. 168)

Para Rosenfeld, Hilda Hilst mescla em suas tramas questões situadas na contemporaneidade, mas ao tratar destes temas, a autora recorre à simbologia e à alegoria, dois elementos textuais que atenuam a característica poética de seus textos, apontada pelo teórico, que vê também a predominância nos seguintes temas na dramaturgia hilstiana: “o problema do sufocamento do indivíduo e do amor, do esmagamento da criatividade, da juventude, da justiça, da liberdade,” esses temas são explorados de forma contundente nas peças de Hilda Hilst, todos interligados por personagens descontentes com a realidade, lutando para reverter a situação de anulamento do ser empreendida por entidades opressoras em vários níveis.

Nas oito peças que escreveu, Hilda Hilst mostra que o sujeito, quando ameaçado de perder a sua liberdade, sobre esse aniquilamento também em outras instâncias da vida, como o “esmagamento da criatividade”, as personagens de Hilda ficam à mercê de apenas uma perspectiva: encontrar a liberdade, pois só ela é capaz de restaurar o ser.

No ensaio “Da Ficção”, Leo Gilson Ribeiro trata da extensão temática da prosa de Hilda Hilst para sua dramaturgia, afirmando que:

Hilda Hilst, contemporaneamente, me parece ser a mais profunda estilista da literatura brasileira ou talvez mesmo da língua portuguesa. Dramaturga, suas peças de teatro não aderem

a artifícios de cenários e abordam temas semelhantes aos da sua deslumbrante prosa: Deus, a solidariedade, o nojo, a humildade, a volúpia, a não diríamos religiosidade, porque se trata mais de um difuso misticismo panteísta, a miséria dos marginalizados por uma sociedade cruel, materialista e vulgar, o martírio, o mistério, o terror. (RIBEIRO, 1999, p. 80)

A variedade de temas que Ribeiro apresenta como uma legenda no teatro de Hilda Hilst mostra que autora, ao migrar estes temas de sua prosa para teatro, demonstra a necessidade de remoer tais temáticas. Hilda não trata de “Deus, a solidariedade, o nojo, a humildade, a volúpia,”, apenas por perceber que essas ideias precisam ser debatidas no gênero dramático, mas também, por perceber que sua obra na totalidade está envolvida por tais questões. O momento político no qual Hilda Hilst estava presente possibilitou que essas temáticas se correspondessem com o gênero teatral.

Hilda Hilst tematiza suas peças em ambientes que possam colocar o sujeito num estado de tensão constante, suas personagens refletem sobre o problema de existir e ser num mundo marcado por estratégias institucionais a interferir na dinâmica do viver. Por isso, o tema da liberdade aparece nos enredos, uma vez que só é possível ser pleno se houver livre arbítrio. Hilst também deixa claro nos enredos de suas peças que o poder é antes de tudo, saber, e que os dois estão imbricados.

Desse modo, Foucault (2001, p. 183) afirma: “o poder funciona e se exerce em rede.” Assim, de modo coeso, Hilda coloca suas personagens num campo de batalha, dividindo-os entre os que estão do lado da razão, do despertar para a vida em liberdade, e os que fazem parte da engrenagem dominante. São as confluências geradas a partir do saber e poder que evidenciam a força que as tramas têm ao tratarem dessa busca pela liberdade.

A seguir apresento um breve panorama das temáticas de cada uma das peças de Hilda Hilst:

A Empresa (1967) também intitulada de *A Possessa* é o texto de estreia de Hilda Hilst no território dramatúrgico. A trama é formada pelas personagens: América, Primeira Postulante, Segunda Postulante, Terceira Postulante, O Vigia, Monsenhor e Superintendente. América configura-se a heroína, pois questiona as regras e propõe novos pensares para o ambiente castrador em que está

inserida, denotando assim ser um perigo para os superiores desta espécie de casa religiosa composta das três figuras masculinas – Vigia, Monsenhor e Superintendente – que a todo custo tentam incorporar América nos ditames da ordem e da opressão oriundas desta relação. O desfecho tem seu auge com a morte de América a representar de forma alegórica os sufocamentos dos ideais de liberdade por instâncias superiores que veem no indivíduo criador e pensante um perigo iminente que deve ser extirpado.

O Visitante (1968) é a peça que mais se afasta do conjunto temático proposto por Hilda Hilst. De envergadura acentuadamente poética, a trama se desvela através das personagens: Ana, Maria, Homem e Corcunda. As personagens femininas levam boa parte da história num conflito assentado sobre desconfianças, uma vez que Maria pensa que Ana, sua mãe, possui relações íntimas com seu marido, o Homem. Entre pausas e falas de teor poético a trama cresce em tensão quando Ana afirma estar grávida. Maria recebe a notícia com fúria, tendo em vista que são apenas duas mulheres e um homem na mesma casa. A chegada do Corcunda, de nome simbólico, Meia Verdade causa uma reviravolta na história, pois são estabelecidos pequenos jogos discursivos que, no fim, fazem com que o amargor de Maria para com a mãe seja abrandado. Maria acaba acreditando que o filho de Ana é do Corcunda Meia Verdade, criando assim um novo ciclo de aparente calma na família.

O Auto da Barca de Camiri foi escrito em 1968. A ação se desenrola dentro de um julgamento e é composta pelos personagens: Juiz Jovem, Juiz Velho, Passarinheiro, Prelado, Agente, e Representantes do povo. O personagem central é um homem, um desconhecido, que ausente da cena, se faz presente por meio de suas ideias, objeto do julgamento. Fica claro que há menções à imagem de Che Guevara – Camiri é um indicativo desta menção, pois foi o lugar onde Che foi morto – e a Cristo. O que está em jogo nessa peça é a necessidade que os juízes têm de condenar as ideias que foram proferidas por esse profeta, esse salvador. Há uma série de testemunhos acerca do que fora dito. Para os juízes importa apenas que a culpa do desconhecido seja chancelada. No final da peça o homem é condenado, recebendo a execução como forma de cumprimento da lei, que está ao lado dos poderosos, e distante dos mais simples.

Em *As aves da Noite* (1968) Hilda Hilst constrói uma história emocionante, tendo como referencial direto o campo de concentração de Auschwitz. Nele, estão encerradas as personagens: padre Maximilian Kolbe – personagem histórico –, Poeta, Carcereiro, Estudante, Joalheiro, Mulher, SS, e Hans. A trama trata basicamente dos momentos cruciais dos personagens presos no Porão da Fome, destinado àqueles que eram sorteados pelos soldados nazistas. Padre Maximilian, na condição de herói, oferece-se para ir no lugar de outro prisioneiro sorteado. O que vemos acontecer neste espaço é uma sucessão de diálogos sobre a vida, a morte, a falta de liberdade e dignidade humana. A morte é certa para as personagens, porém, a gradação paulatina do sofrimento, através dos diálogos emocionados, é uma das grandes características da peça, trágica do início ao fim. Em nenhum momento percebe-se uma centelha de esperança, e quando é expressa na fala do padre Maximilian Kolbe, esta vem imbuída do consolo divino, pois é impossível escapar do porão.

Um Menino, Mãe, Pai, Menina, Escudeiro nº 1, Escudeiro nº 2, Escudeiro nº 3, Escudeiro Positivo, Dois Físicos, O Escudeiro-Mor e o Pipoqueiro são as personagens de *O Novo Sistema* (1968), texto em que temos o embate entre o Menino, considerado um gênio, mas rebelde e questionador do sistema, e a Menina, também dotada de inteligência e perspicácia, porém, é parte do mundo totalitário. É interessante que as ações da peça decorrem destes dois movimentos opostos. O Menino é a favor da liberdade de expressão do sujeito, enquanto que Menina defende a regulação dos corpos e das ações das pessoas, encaradas como servas de uma entidade maior. As outras personagens orbitam em torno do Menino e da Menina. Neste “novo sistema”, os seres são modulados para não pensar, e caso o façam são mortos e colocados em exposição na praça, a fim de reafirmar o poder controlador, mantendo as pessoas nas diretrizes do sistema.

O enredo de *A morte do Patriarca* (1969) traz duras críticas a verdades inquestionáveis, principalmente de extração religiosa. O patriarca simboliza não só padres, papas, bispos ou cardeais: podem ser qualquer um que possua o poder e, com isso oprima os demais, os que não concordem com as ordens de tipo alienante e escravizante. A peça é formada pelas personagens: Papa, Cardeal, Monsenhor, Demônio, Anjo 1, Anjo 2 e 3 Jovens. Ao longo da peça são levantadas

questões sobre fé, dogmas e opressão. Anjo e Demônio iniciam a peça falando dos homens, tratando-os como seres fadados à degradação física e moral. É interessante essa aproximação que Hilst faz entre o sublime – anjo – e o baixo – demônio –, como se ambos estivessem no mesmo campo de convivência. Ao fim, o representante maior da Igreja, o Papa é morto por uma saraivada de tiros, completando assim a proposta da peça, o patriarca é morto pelo povo que ele oprimia.

Logo após *A Possessa* (1967), Hilda Hilst escreve *O rato no muro* (1967), texto em que observamos claramente jogos de poder, baseados na dicotomia: opressor / oprimido. Na trama, nove freiras nomeadas com as letras do alfabeto, A, B, C, D, E, F, G, H e I vivem num convento, à mercê da tutela da Superiora. Vivem sob uma rotina maçante e sistematizada pela madre, personagem que faz uso do poder sob o signo religioso para manter as irmãs sob o regime do convento. No entanto, a irmã H, de heroína e de Hilda Hilst, representa a força contrária no espaço, permitindo-se mergulhar em reflexões de cunho existencial, a personagem é quem mais deseja sair do convento, território demarcado por um muro. À medida que a trama avança a Superiora e a irmã H confrontam-se, em meio a tudo isso, ocorrem acontecimentos a interligar as outras personagens, encaminhando todas as reflexões para o final em que ocorre a anulação da irmã H diante do sistema de opressão através da religião, sistema em que ela lutou contra, sendo um ser pensante e reflexivo, desejoso da liberdade.

A peça *O Verdugo* (1969) é composta pelas personagens: Verdugo, Mulher do verdugo, Filho, Filha, Noivo da Filha, Carcereiro, Juiz Velho, Juiz Jovem, Cidadãos, O Homem e Os dois – homens coiotes; a trama de *O Verdugo* é estruturada no seguinte conflito: o Homem é condenado à execução em praça pública. Dos autos do processo sabemos apenas que ele falava de amor, liberdade. O Verdugo, na condição de executor, declina diante dos juízes, mostrando-se incapaz de executar um homem que na sua percepção é inocente. A Mulher então se dispõe a matar o Homem, uma vez que há dinheiro em jogo. No momento em que a Mulher está prestes a executar o condenado, o Verdugo e o Filho que haviam sido presos em casa, conseguem desmascarar a Mulher. O

que sucede é uma sucessão de falas de defesa e acusação, resultando na morte do Verdugo e do Homem pelas mãos dos Cidadãos enfurecidos.

As breves considerações sobre o panorama temático da dramaturgia de Hilda Hilst mostram que, de modo geral, suas personagens estão divididas em dois grupos: o dos idealistas, que lutam pela quebra de paradigmas assentados sobre a opressão; e outro, formado por personagens confortáveis com o poder que lhes é atribuído graças à instituições que lhe conferem representatividade, tais como: Igreja, escola, família, convento, júri; o que vemos daí, da junção destes dois movimentos, é a elaboração eficiente de tramas que evidenciam a luta entre opressores e oprimidos.

Diante da apresentação do resumo temático de cada uma das peças de Hilda Hilst, à guisa de conclusão desta introdução, apresento a organização desta tese, que tem como foco central a realização de uma leitura sistêmica e teórica sobre a violência. Suas presenças, formas, desvios, nuances, ou seja, o modo como esta categoria amplamente discutida nas ciências humanas sociais e aplicadas pode ser representada na obra dramática da autora.

A tese é constituída de uma introdução e cinco seções. Cada parte foi intitulada com o nome da peça em questão. Essa forma de organização procura criar uma organicidade temática que perpassa cada uma das propostas de análise.

Na Introdução, apresento um conjunto de olhares teóricos, tais como Alcir Pécora, Elza Vincenzo, Renata Pallottini etc, responsáveis por discutir a dramaturgia hilstiana sob a ótica de uma crítica interligada canonicamente ao sistema dramaturgic brasileiro. As ideias desses pesquisadores iluminam qualquer debate que tente observar as oito peças de Hilst como um projeto literário que se move com autonomia no conjunto de dramaturgas da década de 60 no Brasil, não devendo em nada no que diz respeito a estilo, forma e conteúdo. A introdução visa situar o leitor que por ventura não tenha conhecimento das temáticas gerais que perpassam a dramaturgia de Hilda.

A primeira seção, nomeada “Cenas de violência” é dividida em três partes. Início o caminho tecendo uma série de comentários sobre a violência a partir de um conjunto de teóricos canônicos sobre o tema, como por exemplo: Hannah Arendt, Yves Michaud, Roger Dadoun, Byung-Chul Han entre outros. A seguir,

após apresentar esse amálgama de teorias, trato da ideia de violência estruturada pelo crítico teatral Martin Esslin – um dos mais influentes críticos do século XX –, e pensador fundamental do Teatro do Absurdo. No último item da seção, trato do aspecto poético que está na fundação do teatro de Hilda Hilst. Através do pensamento do teórico Octávio Paz, estabeleço a noção de poeta-dramaturga em Hilda Hilst. A primeira parte da tese objetiva situar as principais forças de reflexão que hão de perpassar o todo do ensaio. Há nesse início análises que visam indicar ao leitor que a violência é o tema matriz a constituir o escopo da tese, e que essa violência encontra significado, clareza e instrumentalização no corpo das personagens.

Na segunda seção, tem início a análise da peça *O rato no muro*. Michel Foucault, David Lapoujade, Marilena Chauí constituem o lume teórico base a guiar as reflexões que mostram haver no convento um conjunto de perseguições a docilizar o corpo das nove personagens nomeadas com letras do alfabeto que vão de A até I. Os dois primeiros tópicos: *Eu vou matar esse corpo que só conhece a treva* e *Aqui todas nós temos muito medo* são a espinha dorsal, pois eles congregam as principais cenas em que a violência é substância essencial na relação das nove freiras com a Madre Superiora, símbolo da opressão no convento. O terceiro item “O convento Panóptico” funciona como um arremate para todas as interpretações feitas nos dois itens. Através da ideia de Jeremy Bentham, presente na obra *O Panóptico*, empreendo uma leitura do convento como um espaço em que a violência está filiada de maneira muito especial à noção de vigilância permanente, aspecto fundador da prisão circular que caracteriza o panóptico.

A terceira seção dedica-se a analisar a peça *O visitante*, também dividida em três itens, os dois primeiros nomeados com falas das personagens Homem e Corcunda respectivamente: *Mas que demônio te tomou*; e *Como uma flor... quase nascendo?* O pensamento de Jean-Pierre Dupuy no texto *Do desejo à violência e reciprocidade* embasa a discussão em torno da gravidez da personagem Ana, mãe de Maria, ter sido fruto do relacionamento escondido da mãe com o marido da filha. O último tópico investiga a possibilidade de haver na dramaturgia hilstiana um bestiário que constitua um espelho das violências que atingem as personagens.

O que é o corpo? e *Eu sou meu corpo* são os dois primeiros itens da quarta seção, voltada para a peça *As aves da noite*. O pensamento de Vladimir Safatle, Hannah Arendt e Henri Bergson fundamentam as reflexões. Nesta peça, Hilda Hilst avança no debate sobre os efeitos da violência no corpo das personagens. A existência histórica do porão da fome no campo de concentração de Auschwitz é apropriada pela imaginação de Hilst ao tecer como foi o episódio em que o padre franciscano Maximilian Kolbe se ofereceu para morrer de fome e sede no lugar de outro prisioneiro que havia sido sorteado para perecer no *bunker* da morte.

A última seção se concentra em *O verdugo*. A fala do carrasco: *Um osso me comovia*; e a fala do Juiz: *Pela lei, ele já está morto* nomeiam o primeiro e segundo item. A obra *A violência e o sagrado*, do filósofo e crítico literário francês René Girard orienta toda a reflexão em *O verdugo*, peça considerada pela crítica como o texto de melhor execução estética no projeto dramaturgicó de Hilda Hilst. Ganhadora do *Prêmio Anchieta de Teatro*, de 1969, a trama fala de uma situação inusitada: o Verdugo se recusa a cumprir o mandato dos juizes em executar um homem que fora condenado. Por meio desse conflito, articulo a ideia do sacrifício expressa em Girard nas personagens da peça. Em minha reflexão, as múltiplas formas de violência que se apropriam da família do carrasco e dele, em especial, na verdade são estágios para o sacrifício que se cumpre no segundo ato da peça.

Em cada seção que compõe a tese, a análise permaneceu detidamente devotada às cenas, às palavras das personagens e tudo que fosse indicativo da presentificação da violência.

Primeira seção: Cenas da violência

Assombros do mundo incomodam a escritora
sua voz, em perjúrio, asilo e solidão
adentra o fundo das horas militares
tu foste poeta e autora de máscaras
teus seres clamam o pão do nada,
Hilda Hilst, recolhida na sombra
da Casa do Sol avança oito casas
oito tragédias e sem concha
alguma, tenta ouvir a fome
dos cães e dos homens
tua voz é o que fica
teu teatro nos golpeia
nos sucumbe
resta a grande fome.

Francisco Alves

1. *Ideias preliminares sobre a violência no teatro de Hilda Hilst*

A escritora brasileira Hilda Hilst (1930 – 2004), nascida em Jaú, interior do estado de São Paulo, pode ser considerada um daqueles raros casos em que a autoria revela maestria nos principais gêneros literários. Foi poeta, romancista, cronista e dramaturga. Sua vasta produção pensa temas como a morte, Deus, o erótico, o poder, o abandono, o ofício do escritor, ou seja, sua literatura expõe, com um olhar estético bastante apurado, um conjunto de conflitos que falam da natureza humana e suas tensões. Na experiência de dramaturga, Hilst pensou o homem emaranhado pelas redes da violência e do poder, neste sentido, a discussão que proponho ao longo da tese é verificar os modos como a violência se estrutura nesse trabalho dramático considerado:

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)

Enquanto outras dramaturgas, tais como Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara escreviam uma dramaturgia assumidamente de cunho social e psicológico ao tratar, por exemplo, das relações de gênero e sexualidade, o teatro hilstiano também tratará das questões do feminino por meio de outro tônus estético, o que parece aludir às definições centradas em “difícil” e “diferente” como sublinha Elza Vincenzo.

É evidente que o sentimento de mundo que abarcou Hilda Hilst durante a produção das peças esteve atrelado ao contexto do regime militar no Brasil. *A empresa, O rato no muro, O visitante, Auto da barca de Camiri, As aves da noite, O novo sistema, O verdugo e A morte do patriarca* concretizam a obra dramática da autora. Depois disso, até o falecimento em 2004, Hilst não mais voltou-se para o texto dramático. Alcir Pécora, em nota introdutória do *Teatro Completo* incita: “por ora, é o que me ocorre dizer como simples apresentação dessas peças, relidas como texto somente. Funcionariam como teatro hoje?” (PÉCORA, 2008, p. 19). Independentemente da montagem, o teatro de Hilda possui uma potência de

estranhamento que o desloca para outras funções, ampliando e revendo a ideia de que todo texto dramático é necessariamente criado para o palco.

O teatro de Hilda Hilst pensa a violência através de um conjunto de situações que colocam as personagens diante de mecanismos de coerção, aprisionamento, imobilidade, claustrofobia, ou seja, a violência interfere na identidade das personagens, pois as situa num estado de nulidade perante as entidades opressoras.

Neste sentido, mortes, guerras, extermínios, perseguições, agressões físicas, simbólicas, vilipêndios, execuções, enforcamentos e tantas outras formas de eliminação dos seres humanos constituem sintomas do que se entende por violência. Olhá-la de maneira diacrônica exige cuidado, uma vez que pensar a selvageria humana como sistema, implica considerar inúmeros fatores históricos sociais, que num ponto ou outro do desenvolvimento humano, caracterizam a violência a partir de valores particulares de cada relação entre os sujeitos, afinal, através da coerção e do derramamento de sangue, grande parte das sociedades foram erguidas.

É impossível encontrar o elo perdido que demarque a primeira prática violenta, talvez ela tenha nascido junto com a ideia de homem, e, portanto, de humanidade, como parte inerente da maquinaria do ser.

De acordo com o filósofo Nilo Odalia:

Se penso, porém, na violência que caracteriza o homem histórico, o homem que vive em sociedades complexas e diferenciadas, percebo que essa violência ganha contornos diferentes. Ela não se exercita simplesmente como uma defesa para a sobrevivência; ela se delinea diferentemente, recobre-se de formas sutis. Ela deixa de ser uma agressividade necessária frente a um universo hostil. Ela de alguma forma se enriquece, pois perde sua forma natural de defesa para ser uma decorrência da maneira pela qual o homem passa a organizar sua vida em comum com outros homens ela aparece também nos fantasmas que o homem cria em seu processo civilizatório; buscando respostas às coisas desconhecidas que interroga, faz delas violências e lhes responde frequentemente com violências. (ODALIA, 1983, p. 14)

Quando não há uma explicabilidade para os fenômenos que fogem à razão civilizatória, a violência se corporifica como resposta e modelagem do ser. Para o filósofo, o fato de os homens se organizarem em sociedades contribuiu

efetivamente para que a violência saísse do lugar que formatava uma luta entre o homem e a natureza com vistas à sobrevivência, e passasse a ocupar as dimensões do mundo burguês, lugar ideal para a institucionalização dos efeitos da correção sob a lógica da ética e moral, específicas de cada sociedade.

A violência evoca o que há de mais ancestral e mítico do ser humano, por isso ela é atraente e renega explicações, ao invés disso, ela prolifera, ao se imiscuir com o todo da cultura, reelaborando imaginários, fundando poderes opressores, extirpando ideais, sendo assim, elemento propulsor de decodificação dos modos de ser do homem.

É possível historiografar as sociedades tomando como ponto de partida os seus modos de produção e veiculação da violência, pois, em qualquer uma delas, registram-se práticas de punição que vão do religioso, passando pelo político até alcançar o mais simplório fenômeno da vida, como está descrito, por exemplo, no *Código de Hamurabi*, documento babilônico milenar em que constam leis, muitas delas com caráter punitivo.

Diante de um enorme escopo múltiplo e complexo conjunto de ideias para se pensar a violência, tomo por base inicial a Bíblia, como registro literário eficiente a expor o que há de originário nos termos de uma representação estética sobre as punições e violências impetradas a partir da relação do homem com o divino.

Que melhor documento, porém, da violência do que a Bíblia? Ela é um repositório incomum de violências, um abecedário completo e variado, que vai da violência física à violência sutil e maliciosa, do estupro ao fratricídio, do crime passionai ao crime político. A Bíblia pode nos dar uma tipologia completa da violência. (ODALIA, 1983, p. 18 - 19)

Deus, principalmente no antigo testamento, é representado como uma entidade punitiva, colocando à prova seus servos diante de jogos, que numa leitura contemporânea, refletem sadismo e opressão. Tanto o homem grego, posto à prova pelos deuses do Olimpo, quanto o homem da era cristã estão sob a figura divina a concentrar suas forças em ações que os colocam em situação de obediência cega, não lhes dando espaço para o enfrentamento. Quando enfrentam a divindade, os homens são severamente castigados.

Neste sentido, “Razões, costumes, tradições, leis explícitas ou implícitas, que encobrem certas práticas violentas normais na vida em sociedade, dificultam compreender de imediato seu caráter”. (ODALIA, 1983, p.23), então a Bíblia, por se tratar de um estatuto que rege grande parte do mundo religioso cristão ocidental fundamenta-se em episódios em que a violência e a fé estão amalgamadas.

René Girard, em *A violência e o sagrado*, aponta que:

As condutas religiosas e morais visam à não-violência de uma forma imediata na vida cotidiana e, muitas vezes, de forma imediata na vida ritual, paradoxalmente por intermédio da própria violência. O sacrifício reencontra a totalidade da vida moral e religiosa, mas somente após um desvio bastante extraordinário. Entretanto, não se deve esquecer que, para ser eficaz, o sacrifício deve ser cumprido no espírito de *pietas* característico de todos os aspectos da vida religiosa. Começamos a perceber por que ele representa ao mesmo tempo um ato muito culpável e muito sagrado, uma violência tanto ilegítima como legítima. Mas ainda estamos longe de uma compreensão satisfatória. (GIRARD, 1990, p. 33)

Dentro do aspecto sacrificial Girard evidencia um contraponto que localiza a violência em ambas as dimensões da performance religiosa. Mediada pela conjuração de piedade, o sacrifício encorpa-se de duas faces, uma que se volta para a consumação do desejo divino e outra para a violência que se efetiva naquele momento. O caráter legítimo e ilegítimo do ato é o que institui o divino e por isso o permissível.

Na dramaturgia de Hilda Hilst, o sacrifício se constitui um esquema de sublimação para as personagens heróicas. Se elas não conseguem romper com a estrutura dominante, são extirpadas; e esse fim as identifica como parte central de um ritual estrategicamente elaborado pelas forças opressoras visíveis e invisíveis nas peças.

Em *O rato no muro*, a personagem Irmã H representa o movimento de uma consciência que aos poucos é silenciada no espaço religioso. Sua luta constante para trazer a razão às outras oito freiras demonstra que o território do sacrifício na peça é a própria ideia de uma vida regrada pelos ditames religiosos. Não é preciso um momento grandioso para que a personagem seja calada pela Madre

Superiora – símbolo de repressão na peça – ao invés disso, nas pequenas elocuições discursivas, questionamentos e reflexões que afrontam o pensar legalizado nesse ambiente que o caminho sacrificial da Irmã H é concretizado.

IRMÃ G (*tom cantante*): Oh, senhor, de todas as nossas culpas, entristecei-vos.
 SUPERIORA: Hein? Como disseram?
 IRMÃ H: Não respondam, por favor, não respondam!
 TODAS (*Menos a Irmã H. Tom agudo*): Alegrai-vos para que nós não nos esqueçamos de todas as nossas culpas.
 IRMÃ H: Parem pelo amor de Deus, parem!
 SUPERIORA: São muitas?
 TODAS JUNTAS (*menos a irmã H. Tom cantante*): Muitíssimas...
 SUPERIORA: Quantas?
 IRMÃ H: Não, não continuem! (*repetindo "PAREM" até a exaustão*)
 TODAS (*diversos tons*): Tan... tas, tan... tas, tan... tas.
Irmã H aproxima-se da Irmã I, agarra-a sempre repetindo "PAREM". Rola pelo chão. (HILST, 2008, p. 140 - 141)

O clímax de *O rato no muro* aponta a destruição da Irmã H dentro de um turbilhão sonoro, recurso estético que indica desnorreamento. É possível pensar a cena através da imagem da espiral. O canto propagado pelas irmãs antes de qualquer condutor ideológico é som, portanto, evento físico, o tônus religioso que ressignifica o som emitido pelas freiras em estado de êxtase ultrapassa as instâncias do adestramento dos corpos e se materializa na Irmã H. Não é gratuita a imagem "Rola pelo chão." (Op. cit., pp. 140-141): o rolar no chão da Irmã H pode simbolizar o sacrifício, a expiação, não é preciso um altar para a execução do ato, o chão é o próprio altar. O movimento circular do corpo da Irmã H inscreve também a ideia de circularidade, ou seja, repetição que coloca a heroína como um emblema da perdição e da derrota para o regime religioso.

VERDUGO (*protegendo o homem com seu próprio corpo. Com determinação*): Ninguém chega perto.
 CIDADÃO 5: O homem tem de morrer. Vamos, vai andando. (*entra em luta com o Verdugo*)
 Os cidadãos atacam em conjunto, o Filho tenta escapar das mãos do Carcereiro, mas não consegue. Frases: "Mata logo o homem" - "Mata do nosso jeito".
 VOZ DO VERDUGO (*com intensa emoção*): Não. Não. Eu morro mas...

Frase: “Então morre”. Começam a dar pauladas no homem e no Verdugo. Cena de intensa violência. Frases soltas: “Dá uma no olho de cavalo” - “Toma você também, seu porco.” Terminam a chacina. Recuam vagarosamente. Silêncio esticado. Descem do patíbulo. Vê-se o homem e o Verdugo lado a lado, mortos. (HILST, 2008, p. 427)

O exercício paulatino de demarcar um conceito de violência a partir e dentro do texto literário de Hilda Hilst, se firma primeiro na localização da materialidade da violência como linguagem, e isto possibilita uma exegese em várias etapas e vários níveis na tessitura das peças, ou seja, é preciso demarcar os pontos em que a violência é expressa em sua potência efetiva na linguagem para a seguir, procurar os rastros que, no todo das quatro peças escolhidas para análise, justifiquem nesta tese a ideia de que a autora pensou uma arqueologia da violência e utilizou o texto dramático para expô-la em suas diversas presenças e efeitos. Se em *O rato no muro*, o divino e a violência estão amalgamados, n’*O verdugo*, os conflitos ideológicos que formam as personagens estão em constante câmbio com as categorias de vida e morte, o que está em jogo é o trâmite da execução da personagem ‘O homem’, e isto por si já sinaliza a sedimentação do espaço em que ocorre a chacina ao final da peça, descrita acima.

Roger Dadoun, em *A violência* (1998), afirma que:

À flor da pele e ao fundo da alma – assim é a violência no cotidiano, uma violência que ocorre e ricocheteia sobre todas as superfícies de nossa existência e que uma palavra, um gesto, uma imagem, um grito, uma sombra que seja, capta, sustenta e relança indefinidamente, e que, no entanto, desta espuma dos dias, abre à alma vertiginosos abismos em mergulhos de angústia que nos fazem dizer: “Sou eu mesmo toda essa violência?” (DADOUN, 1998, p. 43)

Para pensar o excerto que em tom narrativo mostra a cena catártica de *O verdugo*, empresto a ideia de Dadoun “À flor da pele ao fundo da alma” (Op. cit., p. 43). A máxima que qualifica e nomeia a violência oferece dois espaços imagéticos potentes na compreensão da morte das personagens Verdugo e Homem. Todas as personagens da peça: O Verdugo, A Mulher, Filho, Filha, Noivo da Filha, Carcereiro, Juiz Velho, Juiz Jovem, Cidadãos, O Homem e os Dois Homens – Coiotes fazem parte da dimensão da violência que está explícita nos

interesses aparentes, ou seja, aquilo que a pele, em sua superfície, deixa transparecer, e o que está escondido, na profundez da alma, os valores, a essência, o ideológico.

É preciso dizer que esses campos são transitáveis, pois todas as personagens pertencem ao ciclo da violência estruturado na peça. Em determinada passagem da primeira fala do texto, a personagem Mulher diz: “Que te importa se o homem tem boa cara ou não? É apenas mais um para o repasto da terra.” (HILST, 2008, p. 367), o pacto com a violência é declarado no início da trama, a partir daí a sequência de eventos que vão desembocar na cena da chacina em praça pública, no segundo ato, “ricocheteia sobre todas as superfícies” (Op. cit., p. 43) da história, particularizando as personagens, ainda que não tenham nomes próprios e por isso sejam despersonalizadas, todas estão em estado de violência por meio de “uma palavra, um gesto, uma imagem, um grito, uma sombra que seja” (Op. cit., p. 43), e nada as isola do ciclo de vilipêndio que se ramifica ao longo do conflito.

Os personagens não precisam ter nomes próprios para assumir a parte que lhes cabe na tragédia, uma vez que ela os atinge o “fundo da alma” (Op. cit., p. 43). No mundo de *O Verdugo* os seres estão a um passo da barbárie, assim: “a menor violência pode produzir uma escala cataclísmica.” (GIRARD, 1990, p. 45). Ao definir o espaço geográfico da peça, Hilda Hilst diz que: “Moram numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo”. A descrição é curiosa e nada convencional, e ela, concomitante ao desfecho da peça em que a multidão, incitada pelos Juízes, pratica o linchamento do Homem e do Verdugo, me incita os seguintes questionamentos: Por que a violência em *O verdugo* congrega e atualiza elementos do mundo primevo (verdugo – executor – carrasco) com o moderno materializado na jurisprudência impressa nas personagens Juízes? Por que a violência se corporifica nesse elo? Por que a autora congrega juízes e verdugos no mesmo mundo?

Em *Topologia da Violência* (2017), Byung-Chul Han expõe:

A violência pela força bruta fazia as vezes de uma insígnia de poder. Nesse aspecto a violência não se escondia, mas era visível e manifesta; não passava por qualquer tipo de vergonha, mas era

convincente e significativa. Tanto na cultura arcaica quanto na Antiguidade a encenação da violência era parte constitutiva integral e central da comunicação social. Na Idade Moderna é cada vez mais comum que a violência da força bruta vá perdendo legitimidade não só no cenário político, mas também em quase todos os níveis da sociedade. (HAN, 2017, p. 19)

As sentenças “vila do interior” e “algum lugar triste do mundo” (HILST, 2008, p. 367) são dois artifícios que a dramaturga coloca como pistas, talvez para lembrar o leitor de que a violência é estrutural e se localiza em todos os lugares do mundo, inclusive aqueles em que a toponímia se dá pelo matiz nefando, pois em “algum lugar triste do mundo” existem seres materializando o discurso da violência porque ela é a própria narrativa a formar as identidades dos sujeitos. Hilda sabia da força alegórica no seu ofício literário e experimentou isso para demonstrar, através de sua dramaturgia, os ataques que as liberdades civis estavam sofrendo no período do regime militar no Brasil.

Além da cena do linchamento no final da peça, há outra no primeiro ato em que ocorre uma briga física e o Verdugo e o Filho são aprisionados pelos Juízes, Carcereiros e o Noivo. Adiante retomarei a cena em análise do tópico específico. Apresento esta cena para traçar um cotejo entre a violência irrestrita, denominada por Han como um ato de exibição de “insígnia do poder” (Op. cit., p. 19) por meio de sua explicitude; ao passo que na Idade Moderna a violência perde essa qualificação e se manifesta de outras formas. Nesse sentido percebo que Hilda Hilst retrabalha estas noções de violência que não são justapostas, ao contrário, em contato híbrido se presentificam na trama, eficazmente.

Não há suavização da linguagem coercitiva dos Juízes e demais antagonistas em contraposição ao pensamento do Verdugo, que se recusa executar o Homem por acreditar que é inocente. Ao propor esse debate a dramaturga pensa a violência como dispositivo que, se por um lado se atualiza saindo da dimensão do espetáculo e passa a compor o cenário microfísico – como defende Michel Foucault –, ainda assim, para que sua dramaturgia, rica em alegorias, possa resvalar é preciso conjurar no mesmo mundo as velhas práticas – expressas na existência do Verdugo –, e as novas práticas – simbolizadas na figura dos juízes –, porque, no fim, ambas constituem violência.

Segundo Yves Michaud (1989) definir o que seja violência é um empreendimento complexo. As razões da existência de atos que se efetivam na força bruta indicam apenas uma das muitas formas de exibição. Por outro lado, isto mostra também que a natureza da violência está mais para o campo da subjetividade do que para o simples acontecimento exposto para a sociedade, deste modo, por acreditar que a etimologia abra um leque de possibilidades para o emprego do termo na vida, o autor lembra que:

“Violência” vem do latim *violentia*, que significa violência, caráter violento ou bravo, força. O verbo *violare* significa tratar com violência, profanar, transgredir. Tais termos devem ser referidos a *vis*, que quer dizer, força, vigor, potência, violência, emprego de força física, mas também quantidade, abundância, essência ou caráter essencial de uma coisa. Mais profundamente, a palavra *vis* significa a força em ação, o recurso de um corpo para exercer sua força e portanto a potência, o valor, a força vital. (MICHAUD, 1989, p. 8)

A acepção latina atribui ao conceito de violência um conjunto de ideias que interligam destruição e vida no mesmo território semântico, neste sentido, ela seria componente essencial do existir, e por isso pensá-la, denuncia um largo espriamento das conceituações e práticas que se integram à ideia de violência.

A consciência que Hilda Hilst cultivou sobre o ofício de ser escritora resume a “essência ou caráter essencial de uma coisa” (Op. cit., p. 8) a caleidoscópios temáticos que ela perseguiu durante toda a sua vida literária, tais como: Deus, amor, paixão, morte, erótico, a palavra, ou seja, em todos os questionamentos preexiste algo da genealogia que provem de “vis” para a potência máxima das coisas, sua dramaturgia não escapa desse diapasão reflexivo.

A violência está imiscuída na obra de Hilda Hilst. Seu texto dramático eleva exponencialmente a violência e isto não se deve apenas a se tratar de uma representação estética das violações cometidas durante o Regime Militar. Escrever para Hilst é um ato de violência porque a autora movimenta o verbo “violare” se utilizando das inúmeras formas do dizer literário.

A violência é uma condição, um território que impinge os modos de existir das personagens hilstianas, elas se degradam por meio de ações a capitalizar os

efeitos que a violência gera nos dramas que cada uma defende. Robert Muchembled, no livro *História da violência* (2012), aponta que:

Os especialistas distinguem, com efeito, duas acepções antagonistas do termo. A primeira definição identifica a violência no centro da vida: todos os seres vivos são movidos por comportamentos predatórios e de defesa quando são ameaçados. Mas o homem não é um animal ordinário, e ele não teria a vontade consciente de destruir seu semelhante. Essa visão humanista, herdada, ao mesmo tempo, do cristianismo e das Luzes filosóficas, não é compartilhada por todos os pesquisadores. Psicanalistas, psicólogos, etólogos identificam no homem uma agressividade específica. Freud desenvolve essa ideia opondo a pulsão de morte (Thanatos) à da vida (Eros). Ele fundamenta sua reflexão no complexo de Édipo ligado ao “assassinato” fantasmático do pai. Eric Fromm classifica as formas de violência humana em dois grupos, umas ligadas ao normal, outras ao patológico. Entre as primeiras, figuram as que se exprimem no jogo visam a garantir a conservação da existência por medo, frustração, inveja ou ciúme, mas também, com uma dose de patologia, por desejo de vingança ou perda de esperança. Orientado por pulsões de morte, o segundo conjunto inclui a violência compensatória “nos indivíduos acometidos de impotência”, o sadismo, a sede de sangue “arcaica” produtora de embriaguez do assassinato. O autor afirma, sem rodeios, que o homem é o único primata capaz de matar e torturar membros de sua espécie sem nenhuma razão, por puro prazer. Nossos semelhantes podem “gozar sendo violentos e massacrando-se”, acrescenta Daniel Sibony. O neurologista, psiquiatra e etólogo Boris Cyrulnik sustenta a teoria de uma violência específica no homem, porque este, diferentemente do animal, pode criar mundos imaginários, (MUCHEMBLED, 2012, p. 10)

Para as áreas elencadas por Robert Muchembled a origem da violência do homem pode ser entendida a partir de aspectos biológicos, bem como subjetivos a identificar as contradições existentes em cada possibilidade epistemológica do que seja a violência. Do ponto de vista estético, a literatura é capaz de oferecer estilisticamente o testemunho dos fatos, tendo por base os índices da realidade que são retrabalhados nas engrenagens alegóricas e metafóricas. A dramaturgia de Hilda Hilst, assentada no contexto histórico do Pós 64, discute a violência, envolvendo no mesmo espaço de reflexão questões de base política, sociológica, antropológica, psicanalítica e psicológica.

A definição apontada por Robert Muchembled é rica e apresenta o conceito de violência a partir de grandes áreas do conhecimento a abarcar as ciências

biológicas e humanas, apontando complementaridades e razões que perpassam ambas as construções de conhecimento.

No campo literário brasileiro, a noção de violência está vinculada fortemente aos gêneros poético e romanesco. Jaime Ginzburg, autor de *Crítica em tempos de violência* (2017) estuda o fenômeno com bastante acuidade. Sua obra é dividida em cinco partes, a saber: Teoria da literatura, autoritarismo e violência; Literatura e violência no Brasil; Excurso – elogio da violência na literatura brasileira; Anos 1930 a 1950; e Anos 1960 a 1990. De acordo com o pesquisador o:

Livro estima contribuir com a narrativa de uma história da literatura brasileira sob a perspectiva da violência; ele parte da premissa de que a sociedade brasileira foi construída com processos que incluíram episódios de genocídios, massacres, chacinas e políticas repressoras. (GINZBURG, 2017, p. 13)

O esclarecimento é pertinente, o pesquisador também evidencia os eixos teóricos que embasam a representação da violência brasileira no texto literário. Os recortes de cada capítulo possuem tópicos específicos e são autônomos. Em outro trecho da apresentação, afirma:

A ideia de centrar atenção no que acontece em torno dos regimes autoritários oficiais – o Estado Novo e a Ditadura Militar – e examinar o problema da política da memória em contextos de autoritarismo pareceu-me fundamental. Narrar a história da literatura brasileira a partir da violência pressupõe romper com a tradição nacionalista idealista, com a submissão ao colonialismo, a historiografia evolutiva e a noção de progresso. (GINZBURG, 2017, p. 13)

Em *As aves da noite*, peça escrita em 1968, Hilda Hilst declara:

Com as *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em AUSCHWITZ. Foi muito difícil. Se meus personagens parecem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia. (HILST, 2008, p. 233)

Para Hilda Hilst, a violência dos homens pode ser evidenciada por meio da poesia. Nas duas rubricas é possível extrair dados que endossam uma rede de saberes sobre as práticas de tortura e morte impetradas pelo nazismo. Por se tratar de uma peça que recupera o triste episódio humano dos campos de concentração, a violência não assume formas intermediárias sobre as personagens. Ao invés disso, ela é a própria arquitetura e território de materialização dos seus efeitos sobre elas.

A atitude dialógica de Hilst, ao pretender ouvir o que foi dito na cela da fome, expressa o que Mikhail Bakhtin denomina ser uma *Filosofia do ato* (2010), de forma que a autora, consciente das relações do eu – para – mim, outro – para mim e eu – para – outro, reivindica, por meio de uma atitude estética, em criar as peças, reivindica sua parte no todo da sociedade, como uma responsabilidade de fazer desse episódio um emblema daquilo que é monstruoso para a dignidade humana.

A responsabilidade que a autora pratica se perfila no que a literatura oferece: fazer os sujeitos pensarem sobre as condições do mundo; é também tarefa do autor movimentar as estruturas de pensamento da sua época.

Hilda o faz recorrendo à feitura de *As aves da noite*, bem como de toda a sua dramaturgia. A morte do padre franciscano Maximilian Kolbe, a peça de Hilda Hilst e o monumento erguido denotam três forças a exhibir a memória do que é a violência. O factual, o literário e o material visível aos olhos de quem visita o monumento.

Hannah Arendt, no conjunto de ensaios intitulado *Sobre a Violência* (2011), afirma que, diferente de outras formas de dominação:

distingue-se por seu caráter instrumental. Fenologicamente, ela está próxima do vigor, posto que os implementos da violência, como todas as outras ferramentas, são planejados e usados com o propósito de multiplicar o vigor natural até que, em seu último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo. (ARENDR, 2011, p. 63)

A filósofa expõe o que seja a violência em contraposição a poder, vigor, força e autoridade. Arendt entende que cada categoria corresponde a uma série de fenômenos particulares que estão na constituição do que se entende por

Estado democrático, e também no regime de exceção. Na grande obra *As origens do totalitarismo* (2012), dividida em três partes: *Antissemitismo*, *Imperialismo* e *Totalitarismo*, a autora elabora um profundo estudo acerca destes três construtos do saber social.

Hannah Arendt entende que as palavras ‘poder’, ‘vigor’, ‘força’ ‘autoridade’ e ‘violência’ são bem mais que feições discursivas utilizadas para entender as relações de dominação entre os homens, cada uma a seu modo se ramifica em inúmeros saberes acerca do que o homem é capaz para movimentar o outro em perspectiva de violação do ser. No primeiro item, a filósofa mostra que “o poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido” (ARENDR, 2011, p. 60). Na minha dissertação de mestrado, “Hilda Hilst: da dramaturgia ao poder e à cena”, concluí que o poder é a face primeira dos modos de opressão a que estão expostos as personagens de Hilst. Poder e violência se coadunam semanticamente, portanto, no *Porão da Fome* as relações de poder permanecem por representar o microcosmo da tragédia maior que circunda as personagens. Todas estão no Campo de Concentração e isto já é condição de violência, não há transposição de um lugar para o outro, a peça inicia com o marco a identificar a violência como signo vivo a transitar pelos gestos e palavras dos corpos aprisionados naquele local para morrer.

Na peça é possível entender a ideia de *Vigor*, como apregoa Arendt, a partir da decisão tomada pela personagem Maximilian Kolbe. Ela se oferece para ocupar o lugar de outra pessoa no *Porão da Fome*. Não é apenas um gesto de piedade para os termos religiosos, configura também política e violência, pois demonstra ímpeto, e se “é da natureza de um grupo e de seu poder voltar-se contra a independência, a propriedade do vigor natural” (ARENDR, 2011, p. 61), em *As aves da noite*, há um sistêmico embate de um grupo de personagens contra as visões de mundo do padre Maximilian, portador de um vigor consciente do fim último que lhe espera, no entanto, capaz, através do discurso da fé, de fazer as personagens saírem da violência que os paralisa na lamentação para assumirem o agenciamento de discursos que pensam as dimensões da vida e a morte.

Sobre a força, Arendt mostra que:

Frequentemente empregamos no discurso cotidiano como um sinônimo de violência, especialmente se esta serve como um meio de coerção, deveria ser reservada, na linguagem terminológica, às “forças da natureza” ou “a força das circunstâncias” (*la force des choses*), isto é, deveria indicar a energia liberada por movimentos físicos ou sociais. (ARENDR, 2011, p. 61)

A pensadora intenta distanciar o conceito de força do campo abrangente que o tipifica também como faceta generalizante de violência. O matiz semântico do termo, para Hannah Arendt, deveria atrelar-se ao que rege a descrição terminológica, no entanto, é comum que a ideia de força seja aplicada como ação a concentrar uma série de componentes que no fim resultam na exibição da violência. Os efeitos da força, nos moldes apropriados pela sociedade, representam a um só tempo arquétipos de dominação humana qualificados entre os sujeitos que se apropriam das práticas de coerção, julgamento e execução. A presença da força na peça *As aves da noite* é evidente nas personagens SS, soldados nazistas, representação máxima da força de Adolf Hitler durante o nazismo.

A partir desses pressupostos orientados por Arendt, é permissível pensar que a violência se estrutura por meio de desdobramentos instantâneos. Quando uma prática se completa, outra automaticamente se abre, aprimorando o que fora cometido anteriormente; neste sentido, o poder se desdobra em vigor, que passa a ser força, também caracterizada como autoridade até chegar em sua forma máxima, a violência.

No tocante à autoridade, Hannah Arendt mostra que “sua insígnia é o reconhecimento inquestionável daqueles a quem se pede que obedeçam; nem a coerção nem a persuasão são necessárias.” (ARENDR, 2011, p. 62). Pelo viés simbólico, este aspecto, trabalhado em profundidade na obra *Entre o passado e o futuro* (1992), coloca a autoridade como uma matriz no pensamento filosófico e político grego a ter ressonâncias estridentes nas contradições contemporâneas.

No mundo cênico criado por Hilda Hilst, a autoridade se traveste como estratégia de dominação que leva à situação de violência. Juízes, Carcereiros, Madres superiores, soldados e verdugos são impelidos por uma chancela que os

autoriza a praticar o micro poder através da autoridade, e esta exposição que alia representação do *status quo* com a presentificação destas figuras em espaços que não são necessariamente seus territórios demonstra que a autoridade está para uma pedagogia do medo a colocar as personagens heroínas em estado de vigília.

A autoridade no *Porão da Fome* é dirimida entre as personagens porque estão cerceadas da liberdade, e isto condiciona uma quebra de poder, que torna cada uma, em determinado ponto da peça, detentora de uma nuance da autoridade. A fome e a degradação física os autoriza a se manter momentaneamente no centro do poder.

Padre Maximilian Kolbe possui o discurso da fé; o Carcereiro, o da desilusão; o poeta exerce sua autoridade através da melancolia; e assim, cada uma das personagens se institui de uma autoria do ser naquele lugar nefando. O trágico na dramaturgia de Hilda Hilst está também nesse lugar que territorializa as personagens, como por exemplo, a Irmã H, de *O rato no muro*, tenta romper com a autoridade imposta pela Madre Superiora dentro do convento. O padre Maximilian Kolbe se doa no lugar de outra pessoa para morrer no *Porão da Fome*.

O verdugo, ao romper com o esquema que lhe fora imposto pelos Juízes, torna-se alvo sacrificial diante da turba de populares que se forma no ápice da peça; e Maria, de *O visitante*, pressente haver algo podre no seio da família, a envolver traição. Os territórios das personagens de Hilst são propícios para a naturalização da autoridade.

Ao tratar propriamente da violência, Hannah Arendt sublinha que “a prática da violência, como toda ação, muda o mundo, mas a mudança mais provável é para um mundo mais violento.” (ARENDR, 2011, p. 101). O pessimismo que se desvela no pensamento da filósofa, indica que a violência é um sistema que se retroalimenta, adensando as categorias de poder, vigor, força e autoridade ao passo que os sujeitos são transformados pela via da desumanização. Nesse ínterim, a literatura de Hilda mostra um mundo em que pensar contra o sistema de opressão é um ato extremo, pois coloca as personagens no limite das categorias de vida e morte.

Em nenhuma das oito peças de Hilda Hilst há um desfecho que incite pensar a violência como ponto de ruptura para uma mudança radical a eliminar

sistemas de coerção social. Em vez disso, permanece a sensação de que algo domina e normatiza a vida das personagens, que, quando tomadas por uma conscientização, são alvos do inesperado – esperado, ou seja, a violência.

O visitante é uma peça em que é possível verificar como as categorias arendtianas podem denotar a perversidade mascarada em zelo e cuidado com a instituição familiar. Na trama, as personagens Ana e Maria, mãe e filha respectivamente, estabelecem um confronto oriundo do fato de haver apenas um homem na casa, marido de Maria, no entanto, a mãe, Ana, aparece grávida.

Boa parte da trama apresenta a tensão entre as personagens femininas, enquanto a mãe se utiliza do poder para docilizar o ambiente, a filha é dotada da força, o Marido, do vigor, e a personagem Meia-Verdade, a autoridade. Esses termos, para Hannah Arendt, ajudam a compreender o que é a violência e como sua epistemologia se apresenta nas dimensões filosófica e política.

Para o campo dramaturgico de Hilda Hilst, as interlocuções com o pensar da filósofa se dão por meio das evocações dos traços elementares presentes nas categorias político-filosóficas. Uma personagem é um terreno de complexidades, veículo de ideologias, práticas, ambivalências, como arremata Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (2011). A violência se perfaz não pelos rompantes da personagem Maria, impelida pela desconfiança de ter sido traída pela mãe e seu marido. Há, na personagem Meia-Verdade, o elemento da fragmentação que recoloca todas as máscaras sociais no seu devido lugar, para, deste modo, haver a continuação da família.

Não à toa, penso Meia-Verdade como uma personagem que pratica a autoridade. Ele é um forasteiro, não pertence ao núcleo principal formado pela tríade Ana, Maria e o Homem. À medida que a trama avança, o Corcunda, como é indicado descritivamente por Hilda Hilst, manipula as reações das personagens, fazendo crer, ao fim da peça, que o filho que Ana espera é seu, e não do marido de Maria. A entrada de Meia-Verdade no seio familiar, aparentemente, serve para abrandar a instabilidade, porém, a violência do mundo exterior é instaurada na casa quando a personagem torna-se o centro das atenções, pois é o visitante, e esta condição promove um redesenho dos valores vigentes ali.

Os escombros identitários a compor as funções de cada membro da família são posicionados no mesmo lugar antes de Maria tentar romper com as redes de silêncio pré-estabelecidas. Na rubrica, Hilst informa que a peça se constitui de “pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados.” (HILST, 2008, p. 145), o que indica ser uma pista para a compreensão da violência como feição na ausência das palavras. O silêncio é provocador e desnorteante na peça poética de Hilda Hilst.

O fato de o nome da personagem ser Meia-Verdade atíca a coadunação das palavras autoridade e autoria, esta última entendida aqui como discurso estruturante da verdade, mesmo ela sendo proferida por uma personagem que é uma extensão simbólica do Homem, marido de Maria. Hilda Hilst indica na rubrica que “Homem é corcunda estão vestidos exatamente iguais.” (HILST, 2008, p. 145). A função do Meia-Verdade é remodelar a verdade dos fatos que estão a abalar a família, de forma lenta, amável e impositiva, a personagem dirime a inquietação das demais. A operação discursiva ocorre de maneira quase imperceptível, se não fossem as rubricas propostas por Hilda, talvez não saberíamos com exatidão se tratar de uma peça em que o não dito é mais importante do que tudo que é exposto.

Na condição de portador da verdade, o Corcunda adentra o interior familiar e transforma a violência mútua entre as personagens. A engrenagem do vilipêndio não muda, apenas se reconfigura para uma “vontade da destruição de si” (BATAILLE, 2015, p. 104), como lembra George Bataille ao tratar da moral específica presente em Sade. A domesticação da personagem Maria, ao fim da peça, denota o quanto a violência zera a consciência das personagens diante do trágico que as envolve. Talvez, para Hilda Hilst falar deste tipo de violência, corrobore o que Bataille denominou como “a literatura é o essencial, ou não é nada. O Mal – uma forma aguda do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, acredito, o valor soberano” (BATAILLE, 2015, p. 9). Portanto, se na peça o mal transpassa as relações sanguíneas, a violência amplifica as complexidades do campo do desejo, do erótico, do permissível, tônicas que, de modo geral, estão na biografia da escritora e tratadas literariamente em sua obra, como por exemplo,

a fascinação amorosa que ela tinha por seu pai, o também escritor Apolônio de Almeida Prado Hilst.

1.1 A violência no teatro segundo Martin Esslin

De modo amplo, e a partir de diversas correntes de pensamento, como demonstrado anteriormente, existe uma fortuna crítica vasta sobre o conceito de violência. O desafio de articular os pressupostos epistemológicos com a dramaturgia de Hilda Hilst acena para um empreendimento teórico que evidencie uma forma específica de se pensar a violência na estética dramática da autora. Na busca por textos teóricos sintonizados com meu problema de pesquisa, encontrei o ensaio nomeado, *A violência no teatro*”, do ano de 1970, presente no Cadernos de teatro n. 47, publicação *d’O Tablado*. O ensaio, de autoria de Martin Esslin é bastante elucidativo. Nele, o autor afirma que:

A conexão entre violência e drama é bastante óbvia. Um dos grandes clichês é que drama é conflito e de um certo modo, portanto, a violência, está inserida no drama. Não digo que concordo inteiramente com essa definição. Há muitas peças boas que são puramente líricas e não contém muito conflito. Mas há, certamente, grande quantidade de violência no drama, e não é, como em outras artes, exterior, mas algo que é inerente à sua própria forma. (ESSLIN, 1970, p. 3)

Ainda que não concorde totalmente, o teórico propõe pensar a violência como aspecto do drama. Situando o raciocínio na dramaturgia de Hilda Hilst, o fulcro da questão está na ideia de que textos líricos estão à margem, ou, se não, totalmente desprovidos de conflitos, o que implicaria num esmaecimento da ideia de violência dentro da forma. Observo justamente o contrário nas peças de Hilst. A maneira como o lirismo é empregado acentua potencialmente os jogos de poder a desembocar nas práticas de violência. É certo que o conceito de drama, puramente entendido a partir da gênese aristotélica fica tensionado, quando cotejado com a dramaturgia da autora. A frase de Hilda “se meus personagens são demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir”. (HILST, 2008, p. 233), reforça um entrelaçamento interessante entre poesia e prosa a resultar no drama lírico.

De fato, o dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann achava que toda tragédia era baseada no sacrifício humano. Não há evidência disso, de modo algum, mas há – penso – um pouco de verdade aí, no sentido de que drama, de certo modo, apresenta quadros do sofrimento humano para um público que se delicia com ele. Nesse sentido, o drama é, de certo modo, um sacrifício humano. Pode-se aplicar isso não só a tragédia, como pensava Hauptmann, mas também à comédia, porque na comédia o público ri da desgraça dos outros, na tragédia, chora-se por sua causa. (ESSLIN, 1970, p.3)

As oito peças de Hilda Hilst exploram “quadros do sofrimento humano para um público” que, ao invés de se deliciar com a tragédia do outro, possa se reconhecer na escala das dores humanas geradas pela perseguição. Não há graça ou comicidade na dramaturgia hilstiana. Salvo algumas personagens, como a irmã G, de *O rato no muro*, a ter uma fome insaciável o que incita um breve alívio cômico, grande parte das personagens estão imersas em ações reflexivas na dimensão do trágico, e, por conseguinte para a morte, como demonstra Aline Leal, no livro *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille* (2018):

A morte é um dos temas centrais de Hilda Hilst; sua literatura, por vezes relacionada sem pudores à própria vida da autora, com relances autobiográficos, tem na mortalidade um eixo de reflexão que conduz seus personagens aos extremos, uma aproximação desesperada frente à vida em seu embate implacável com o perecimento. (LEAL, 2018, p. 154)

A morte em Hilda Hilst, a que se refere Aline Leal, perpassa grande parte da prosa, no teatro, defendo haver uma aceleração da aura da morte, primeiro, porque os espaços narrativos expõem o ‘extremo’ que os coloca em situação de enfretamento constante, segundo, a forma dramatúrgica, sequenciada por falas alternadas, faz o leitor vislumbrar os incrementos estilísticos que dão o tom nefando para as tramas. Esslin defende que “o drama é de certo modo, um sacrifício humano” (Op. cit., p.3). Em Hilda as personagens são dramáticas porque estão diante de situações balizadas por um aura nefanda que as levará à morte. Falar, pensar e imaginar operam ações sem volta nas peças de Hilda Hilst. A liberdade estancada é a matéria prima para a composição de seus dramas,

assumindo a princípio a linguagem como violência e a escrita de alto erudição como ferramenta de denúncia.

Martin Esslin, ao estruturar tipos de violência no drama, apregoa que:

Tentando abordar o tema da violência do drama moderno como distinto do drama em geral, procurarei definir que espécies, que tipos de violência encontramos no teatro e mostrar sua função no drama moderno. Se se toma como um princípio de classificação os recipientes da violência, a forma mais evidente é a violência que ocorre entre as personagens dentro da peça. Isto é, o que um personagem, na peça, faz ao outro, ou igualmente o que faz a si mesmo; porque, como veremos, no moderno drama, uma espécie de auto - violência tem papel particularmente importante. Esse tipo de violência está, por assim dizer, dentro do próprio mundo da peça. Mas não é esta a única forma de violência. Acho até que não é a mais importante. Pode-se ter também a violência do autor, ou do produtor, da peça para com as personagens. Podemos ter um apelo total à violência do palco para a plateia. E isso acontece muito na maioria do moderno drama de protesto. Em quarto lugar, há o aspecto da violência que o público desenvolve em relação aos personagens. Este é um fenômeno muito interessante e muito relevante no teatro moderno. Em quinto lugar, há a violência dirigida pelo autor contra a plateia, também uma forma particularmente significativa no moderno drama. (ESSLIN, 1970, p. 4)

A violência para Esslin transparece no todo que engloba o fenômeno teatral. Autor, personagem, produtor e público são visualizados como potenciais agentes da ideia de violência sobre os componentes que formam a atividade teatral. Na totalidade do fenômeno, a dramaturgia, campo primeiro onde a violência pode ser estabelecida, se desdobra para a montagem do texto, que fatalmente sofre edições de acordo com a perspectiva e projeto do diretor e a recepção do público que pode também incidir na criação de abordagens assentadas no campo da agressão. Esslin entende que a violência no teatro é parte das situações de interatividade, por isso as categorias que ele propõe denotam enfrentamento e violências mútuas.

Da abordagem proposta interesse-me pelas seguintes categorias: a violência entre as personagens que culmina na auto-violência; e a violência do autor contra a plateia. Parte das mutilações simbólicas e físicas sofridas pelas personagens dramáticas de Hilda Hilst são operacionalizadas por elas próprias. Antes da manifestação maior da autoridade dominante se fazer proeminente, as

personagens experimentam mutuamente um conjunto de coerções, que além de identificar a violência como uma linguagem cotidiana no mundo que as constitui, pormenoriza as práticas que as enquadram na condição de oprimidas dentro do sistema. As personagens se diferenciam quando compreendem que o estado de violência que as envolve acarretará a morte, e essa ocorrência de constatação da realidade geralmente é feita pelos protagonistas.

IRMÃ G: Tenho tanto medo... A Irmã D não terá posto o remédio na maçã?

IRMÃ H: Meu Deus, desde Adão que não vejo tanto medo de maçã!

IRMÃ I: Aqui, nós todas temos muito medo.

IRMÃ A: Deles?

IRMÃ G: Não, da Madre.

(HILST, 2008, p. 117-118)

O medo entre as personagens de *O rato no muro* gera violência porque a ausência da Madre Superiora não significa que o terror esteja dissipado. Ela é presente o tempo inteiro na trama, provocando nas religiosas uma modulação do discurso sob o vórtice da vigilância. Até a personagem Irmã H, de Hilda Hilst e heroína da peça, receia em alguns momentos estar sendo observada pela Madre Superiora. Por se tratar de um convento, as reações das personagens são sempre imediatas, elas estão sempre respondendo a alguma coisa que se movimenta no espaço religioso.

A violência conduz as nove personagens para a dimensão do desamparo, e, uma vez abandonadas no terror são levadas a divagar acerca de seres que estão fora dos limites do muro que as encerra. Ao longo da peça os diálogos expressam a dificuldade das personagens montarem uma narrativa clara sobre o que de fato está acontecendo no convento, o que possibilita dizer que “na medida em que a linguagem esteja infectada pela violência, sua emergência acontece sob a influência de circunstâncias” (ZIZEK, 2014, p. 59), desse modo, os fatos na trama são fragmentados por linhas de raciocínio não facilmente compreensíveis, somente a personagem Irmã H consegue dominar o terror pela linguagem, enquanto as demais proferem acusações ou não ouvem corretamente o discurso da outra, resultando disso uma série de pequenas violações a atingi-las no todo da incompreensão a formatar os pensamentos que emitem.

MULHER (*para a Filha, voz de comando com violência*): Traz o capuz.

A Filha entra correndo no quarto.

VERDUGO (*para a Mulher. Como se visse a Mulher pela primeira vez*): Você tem coragem! Você tem coragem de enganar o povo! O verdugo sou eu.

MULHER (*para o Verdugo*): Cala a boca. Eu sei o que faço.

VERDUGO (*irado, mas com a voz baixa*): A mulher me manda calar a boca! (*a Filha volta nesse instante com o capuz preto nas mãos, mas pára, vendo a fisionomia terrível do pai*) Calar a boca! (*investe contra a mulher*) Sua porca! (*começa a esbofeteá-la*) Miserável! (HILST, 2008, p. 396)

A cena de *O Verdugo*, ápice do primeiro ato, demonstra que a violência entre as personagens ultrapassa a crescente agressão psicológica a habitar o núcleo familiar. A disposição da Mulher em matar o Homem condenado pelos Juízes provoca no Verdugo um desvelamento de selvageria desconhecida até este momento da peça. A agressão física configura o “uso da linguagem e dominação que é também muito interessante, por que aí vocês têm uma das formas em que aparece a violência no teatro moderno.” (ESSLIN, 1970, p. 4), ou seja, a violência física sofrida pela personagem Mulher, pode ser entendida como uma forma de exposição do caráter estranho e, a princípio contido, da personagem Verdugo.

Como ‘estranho’ refiro-me ao fato do Verdugo sentir-se emocionado diante do condenado e incapaz de executá-lo por acreditar na sua inocência. Entretanto, o signo do masculino dominador e violento vem à tona quando a linguagem, neste caso, da personagem Mulher, invade espaços que não podem ser acessados, nesta configuração de mundo, pelo feminino.

Martin Esslin (1970) mostra que no teatro moderno a violência física cede lugar à violência psicológica porque esta representa bem a atualização dos valores que instituem o que é a violência num teatro que desdobra os conflitos humanos para o exame e reflexão das questões subjetivas. No mundo burguês não faz mais sentido mostrar personagens ensanguentadas no palco porque o espectador não é mais aquele cuja recepção era afeita aos festivais performáticos, do máximo e plástico a envolver a textualidade e a encenação; ao invés disso, ao mostrar as reações psicológicas diante da coerção, tortura e outras formas de vilipêndio até banais e cotidianas o teatro se ressignifica.

A violência entre as personagens opera uma dinâmica em que o conflito perde sua centralidade e passa a ser composto por várias camadas, cada uma debatendo a violência sob um matiz específico no texto. Na dramaturgia de Hilda, as personagens cometem violências umas contra as outras, dirimindo o conflito central, o que não significa que o enfraqueça, há um espraiamento da violência na territorialidade dramaturgica. Cada personagem assume sua porção de violência seja pela fala, silêncios, pausas, ou simplesmente na observação do que é feito de mal a outrem.

CARCEREIRO (*para Maximilian, provocativo, referindo-se aos SS*):
Você tem amor por eles?

MAXIMILIAN (*com firmeza*): Ainda não!... mas lentamente eu abrirei meu peito para que eles tomem os seus lugares dentro de mim.

POETA (*intensa emoção*): Eu te amo, Maximilian. Tanto como amei a mim mesmo.

MAXIMILIAN: É preciso que você se ame agora também.

POETA (*assombrado*): Com este corpo?

MAXIMILIAN: Com este nosso corpo.

MULHER (*lentamente, com fervor*): Eu amo todos aqueles corpos.

CARCEREIRO (*para a Mulher com intensa ironia*): Que caridade, que fineza. Você vai nos limpar depois de mortos? Vai separar o sangue e a merda? Hein? Vai?

JOALHEIRO (*assombrado*): Mas a gente sangra morrendo por fome e por sede? A gente também sangra? (HILST, 2008, p. 269)

A fragilidade que envolve as personagens de *As aves da noite* aflora a violência mútua, defendida por Esslin no seu ensaio. O *Porão da Fome* gera nas personagens um movimento em que o medo constante cria uma aura de morte a se voltar para a corporalidade. O corpo para Hilda Hilst é um símbolo caro, porque nele a autora situa o grotesco, o perverso, o erótico, mas também o vê como espaço primeiro de reconhecimento e alteridade.

A violência praticada na peça tem no corpo a exteriorização de uma ideologia que destrói o ser humano por meio de violências múltiplas, ou, como venho tratando ao longo do estudo, violências poliformas, porque na forma a violência se institui nos níveis físicos e simbólicos. Em nota, Hilda diz que “com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em AUSCHWITZ⁵.”

⁵ Grifo da autora.

Foi muito difícil.” (HILST, 2008, p. 233), sabendo do contexto da peça, intuo a violência como uma investigação de Hilda Hilst sobre a condição humana em seu limite agudo.

Hilda Hilst denomina em caixa alta o campo de concentração, isto não é mero recurso estilístico para escancarar ao leitor que sua peça tratará de um episódio de violência. Ouvir esteticamente o que foi dito no *Porão da Fome* significa colocar suas personagens a serviço de uma forma *épica*, no dizer brechtiniano, apontado por Walter Benjamin (1994), pois há em *As aves da noite* representações da violência que se vinculam drasticamente com a realidade.

O campo de concentração nazista de Auschwitz existiu. Hilda trata o episódio literariamente causando a “interrupção da ação” (BENJAMIN, 1994, p. 133). Benjamin, no texto “*O autor como produtor*”, ao discutir sobre as formas de apreensão e representação da realidade, afirma que Brecht “reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. O teatro épico, portanto, não reproduz as condições, ele as descobre.” (BENJAMIN, 1994, p. 133). A peça de Hilst não descobre, nem reproduz as condições sócio-históricas da violência apresentada: ela faz uma leitura das ‘condições reais’ e apresenta reflexões estéticas do fato de as personagens se violentarem no *Porão da Fome*, mostra que, em situações extremas a violência passa a ser a fonte de reprodução dos discursos. A linguagem da violência opera a degradação antes da materialização dos efeitos, uma vez que os corpos já estão fadados à morte, como é o caso das personagens de *As aves da noite*.

A violência entre as personagens em *O visitante* é gradualmente construída. Ana e Maria prefiguram dois polos distintos na trama. Neste viés, “as linhas de ação propriamente dita são simples e o que lhe dá espessura e substância é primordialmente a qualidade da emoção que o todo pode produzir,” (VINCENZO, 1992, p. 45), dentro da emoção exacerbada que parece constituir as personagens, está a ação que propicia identificar a violência que os costura através da simplicidade nos diálogos, apontada por Elza Vincenzo como o que gera textura.

A construção das personagens dentro do ambiente familiar potencializa o drama, pois “a riqueza do que é dito entre o lírico e o coloquial, a força do que é

apenas poeticamente sugerido” (Op. cit., p. 45) pode mascarar, na superfície, o que de fato está em jogo, a envolver todos no conflito familiar que sai do simples dramalhão, e, por se constituir estilisticamente de poesia, jorra camadas polissêmicas como um poema.

ANA: Sede de quê, minha filha?
 MARIA (*voz baixa e irada*):
 Sede de ter entre as pernas o que te conviria.
 (*Ana cobre o rosto com as mãos*)
 Oh, até a morte será preciso
 Te olhar. Até a morte
 Eu estarei aqui, vendo o teu rosto
 E a tua imunda maneira de agradar.
 Ah, se for preciso conviver contigo
 Sempre, sempre...
 ANA (*interrompe, muito assustada*): Devias te cuidar. Estás doente.
 MARIA: Olha-me. Há em mim qualquer coisa que é tua?
 Tenho por acaso o teu cabelo, a tua pele
 O teu andar? Olha as minhas mãos!
 São duras. Olha o meu ventre, olha!
 É curvado para dentro. E não para frente. (HILST, 2008, p. 154 – 155)

Mãe e filha são opostas, não há complementaridade ou extensão da personalidade. A única coisa que as aproxima consta na rubrica em que Hilda Hilst indica que estão vestidas exatamente iguais, assim como o corcunda Meia-Verdade e o Homem. Maria é a personagem que mais evidencia explosões de violência em contraposição à maneira afetuosa de Ana, descrita por Hilda como “encantadora, mas possui qualquer coisa de posição e de indevassável.” (HILST, 2008, p. 145). Na cena acima, a violência é posta na superfície entre as personagens no momento em que Maria nega qualquer semelhança com a mãe. Esse relutar em negar o feminino é característico da personagem e só é alterado quase no final da peça quando, por intervenção de Meia-Verdade, o mistério acerca da gravidez de Ana é supostamente solucionado, sendo a personagem amansada diante da ‘verdade’ sugerida pela personagem Corcunda.

Para Elza Vincenzo (1992):

É um estado de coisas que se percebe desde as primeiras falas. No primeiro diálogo que se trava entre elas, Ana fala com muita dor de uma filha morta – outra Maria. Mas também de alguma

coisa que sente mover-se dentro de si, como se esperasse um filho. (VINCENZO, 1992, p. 47)

Essa “outra Maria” chama atenção por que, se há o “desdobramento de dois seres fundamentais: um homem e uma mulher” (VINCENZO, 1992, p. 46), Ana, que se estende conflituosamente em Maria, o Homem desdobrado no corcunda Meia – Verdade, logo, sobra à Maria o vazio que é preenchido por uma selvageria expressa na linguagem sem uma justificativa aparente no primeiro ciclo da peça, antes da chegada do visitante. A que morreu seria uma nova Maria, sendo assim, a violência que a Maria filha pratica com a mãe e as demais personagens pode, sob a ideia “Do desejo mimético ao duplo monstruoso.” (GIRARD, 1990, p. 181) representar um conflito de identificação em Maria que, em contraposição à identidade da mãe, responde com violência quando são colocadas frontalmente em cena. A expressão do crítico literário francês preconiza que:

O mimetismo do desejo infantil é universalmente reconhecido. O desejo adulto não tem nada de diferente, a não ser talvez pelo fato de que o adulto, especialmente em nosso contexto cultural, tem muitas vezes vergonha de modelar-se a partir de outrem; ele tem medo de revelar sua falta de ser. Declara-se altivamente satisfeito com ele mesmo; apresenta-se como modelo aos outros. Todos dizem: “Imitem-me”, a fim de dissimular sua própria imitação. (GIRARD, 1990, p. 184)

O desejo mimético que gera o monstruoso no duplo Ana e Maria pode ser a raiz da violência que identifica as personagens. A suavidade de Ana não a exime de ser uma produtora de agressão, ao passo que Maria, na sua intensa explosão não se reconhece na mãe, ao invés de imitá-la, ela passa a “dissimular sua própria imitação” (Op. cit., p. 184) através de falas violentas a indicar uma estranha insatisfação no lar, adensada pela notícia de que Ana estaria grávida, para a suspeita de Maria, do único homem na casa, seu marido. Maria se constitui o duplo monstruoso a partir da plasticidade bela exposta na mãe.

É possível que *O visitante* seja a peça de Hilda Hilst em que as personagens mais tem consciência de que estão performatizando, ao interpretar papéis sociais que as levam à ruína. Maria dissimula sua imitação porque ela está no entrelugar, não é uma extensão da mãe e nem de si mesma, pois se considera oca, restando

à personagem responder ao núcleo familiar com violência e fúria, e até um pouco de sarcasmo em alguns quadros da peça.

Maria não “tem medo de revelar sua falta de ser” (Op. cit., p. 184) porque sua ação na peça procura resvalar a consciência das demais personagens. Sempre que a mãe tenta se aproximar com docilidade, a filha reage, como se a relação, embrutejada por algum mistério do passado que não é revelado, deixasse escorrer o essencial de cada uma para aquele mundo limitado na família. A falta de ser em Maria pode vincular-se também ao fato dela não ter gerado um filho, mas sim, sua mãe, o que inverteria a lógica da vida para a personagem. A violência seria então uma forma de Maria lidar com a ‘falta’ que gera na relação com as outras personagens, principalmente a mãe, um desmascaramento desta mesma ‘falta’ que a identifica no mundo e que só é possível mensurar através da violência que se pratica em conjunto dentro da família, ambiente natural para a tensão e o conflito.

Da violência entre as personagens, passo a tratar da “*auto-violência*” segunda categoria de Esslin (1970) a me interessar como apontamento base a pensar uma ideia de violência para a dramaturgia de Hilda Hilst, em especial nas peças: *O rato no muro* (1967), *As aves da noite* (1968), *O visitante* (1968) e *O verdugo* (1969), meu corpus literário. Segundo Esslin essa categoria se identifica como “violência que toma a forma de violência do personagem contra si próprio. Uma forma de violência interior, masoquista.” (ESSLIN, 1970, p. 5). Por se tratar de uma dramaturgia em que a marca do lirismo assenta os conflitos interiores das personagens, a auto-violência é mais que presente na dramaturgia de Hilst, ela é aspecto fundamental no caráter das personagens.

A irmã H, de *O rato no muro*, confronta o mundo do convento a partir de uma lógica interna que a mortifica; o padre Maximilian Kolbe, centro do conflito em *As aves da noite*, recorre à fé para pensar a situação de morte sobre as personagens no *Porão da Fome* em Auschwitz. Maria, de *O visitante*, ao defender que a ocandade a define no seio familiar tem consciência da violência sobre si porque a personagem verbaliza o amargor do seu mundo interior; e o Verdugo, o personagem que se auto flagela rigorosamente durante os acontecimentos da

peça, certamente é um representante potente da *auto-violência* pensada por Esslin (1970).

A seguir proponho algumas reflexões a partir dos textos:

IRMÃ H: Mas tu serás assim tão velho? E tão triste? E eu poderia ainda te cantar como um dia te cantei? Ah, se algum irmão de sangue, de poesia, mago de duplas cores no meu manto, testemunhou seu anjo em muitos cantos, eu, de alma tão sofrida de inocências, o meu não cantaria? E antes deste amor, que passeio entre sombras! Tantas luas e veladas fontes! Que asperezas de tato descobri nas coisas de contexto delicado. Andei, em direção oposta aos grandes ventos. Nos pássaros mais altos meu olhar de novo incandescia. Ah, fui sempre a das visões tardias! Desde sempre caminho entre dois mundos, mas a tua face é aquela onde me via... Mas, tu serás assim tão velho e tão triste? (*entra a Irmã I. Abraçam-se*) (HILST, 2008, p. 108 - 109)

O monólogo da Irmã H acontece logo após a autoflagelação orquestrada com o sinal da cruz em latim: “(menos a Irmã H e a Superiora. Tom crescente): *In nomine patris... (chicoteiam-se uma vez nas costas) Et fili... (chicoteiam-se várias vezes, desencontradas) Et spiritus sancti... (chicoteiam-se)*”. (HILST, 2008, p. 108), a obviedade da cena jorra auto-violência, no entanto o fato da Irmã H não se auto flagelar, e logo após mergulhar no monólogo interior aponta imediatamente para duas formas de violência que se coadunam no texto.

Uma está para o corpo, expressa nas flagelações diárias e descritas na identificação de algumas das irmãs, como por exemplo, a Irmã A tem olhos arregalados, a Irmã C tem manchas de sangue na roupa, a Irmã G come o tempo inteiro e a Irmã I é irmã de sangue da Irmã H, ou seja, a violência está impregnada no corpo das personagens e ela direciona a maneira como as mesmas reagirão no espaço opressor.

A outra forma de violência está para a interioridade, a investigação de si que leva ao aprofundamento das tormentas existenciais. O monólogo da Irmã H é tão forte, intenso e febril quanto as chicotadas. No mundo do convento, as formas de violência se equalizam e alcançam as personagens na exterioridade corporal e na subjetividade, a segunda mais perversa porque coloca a personagem em uma situação de escapismo insustentável, tornando-a o que Georges Bataille, em *O erotismo* chama de “os seres descontínuos que os homens

são se esforçam por perseverar na descontinuidade.” (BATAILLE, 2017, p. 107). A descontinuidade defendida por Bataille volta-se para a relação do assassinato e sacrifício, o que se interliga diretamente com o final trágico da Irmã H em *O rato no muro*. A “descontinuidade” no monólogo da personagem pode ser uma forma de racionalizar a opressão exterior já banalizada pelas demais.

Por meio de uma lógica interna que se resvala em imagens poéticas a Irmã H comunica ao mundo exterior os seus desejos. O esmagamento da vida, a começar pelo fato das personagens não terem um nome próprio, mas sim letras do alfabeto que as singularizam, é presente no subtexto que sedimenta o monólogo. A afirmação: “Nos pássaros mais altos meu olhar de novo incandescia.” (HILST, 2008, p. 109) ecoa a lógica da liberdade que é cerceada por muros e flagelações. A ideia da vida humana ser rebaixada ao nível do rato para que a sobrevivência seja mantida coloca a Irmã H diante da pergunta: sou um pássaro ou um rato?

O pássaro aponta para a liberdade e o rato para a opressão, e, portanto, a violência. A personagem constata: “Desde sempre caminho entre dois mundos.” (HILST, 2008, p.109). Isto aponta para a dicotomia liberdade x prisão, deste modo, pensar sobre isso implica auto - violência porque ao desejar ser pássaro, a personagem compreende que a sua condição terrena é marcada por caminhar num território marginal, como faz o rato, ao se esconder em esgotos, pois se vir à superfície ou subir no muro pode ser fuzilado.

A condição alegórica do rato seria então a mais próxima da consciência da realidade. Sonoramente a palavra rato traz a lembrança de *ratio*, origem latina de: razão, inteligência, juízo, método e etc; os mergulhos reflexivos da Irmã H em prol da liberdade a afastam momentaneamente do que é a realidade. Os pensamentos poéticos friccionam a auto - violência na personagem.

No capítulo III da dissertação de mestrado li a Irmã H como a “(des) razão libertadora e silenciosa⁶”, hoje, ao reler a análise, estendo a ideia de des - razão para a interface da violência, pois no ambiente religioso as personagens assumem

⁶ A ideia de (des) razão na personagem Irmã H diz respeito ao fato da personagem aparentar está ausente do convento, como se estivesse inebriada por alguma forma de escapismo que a tirasse da racionalização da opressão operada pela Superiora.

formas de existir que as colocam na condição de caminhantes entre frestas, sombras e subterfúgios. O desejo de fugir do convento torna a Irmã H o polo de tensão central na trama. Pelo ensimesmamento poético a personagem reinterpreta o seu mundo, se o desejo é linguagem, este por sua vez fere e atormenta no momento em que as apreensões da subjetividade jogam a personagem para a realidade opressora em que está inserida.

POETA (*para Maximilian. Exaltado*): Por quê? Por quê? Por que você escolheu esta nossa morte quando podia ter a vida? Ainda que fosse aquela... era a vida. Que força te conduziu a isso? Por quê? (*pausa*)

MAXIMILIAN (*levantando-se. Voz lenta*): Me foi dada... uma força... me foi dada. (*pausa*)

ESTUDANTE: Te foi dada?

POETA: Por quem?

ESTUDANTE: Por Deus? (*pausa*)

MAXIMILIAN: Deus... Amor...

POETA (*debilmente*): Nosso Deus dorme há tanto tempo.

MAXIMILIAN: Vigia.

POETA (*tom crescente*): Dorme! Dorme! Dorme um sono tão profundo que as pálpebras enrijeceram. E nunca mais se abrirão.

ESTUDANTE: De vergonha.

POETA: De vergonha diante de nós. (*pausa*)

JOALHEIRO (*como se tomasse consciência de todo o horror só neste instante*): Mas tudo isso é mesmo verdade? Aconteceu para mim? Para mim?

MAXIMILIAN: Para nós.

POETA (*sombrio*): Nós fomos os escolhidos.

JOALHEIRO (*rancoroso*): Os malditos.

CARCEREIRO (*referindo-se a Maximilian. Voz alta*): Ele a si mesmo se escolheu. Ele quis. Ele quis. (HILST, 2008, p. 245 - 246)

A personagem padre Maximilian Kolbe impulsiona nas demais personagens um senso de reflexão que mistura crença com o desespero. Estar no *Porão da fome* significa morrer paulatinamente, qualquer discurso proferido ricocheteia violência porque ela sai do campo das ações físicas e passa e se tornar robusta nas emoções, nos sentimentos que atravessam o todo das personagens. O Poeta e o Estudante entendem que ali não há espaço para a dignidade, restando apenas a vergonha de ser. O Joalheiro os identifica como seres malditos por estarem ali. E o Carcereiro repreende o padre por ter escolhido ir para a morte no lugar de outros prisioneiros.

O que está em jogo na auto-violência entre as personagens de *As aves da noite* é a consciência, o modo como as personagens depreendem seus conflitos internos, embasando o problema central que os aproxima. O fato de serem estranhos não os afasta dos câmbios de sofrimento, no fim das contas não importa a narrativa anterior de cada um, pois tudo é anulado no Campo de Concentração. O Poeta, ao questionar o padre de sua escolha, talvez esteja tentando resgatar a si mesmo, a sua consciência interligada ao horror que impinge a todos.

Diante do aniquilamento em que estão jogadas as personagens, a auto-violência seria como uma válvula de escape porque o sofrimento de um encontraria ressonâncias no outro gerando uma consciência total a transformar a aparente diferença em contemplação, por perceber que não há escapatória do *Porão da fome*, e que todos morrerão.

No texto crítico a compor a edição de relançamento do teatro de Hilda Hilst, Carlos Eduardo Zago (2018), afirma:

Alegorizando os assombros da modernidade, *As aves da noite* desfaz qualquer possibilidade maniqueísta, já que tudo se torna relativizado. Como os soldados da SS, o Carcereiro não admitirá alteridades, a arte como elevação espiritual será posta em xeque, já que os soldados também serão capazes de produzir poemas; e a ciência, como discurso privilegiado, também será denunciada, já que permite a invenção de sádicos experimentos de destruição. As funções sociais serão relativizadas e anuladas na peça: o Estudante de biologia não poderá compreender os mistérios da vida, o Joalheiro não conseguirá produzir ornamentos, e as chaves do Carcereiro de nada servirão. (ZAGO, 2018, p. 26)

Por via da nulidade, as formas de existir perdem o sentido na peça, e, por meio do relato íntimo de cada personagem, a auto - violência se gesta como uma forma viável de comunicação entre os prisioneiros. Esslin (1970) fala de um “masoquismo” que a personagem comete a si. Em *Aves da noite*, compreendo o auto sofrimento como um quebra cabeças cuja natureza primeira está na falta das peças; logo, é impossível completá-lo porque a narrativa se constrói primordialmente pelo fragmento.

A peça é bastante didática ao apresentar um conjunto de personagens cuja referências sociais são destituídas como demonstra Zago (2018). Ao terem as funções sociais estranguladas resta às personagens revelarem suas crenças e

falhas, em diálogos em que o desmascaramento social vem à tona por meio da revolta e desesperança com a vida.

A sensação de abandono também deflagra a auto – violência na peça. Para o Poeta a ausência de Deus, imerso num sono profundo, endossa a falta de crença utopia, de libertação e renovação da vida. Até “a própria imagem de Maximilian percorrerá o movimento das relativizações, pois, para assumir sua postura trágica, Cristo será escolhido como modelo privilegiado” (ZAGO, 2018, p. 26), neste sentido, a figura de um padre dentro do *Porão da fome* não ameniza as tensões existenciais expostas pelas personagens.

O místico, o divino, e o misterioso são ineficazes para a criação de uma aura de fé que possa sublimar o horror presente. Em invés disso, “a violência psicológica levada ao ponto de absoluta perfeição” (ESSLIN, 1970, p. 5) modula as relações entre as personagens criando trânsitos simbólicos em que a auto-violência de um acaba encontrado ramificações na do outro.

HOMEM (*tom de voz crescente*):

Ah, quem te ouve falar... Queres falar? Falemos. Essa é a tua mãe. Este é o meu amigo. Falemos de uma noite, não, de todas, quando te deitas

O grande olhar perdido... Eu não te toco? Não tento?

MARIA (*cólera*):

Tentas. (*voz baixa*) Mas tens no peito

Um sonho que a sós... sonha contigo.

HOMEM (*grita*): Ana! Tua filha está louca!

MARIA (*grita*): Ana! Ana! É o que dizes cada noite tua boca.

HOMEM (*voz baixa e alucinado*): Mentos. Mentos. (*pausa de grande tensão*)

CORCUNDA: E se falássemos, e se falássemos

Como se de repente a própria morte

E a vida estivessem presentes?

MARIA: A morte.

ANA: A vida. (HILST, 2008, p. 172 - 173)

A auto-violência em *O visitante* é latente porque as personagens tentam se esconder dentro das funções sociais que deveriam exercer no núcleo familiar. Maria possui uma crescente desconfiança de que o Homem, seu marido, engravidou sua mãe Ana. A filha, então, ao se tornar a persona da lei, juiz e executor provoca uma espécie de julgamento do caráter de cada membro da família. A busca pela verdade torna-se o foco de Maria, imbuída pelo desejo de

que as outras personagens possam assumir uma franqueza diante da podridão social já instalada no núcleo familiar.

É Meia-Verdade, o Corcunda, que tensiona para o silenciamento a auto-violência de Maria. Se a verdade pode destruir a instituição, a meia verdade, evocada no nome da personagem pode restabelecer a manutenção dos papéis sociais.

Zago (2018) preconiza que na peça:

o imaginário cristão está novamente presente e é responsável pela construção de uma atmosfera mítica, formada desde as referências bíblicas dos nomes Ana e Maria, até os elementos que compõem a ceia servida ao misterioso Corcunda, personagem que passa a comungar, além do cordeiro, do vinho e do pão, os elos da má convivência familiar, geradora de traições e desconfianças. (ZAGO, 2018, p. 26 - 27)

É sintomático o fato de Hilda Hilst estruturar *O visitante* com elementos do mundo religioso. A casa, como “cenário quase monacal” (HILST, 2008, p. 147) é transmutada para os desejos que não são ditos claramente pelas personagens. Maria afirma: “Ana! Ana! É o que dizes cada noite tua boca.” (HILST, 2008, p. 173) em resposta ao marido que na tentativa de tocá-la, encontra “O grande olhar perdido” (HILST, 2008, p. 173). O tom poético dificulta um exame claro das intenções das personagens porque camadas de sentidos sobrepõem a ação central, criando um espaço “tão perigoso quanto a própria realidade, já que também se encontram nele os aprisionamentos dos sujeitos, seja pela repressão dos desejos, seja pela estrutura circular que o compõe.” (ZAGO, 2018, p. 28). A família imaginada por Hilda Hilst nessa peça é constituída de “pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados” (HILST, 2008, p. 145), o silêncio e o não dito destituem a importância da palavra que represente de fato os desejos estrangulados a engendrar as ações internas das personagens.

A auto-violência encontra espaço nas ações internas de todos os membros da família, ela se coaduna num jogo entre a desconfiança e a verdade, o pensado e o falado, ao desempenharem os papéis sociais, as personagens se ludibriam mutuamente, e que melhor forma de ludibriar se não pela poesia? Hilda, sagazmente compreende que o conceito de família se sustenta através de

verdades escondidas, narrativas refeitas para o afeto e manutenção do bem comum, silêncios e compreensões não racionalizadas; por isso, a poesia como forma de expressão direta entre essas personagens.

Esslin (1970) entende a auto-violência nas personagens dramáticas também como auto-castração. Brecht e Genet são exemplos, para Esslin, de dramaturgos que criaram personagens essencialmente dotadas de uma auto-castração a endossar o sentimento de fragmentação advindo com a contemporaneidade. Ryngaert (2013) preconiza que a dramaturgia contemporânea está alicerçada na “perda da grande narrativa unificadora” (RYNGAERT, 2013, p. 84). A narrativa que unifica todos os conflitos numa mesma base trágica cede lugar a pequenos retratos, às vezes difusos, da identidade das personagens a se vincular de forma refratária com os conflitos, legando a cada personagem o papel de ser sintoma de problemáticas sociais mescladas como é o caso dos membros da família de *O visitante*, o modo como a auto-castração se impõe às personagens desta “peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão” (HILST, 2008, p. 145) está na ação interna, no subtexto que não é desvelado pelo cenário e tão pouco, aparentemente, pelas personagens.

É mais que simbólico para o conflito a personagem Maria gritar: “Ana! Ana! É o que dizes cada noite tua boca” (HILST, 2008, p. 173), nesse momento a auto-violência da personagem sai da interioridade e se torna abertamente trágica para toda a família.

Durante um tempo considerável na trama, a personagem gestou proferir o nome da mãe frente à dúvida de ter sido traída por ela. A catarse da cena, no entanto, está na ação da personagem Meia-Verdade, ao dizer: “E se falássemos, e se falássemos como se de repente a própria morte e a vida estivessem presentes?” (HILST, 2008, p. 173). O chamamento da personagem evidencia que a auto-violência prefigurada em Ana e Maria traz para o âmbito feminino a formação do conflito central a territorializar os outros membros. O Homem, ao representar o falo centralizador na família, é responsável por fazer crescer os tormentos individuais das personagens, principalmente de Maria, força motriz da peça.

1.2 Hilda Hilst: a poeta dramaturga

A presença da poesia no drama não é algo novo. É posto como epistemologia da *Poética* de Aristóteles, faz parte da tessitura cênica nas tragédias gregas, está nas peças de Shakespeare, nos Autos de Gil Vicente e de muitos outros dramaturgos. Na contemporaneidade reaparece através da hibridização dos gêneros literários. Parte desse movimento deve-se ao fato das vanguardas terem ocasionado mudanças drásticas na concepção das criações artísticas. Logo, Hilda Hilst está dentro dessa espiral de acontecimentos estéticos que fez com que a autora produzisse uma dramaturgia imantada pela poesia. O texto de Hilst se comunica com essa tradição de dramaturgos que se colocam na condição de *aedos*, dispostos a falar das problemáticas do mundo através de frases versificadas. No caso de Hilda em especial, a inscrição da poesia intenta desvelar o que é de mais íntimo em personagens que lutam para sobreviver dentro de relações em que o opressor se traveste de inúmeras tecnologias de coerção e dominação.

Desse modo, de acordo com Pallottini:

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 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. (PALLOTTINI, 2008, p. 494-495)

Para a pesquisadora o lírico no drama evoca o campo da representação humana que flerta diretamente com o existencialismo preenchido pelo absurdo. Em Hilst o espaço do absurdo é deflagrado através de tramas que mostram as relações humanas em plena decadência, corroídas pela falta de liberdade do ser, perseguição à criatividade e domesticação dos corpos em prol de sistemas de dominação, como a religião, por exemplo. A poesia neste diapasão temático expressa o que há de mais desconcertante, pois “cede espaço às vozes do não-lógico” (Op. cit., p. 494), a natureza incapacitante das personagens diante das perseguições faz com que elas operem pela reflexão íntima e subjetiva,

evidenciando estupefação e revolta diante dos jogos de poder que são estabelecidos nas tramas. O lírico acentua esse afastamento do lógico banal e passa a ser uma lupa para a ampliação do que de fato está escondido nas malhas do discurso, e isto deve-se à condição naturalmente polissêmica do texto poético.

Para o pesquisador João Sanches, em sua tese de doutorado nomeada “*Dramaturgias de desvio: recorrências de textos encenados no Brasil de 1995 a 2015*”:

Os níveis de fragmentação, de polifonia e/ou de escassez de ação, presentes nas peças contemporâneas, nos indicam outros referenciais de interpretação. Como é possível perceber, trata-se de um nível a mais de complexidade na abordagem da criação dramática. A dramaturgia passaria a explicitar seu caráter auto reflexivo e aberto – tendência comum a todas as artes consideradas de vanguarda desde o início do século XX. Essa auto reflexividade teria um interesse, ou direção determinada para a abertura: o questionamento permanente da relação da obra com sua recepção. (SANCHES, 2016, p. 97)

O pensamento de Sanches (2016) impulsiona observar a dramaturgia poética de Hilda Hilst como uma possibilidade estética em que a ideia de *desvio* pode se fazer presente. As oito peças de Hilst apresentam um “caráter autorreflexivo e aberto” (Op. cit., 97), e isto se dá pela junção da camada poética que estrutura os conflitos e identifica as personagens em aliança direta com o contexto social de produção das peças. Quando a poeta exercita escrever dramaturgia certamente seus intentos de comunicação com o mundo são redimensionados.

Se o escritor é aquele que fala por meio de virtualidades estéticas inscritas no texto, o gênero praticado demonstra não só uma escolha mas representa também uma motivação renovada ao se colocar diante do mundo por outras vias de expressão literária, e isto nasce da angústia: é ela que gesta no escritor a fome para expor os estados da alma ao seu pretense público. Naquele momento de terror que vivia o país, a poesia, talvez para Hilda Hilst, não desse conta de exprimir as perseguições e coerções sofridas pelos trabalhadores da arte, intelectuais e ativistas. Hilda parte para o teatro porque sabe que é no mundo cotidiano que as identidades e os atos humanos podem ser verificados com exatidão.

“Certas palavras não devem ser ditas” (HILST, 2008, p. 379), afirma o Juiz Jovem, na peça *O verdugo*. A sentença proferida evoca a escritora, e, se a contradição é perene entre as personagens, uma coisa é certa: Hilst falou através das suas oito peças escritas nos anos de 1967 a 1969. O falar indica que a autora tomou um partido, erguendo uma dramaturgia em que o conteúdo e a forma flertam diretamente com o lírico, ou seja, a poesia esteve no interior do fluxo de produção da dramaturgia. Parece-me que o teatro de Hilda precise ser encarado como um poema longo em que o lirismo confunde-se com o drama, reescrevendo as situações e paisagens humanas por meio da digressão interior em que as personagens estão mergulhadas.

Por se tratar de uma dramaturgia que resvala a poesia, o texto de Hilda Hilst, pode, a princípio, parecer estar deslocado da realidade, como se a Poeta-dramaturga⁷ estivesse imersa num estado de escapismo que a impedisse de ver os problemas do mundo real. No entanto, uma leitura atenta e apurada dos textos demonstra justamente o contrário, a autora estava conectada com os acontecimentos políticos que assolavam o país, dominado na época pelo regime militar.

A definição de Poeta-dramaturga que defendo existir em Hilst, implica pensar nos vetores subjetivos que levaram Hilda a produzir as oito peças num curto período de dois anos. Antes de publicar sua primeira peça, *A empresa (A possessa) estória de austeridade e exceção* em 1967, a autora já havia publicado *Presságio* (1950), seu primeiro livro de poesia, *Balada de Alzira* (1951), *Balada do Festival* (1955), *Roteiro do silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Ode fragmentária* (1961) *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962), ou seja, até a chegada no texto dramático o itinerário literário de Hilda foi pavimentado pela poesia, por isso, a junção das palavras: “poeta” e “dramaturga” são potentes para pensar esse movimento de inscrição e trânsito entre os gêneros literários.

Quando a poeta exercita escrever dramaturgia certamente seus intentos de comunicação com o mundo são redimensionados. Se o escritor é aquele que fala por meio de virtualidades estéticas inscritas no texto, o gênero praticado

⁷ Grifo meu.

demonstra não só uma escolha mas representa também uma motivação renovada ao se colocar diante do mundo por outras vias de expressão literária, e isto nasce, repito, da angústia: é ela que gesta no escritor a fome para expor os estados da alma ao seu pretense público. Naquele momento de terror que vivia o país, a poesia, talvez para Hilda Hilst, não desse conta de exprimir as perseguições e coerções sofridas pelos trabalhadores da arte, intelectuais e ativistas.

Hilda parte para o teatro porque sabe que é no mundo prosaico que as identidades e os atos humanos podem ser verificados com exatidão, ao contrário da poesia, que possui uma outra lógica estética para interpretar a materialidade da vida, mas nem por isso a essência da poesia está apartada dos problemas da realidade, Hilda escolhe o poético como um caminho de construção da sua dramaturgia, conectada com os problemas do seu tempo. A poesia na dramaturgia de Hilda Hilst se configura como irradiador das principais questões aventadas pelo seu teatro.

Em 1987 Hilda Hilst foi entrevistada pela pesquisadora Nelly Novaes Coelho em um projeto intitulado *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*, ao ser questionada sobre qual gênero literário tinha maior proximidade ela responde que é a poesia e a ficção, e, sobre sua incursão no teatro arremata: “Eu tinha muita vontade de me comunicar com o outro imediatamente.” (COELHO apud DINIZ, 2013, p. 130), a resposta dentro do contexto de produção da autora indica que o teatro foi uma ferramenta de denúncia ao que estava acontecendo no Brasil no pós 64. Assassinatos, desaparecimentos, repressão e perseguição estavam presentes na vida social brasileira.

Cotejando a ideia de Poeta-dramaturga com a frase dita por Hilda na ocasião da entrevista entendo haver uma problematização que extrapola o simples trânsito da autora entre os gêneros. Hilst já era uma poeta observada pela crítica especializada, mas o escritor como um ser humano sensível a captar o mundo e suas problemáticas está suscetível a muitas demandas no ofício da escrita, logo, a vontade de comunicação imediata que trata a autora revela o que Roland Barthes chama de “a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos,” (BARTHES, 2002, p. 26). A autora tinha consciência

da urgência em colocar à baila os outros discursos que estavam eclodindo na sociedade. A poesia, formada pela conjuração da polissemia é responsável pelos estados interiores dos sujeitos, mas diante de um mundo de intensa fragmentação das identidades como lembra Stuart Hall (2010) é preciso pensar o discurso e suas forças de tensão que colocam os sujeitos em determinados locais de fala.

Percebo Hilst como o “espia” que trata Barthes ao prescrutar ideias sobre o que é ser escritor. Na condição de poeta a autora está sempre imersa numa encruzilhada de signos que se corporificam em memórias imediatas, afinal, poesia é um tipo de testemunho do efêmero captado por uma projeção, o “eu-lírico”. O texto dramático estaria então nesse emaranhado de “outros discursos” à espera da angústia do escritor para vir à tona, em Hilda Hilst é especialmente curioso esse movimento porque demonstra que a autora não abandonou o *ethos* de poeta para assumir uma identidade de dramaturga, ao invés disso, ela costura ambas as performances de escrita num mesmo território fazendo o que Alcir Pécora (2010) denomina ser uma “produção prolífica entre gêneros literários muito diversos” (PÉCORA, 2010, p. 9).

Por isso, pensar Hilda Hilst como uma poeta-dramaturga implica em observar que a potência dramática do seu texto poético não foi utilizada como mero instrumento estilístico, mas sim como incremento no que sua obra teatral propunha. A poesia como um elemento a situar os conflitos das personagens. A poesia como instrumento de exposição do que é mais terrificante para um conjunto de personagens assombrados por entidades opressoras.

Em 1962, na obra *Sete cantos do poeta para o anjo*, o poema que abre o livro, intitulado: “Canto primeiro” apresenta a trajetória existencialista de um eu-lírico imerso na busca pela essência das coisas que formam a identidade do poeta, como a utopia e o amor, território almejado pelos seres sensíveis.

CANTO PRIMEIRO

Se algum irmão de sangue (de poesia)
 Mago de duplas cores no seu manto
 Testemunhou seu anjo em muitos cantos
 Eu, de alma tão sofrida de inocências

O meu não cantaria?

E antes deste amor
 Que passeio entre sombras!
 Tantas luas ausentes
 E veladas fontes
 Que asperezas de tato descobri
 Nas coisas de contexto delicado.
 Andei

Em direção oposta aos grandes ventos.
 Nos pássaros mais altos, meu olhar
 De novo incandescia. Ah, fui sempre
 A das visões tardias!
 Desde sempre caminho entre dois mundos

Mas a tua face é aquela onde me via
 Onde me sei agora desdobrada.

(HILST, 2017, p.163)

Na peça “O rato no muro”, escrita em 1967, a personagem Irmã H profere o monólogo:

IRMÃ H: Mas tu serás assim tão velho? E tão triste? E eu poderia ainda te cantar como um dia te cantei? Ah, se algum irmão de sangue, de poesia, mago de duplas cores no meu manto, testemunhou seu anjo em muitos cantos, eu, de alma tão sofrida de inocências, o meu não cantaria? E antes deste amor, que passeio entre sombras! Tantas luas ausentes e veladas fontes! Que asperezas de tato descobri nas coisas de contexto delicado. Andei, em direção oposta aos grandes ventos. Nos pássaros mais altos meu olhar de novo incandescia. Ah, fui sempre a das visões tardias! Desde sempre caminho entre dois mundos, mas a tua face é aquela onde me via... Mas, tu serás assim tão velho e tão triste? (*entra a Irmã I. Abraçam-se*)

Irmã I: Por favor, por que você não inventa, meu Deus, uma culpa qualquer, um pensamento tolo, qualquer coisa? (HILST, 2008, p. 108-109).

O poema *Canto primeiro*, publicado em 1962, é inserido na peça *O rato no muro*, escrita em 1967. A inscrição do texto poético no monólogo da personagem, não por acaso intitulada, Irmã H, abre um leque de possibilidades que pode fundamentar a ideia de poeta-dramaturga. A ação da escritora em deslocar o poema para sedimentar a angústia da personagem Irmã H não deve ser vista apenas como um exercício de *bricolage*, é mais profundo e diz respeito ao projeto de Hilda Hilst em se comunicar frontalmente com seu público.

Por que o poema escrito cinco anos antes da peça é inserido na voz de uma personagem intitulada precisamente Irmã H?

A questão soa pertinente não só por tratar do processo de construção da obra literária. O poema, como um testamento, tem o encaixe perfeito na narrativa da personagem Irmã H. Do ponto de vista formal, a transferência dos versos para a forma dramática não altera a força do poema. A supressão do último verso é um dado a ser considerado: “Onde me sei agora desdobrada” (HILST, 2017, p. 163). Apesar do verso não ter entrado no monólogo da peça, ele evoca caracteres do exercício imaginativo da escritora. Ao colocar sua poesia dentro do teatro, Hilst tem consciência que sua persona artística está “desdobrada” no outro gênero literário, neste caso, a dramaturgia.

De acordo com o Dicionário Aurélio, “Desdobrado vem do verbo Desdobrar. O mesmo que: dividido, fracionado, revelado, alongado, estendido, desenrolado, aberto.” ou seja, a presença do poema na peça desvela uma Hilda Hilst atenta à maquinaria da escrita, do que é ser poeta, do que é ser dramaturga. O “desdobrada” pode ser visto como a consciência de que sua atitude poética, diante de um mundo tomado por injustiças sociais, precisa ser ressemantizada para outros espaços de escrita. Parece-me plausível entender a dramaturgia hilstiana, como uma outra lógica literária supostamente distinta da poesia, utilizada essencialmente para explicar os horrores do mundo que circundava Hilda.

É preciso não perder de vista que essa dramaturgia foi escrita como resposta aos acontecimentos de dor e perseguição que caracterizaram o regime militar no Brasil.

Entre o poema *Canto primeiro* e o monólogo da personagem Irmã H existe um caleidoscópio de espelhamentos propositais e substanciais para compreender Hilda como uma poeta-dramaturga. Octavio Paz, no clássico *O arco e a lira* sentença que “O poema é linguagem erguida.” (PAZ, 1982, p. 43). A definição de Paz é útil para situar as cartografias que se estabelecem no poema e no monólogo e como ambas estão à serviço de um desejo multiforme de comunicação. O poema em si é uma potência de signos, que mesmo sendo desvelado pelo leitor, possui uma autonomia diferente da do texto teatral, criado supostamente para a arte efêmera

do palco, da interpretação dos atores e prazer da platéia. Se o poema se constitui de uma “linguagem erguida”, como defende Paz, a dramaturgia se perfaz de uma linguagem avessa à erguida, numa escala de antônimos possíveis, ‘decaído’ ocupa semanticamente um lugar especial dentre as outras.

A partir da análise do poema e da cena avanço numa ideia de coadunação entre a definição de Octavio Paz, em rota de aproximação com a ideia que persigo de que a inscrição do poema na peça torna Hilst uma poeta-dramaturga ao agregar a “linguagem erguida” com a “linguagem decaída”.

O poema “Canto primeiro” se constitui de três estrofes e um dístico. É o texto que abre o livro *Sete cantos do poeta para o anjo*. Obra em que o eu lírico busca uma espécie de conexão com a figura angelical, essencialmente distinta da configuração humana, restando à poeta, cantá-lo através de poemas que funcionam como ornamentos para este ser da ordem do divino.

Na primeira estrofe: “Se algum irmão de sangue (de poesia)/Mago das duplas cores no seu manto/Testemunhou seu anjo em muitos cantos/Eu, de alma tão sofrida de inocências/O meu não cantaria ?” (HILST, 2017, p. 163), o eu lírico apresenta a dimensão do desejo ao buscar contemplar a figura angelical que tem para si, como um ser do território do secreto, acessado apenas quando o eu lírico reconhece que possui uma “alma tão sofrida de inocências”, logo, por meio dos laços de “sangue (de poesia)” (Op. cit., p. 163) se alcança um renascimento que levará à contemplação deste ser magnânimo.

Estaria então decretada a busca do eu lírico por uma poesia que emanasse o canto como forma de aproximação do sagrado com o terreno, embora a natureza falha não impeça que os homens e mulheres reconheçam fragmentos desta experiência que realça o enlace entre a poesia e o sangue, representando o humano.

Maurice Blanchot, na obra *A comunidade inconfessável*, especificamente no texto “O princípio da incompletude”, afirma que “Sozinho, o ser se fecha, adorme e se tranquiliza.” (BLANCHOT, 2013, p. 17), partindo dessa premissa, no poema de Hilda Hilst o eu lírico estaria fadado à uma categoria de solidão a tipificar o sujeito como elemento desejante daquilo que é impossível, restando cantar para esse ideal racionalizado como anjo. Ainda que o eu lírico recorra a “algum irmão

de sangue (de poesia)” (Op. cit., p. 163), é preciso evoluir e sair dessa condição de ‘inocências’ a pluralizar a ignorância do ser desejante frente ao grandioso, estando sozinho e adormecido para as materialidades.

A segunda estrofe: “E antes deste amor/Que passeio entre sombras!/Tantas luas ausentes/E veladas fontes/Que asperezas de tato descobri/Nas coisas de contexto delicado/Andei” (HILST, 2017, p.163), apresenta a motivação maior do eu-lírico: o amor, que singulariza o ser solitário diante da busca pelo ser amado. O amor como um aspecto essencial para o eu-lírico diante das sombras que dificultam o passeio nesse caminhar misterioso que levará ao anjo pretendido.

O movimento é sinestésico porque nas “asperezas de tato” descobre-se a pureza. O tato é a chancela para adentrar as dimensões do ser construídas na delicadeza. Feito essa constatação resta ao eu-lírico andar, distanciando-se assim, das “Tantas luas ausentes/ E veladas fontes” (Op. cit., p. 163). Uma lua que desaparece e uma fonte velada, ambas as imagens potencializam o sentimento de incompletude apontado por Blanchot (2013).

O poema pensa o amor. Seu título, “Canto primeiro”, evoca a descoberta do prazer pelo culto ao objeto amado. O eu-lírico almeja aproximar-se da figura angelical entregando tudo de si e assumindo ao mundo que o anjo ornado pela contempladora, também canta. Mas é preciso aceitar a “alma tão sofrida de inocências”, (Op. cit., p.163) dessa forma será possível ouvir a voz do anjo, como outro “irmão de sangue (de poesia)” (Op. cit., p.163) faz para experimentar o verdadeiro amor, nascido do apaixonamento e que resulta em canto e escuta.

O primeiro canto representa o florescer dos sentimentos, o início de uma liturgia a congregar: deslumbramento, corporalidade e idealização, e embora as palavras se distanciem no significado. Elas formam um todo orgânico para o eu lírico. Hilda foi uma poeta que cantou as paixões, na sua biografia é bastante claro que o amor é uma tônica que cruzou toda a sua obra. Amor que coaduna apaixonamento e ruína no mesmo ciclo.

A terceira estrofe: “Em direção oposta aos grandes ventos./Nos pássaros mais altos, meu olhar/De novo incandescia. Ah, fui sempre/A das visões tardias/Desde sempre caminho entre dois mundos” (HILST, 2017, p.163). A experiência da contemplação exige do eu-lírico uma estupefação diante do

grande sentimento. Está em oposição aos “grandes ventos” pode significar que o movimento do amor não passa necessariamente por cataclismas subjetivos incessantes. O amor também se configura lento, incandescente e tardio. A ideia de transição e voo também perspassa o poema. A transição que incita a busca do amor no mundo é desvelada através de avanços e recuos no momento em que é dado ao poeta a capacidade de incandescer os olhos frente ao novo, ao desejado.

Há urgência também em se defrontar com o anjo, pois até agora o que se tem é a confirmação de um canto que atrai, amolece e deslumbra o eu-lírico. O desejo humano se qualifica “Nos pássaros mais altos” (HILST, 2017, p. 163), pois estes já estão longe das misérias carnis que afastam o eu-lírico desse mundo ideal em que o canto sai da condição etérea e passa a compor a carnalidade que constitui a poeta. O anjo é um pássaro também. O último verso da estrofe: “Desde sempre caminho entre dois mundos” (Op. cit., p. 163) representa um emblema do que é ser poeta. O eu-lírico tem diante de si dois mundos: um é organizado pelo conjunto de percepções sensoriais que o denomina humano, falho e incompleto; e o outro está assentado nas coisas do alto, pois tudo, nessa concepção de mundo leva à liberdade.

Neste sentido, é proposital que Hilda tenha colocado esse poema em “O rato no muro” peça que trata do cotidiano de nove freiras, intituladas com as letras do alfabeto A, B, C, D, E, F, G, H e I. Todas presas, encerradas num convento margeado por um muro que as impede de ver o que acontece no mundo exterior.

O verso “Desde sempre caminho entre dois mundos” (Op. cit., p. 163) sugere que a linguagem poética torna o seu artífice um ser destinado a tentar compreender duas realidades, que opostas, se concretizam em mistério, fascinação e medo. O mundo da carnalidade, característico pelas urgências do corpo é discernido pelos seres, porque existe uma outra realidade construída pelo simbólico, a gerar emoções, fascínios de toda sorte, amor e paixão como pulsão de vida. O artista é autorizado a caminhar nesses lugares porque sua condição de inquietude rompe com a banalidade, fazendo-o peregrino e construtor de signos polissêmicos para a coletividade.

Transitar é uma imagem que se repete no poema. No segundo e no último verso da segunda estrofe: “Que passeio entre sombras!” / “Andei”, (Op. cit., p.

163) e no último verso da terceira estrofe: “Desde sempre caminho entre dois mundos” (Op. cit., p. 163). A angústia gera na poeta as condições essenciais para o exercício demiúrgico de organizar o desejo em prol de certa dialética a manter a vida nos trilhos. O caminhar para o eu-lírico é uma tentativa de discernimento das vozes que o habita. De um lado o canto angelical se perfaz instrumento amoroso, do outro os sons humanos com suas fomes imediatas tornam o amor uma espécie de desventura contínua, restando à poeta a experiência do êxodo.

Escrever para exilar-se de determinadas regiões de si. O poeta como um ser diaspórico. Ser que caminha por deslumbramentos, bastando para isso que sua investigação o leve “Em direção oposta aos grandes ventos” (Op. cit., p. 163). Não importa o destino para o eu-lírico, pois a natureza do seu sentimento o coloca em estado de movência.

A última parte do poema é formada pelo dístico: “Mas a tua face é aquela onde me via/Onde me sei agora desdobrada” (HILST, 2017, p.163). Diante do testemunho tecido pelo eu-lírico, a imagem do espelhamento se concretiza. A face do eu-lírico é também conjurada no olhar do anjo. O canto que se distende ao longo do poema funcionou com um artifício para colocar em cena o encontro entre a figura mística e o ser que caminha entre dois mundos. O amor pelo anjo torna o ser humano desdobrado em outras visões. O eu-lírico se reconhece na face do anjo, tendo como liame o sentimento amoroso. No fim resta apenas a contemplação como forma de apaziguamento dos conflitos existenciais. É condição dos irmãos “de sangue (de poesia)” (Op. cit., p. 163) descortinar o que há entre essas duas realidades, cabendo ao poeta a associação do que é visto, o sangue, ao que está escondido, o anjo.

Em cada verso do poema “Canto primeiro”, o eu-lírico procura obstinadamente confirmar o ingresso da poeta numa realidade em que haja harmonia entre os desejos. No mundo místico cantar significa aproximar-se da divindade. A “linguagem erguida” (PAZ, 1982, p.43) neste poema de Hilda Hilst desdobra-se num exercício de pesquisa empreendido pela poeta.

O primeiro verso: “Se algum irmão de sangue (de poesia)” é assertivo em exprimir a investigação do eu-lírico em tentar encontrar outros que estejam na mesma busca, pois o poeta estaria fadado a caminhar desde sempre entre dois

mundos. Significa chamamento também, todo aquele que se exprime por meio da palavra metaforizada está sujeito a cultivar elementos que escapam da racionalidade.

O título do livro *Sete cantos do poeta para o anjo* evoca uma celebração que tem por base a contemplação e a busca do eu-lírico por esta entidade, podendo ser colocado no mesmo nível que as musas, imagem cristalizada do que seja a inspiração. Ao se tratar de um culto ao ser celeste, a ideia de ‘alto’, ‘altivez’, ‘céu’, ‘anjo’ e ‘canto’ se vincula tematicamente ao que proponho a partir do pensamento de Octavio Paz (1982).

Passo à reflexão do poema como componente dramático. Na cartografia da peça, a imagem do anjo aparece em três momentos. Primeiramente, na descrição do cenário:

[...] Um vitral, ou uma grande escultura representando a figura de um anjo, talvez semelhante ao Anjo velho, de Odilon Redon, ou um anjo que dê a impressão do que nos fala Marcel Brion: “Que reste-t-il à un ange qui a perdu jeunesse et beauté, attributs de son angelisme? Ses ailes sont incapables de le soulever et de le ramener vers le ciel, l’ange déchû est déjà envahi par la banalité, la laideur, la médiocrité⁸” (HILST, 2008, p. 103)

A seguir, antes do monólogo da personagem Irmã H:

AS FREIRAS JUNTAS (*menos Irmã H e a Superiora. Tom crescente*):
 In nomine patris... (*chicoteiam-se uma vez nas costas*) Et filii...
 (*chicoteiam-se várias vezes, descontraídas*) Et spiritus sancti...
 (*chicoteiam-se*)
 As freiras repetirão o ritual três vezes. Na última vez o tom é agudíssimo. A Irmã H recua sempre mais, até ficar bem próxima à cruz. A Superiora, depois do canto, bate palmas novamente. E olha em desespero para H. As freiras levantam-se. Saem em fila. A Irmã H fica sozinha, examina febrilmente as manchas, **o anjo. Pára diante do anjo**⁹. (HILST, 2008, p. 108)

⁸ O que resta para um anjo que perdeu a juventude e a beleza, atributos de seu angelismo? Suas asas são incapazes de levá-lo e trazê-lo de volta para o céu, o anjo caído já está invadido pela banalidade, fealdade e mediocridade.

⁹ Grifo meu.

Logo após a cena da flagelação, a personagem Irmã H profere o monólogo, antes, no livro de poesia intitulado *Canto primeiro*; agora, parte de uma cena tensa de *O rato no muro*:

IRMÃ H: Mas tu serás assim tão velho? E tão triste? E eu poderia ainda te cantar como um dia te cantei? Ah, se algum irmão de sangue, de poesia, mago de duplas cores no meu manto, testemunhou seu anjo em muitos cantos, eu, de alma tão sofrida de inocências, o meu não cantaria? E antes deste amor, que passeio entre sombras! Tantas luas ausentes e veladas fontes! Que asperezas de tato descobri nas coisas de contexto delicado. Andei, em direção oposta aos grandes ventos. Nos pássaros mais altos meu olhar de novo incandescia. Ah, fui sempre a das visões tardias! Desde sempre caminho entre dois mundos, mas a tua face é aquela onde me via... Mas, tu serás assim tão velho e tão triste? (*entra a Irmã I. Abraçam-se*)

IRMÃ I: Por favor, por que você não inventa, meu Deus, uma culpa qualquer, um pensamento tolo, qualquer coisa? (HILST, 2008, p. 108-109)

Os três momentos da peça evidenciam a transmutação do poema para o jogo do texto dramático. A sugestão da dramaturga de por em cena um ‘vitral’ ou uma ‘grande escultura’ representa um esforço em endossar o orgânico religioso que sustenta e essencializa os conflitos entre as personagens. Na peça o poema se reconfigura de uma outra linguagem sonora e imagética, a fim de impulsionar o conflito vivido pela personagem Irmã H. A escritora traduz o seu poema para a peça. Na didascália o anjo é pensado enquanto elemento cenográfico, na cena da flagelação a figura angelical territorializa a atenção da personagem Irmã H, e no monólogo proferido por ela, a imagem do anjo – seja ela um ‘vitral’ ou uma ‘grande escultura’ – torna-se o interlocutor da personagem, absorta num monólogo sobre a vida e sua condição metafísica dentro do convento.

Na condição de texto dramático o monólogo da Irmã H é uma tentativa de pensar filosoficamente a opressão no convento, simbolizada na peça através da personagem Irmã Superiora. O teor poético que estrutura a cena evidencia a angústia que perpassa todas as freiras que estão sob os domínios do convento. Para Elza Vincenzo:

Dentro desse mundo onde a vida externa é quase imobilidade, os acontecimentos do cotidiano assumem significações maiores e são pontos de partida para alargamentos poéticos: um gato que morre, um pássaro que pousa na janela, um rato que tenta desesperado escalar um muro agarrado à rugosidade da pedra – imagem das próprias freiras confinadas – estão plenos de ressonâncias. (VINCENZO, 1992, p. 43-44)

A descrição de alguns dos fatos que acontecem ao longo da peça, apontados pela crítica Elza Vincenzo, denotam que o cotidiano das freiras é abalado por um conjunto de acontecimentos que vão da morte de um gato a um rato que tenta sair do convento. Estes fatos, se comparados ao monólogo da Irmã H: “Que asperezas de tato descobri nas coisas de contexto delicado. Andei, em direção oposta aos grandes ventos. Nos pássaros mais altos meu olhar de novo incandescia.” (Op. cit., p. 108-109) funcionam como um reflexo distorcido das aspirações da personagem. Enquanto a Irmã H se dirige diretamente ao anjo, declarando sua angústia em tom de oração, as outras freiras tentam captar o mundo opressor que as governa, através de fragmentos, ou espasmos de consciência advindos geralmente por uma ação que envolva morte ou perseguição.

Nesse sentido, a ideia de “linguagem decaída”, enquanto aspecto da dramaturgia poética de Hilda Hilst, diz respeito ao estado prosaico que encorpa o poético quando este é distendido nas vozes das personagens. A Irmã H não é uma personagem poeta – como acontece em outras peças de Hilda Hilst, tal como como o Poeta, do texto *As aves da noite* –, ela é uma freira, que cultiva uma série de questionamentos que a colocam na condição de inimiga da entidade opressora que governa o convento. O que entendo por estado prosaico tem a ver também com a instituição do conflito central e onde este se localiza. A peça se passa no convento em que nove freiras têm seu cotidiano abalado por uma série de acontecimentos aparentemente banais.

Quando a personagem Irmã I questiona: “Por favor, por que você não inventa, meu Deus, uma culpa qualquer, um pensamento tolo, qualquer coisa?” (Op. cit., p. 163) em resposta ao monólogo da Irmã H, automaticamente acontece uma quebra de expectativa no movimento sonoro e imagético empreendido pela Irmã H, durante a exposição dos seus sentimentos à figura do anjo. É nessa

quebra que localizo a linguagem decaída em contraposição à ideia de Octavio Paz: “O poema é linguagem erguida.” (Op. cit., p. 43) – definição que é exímia para se pensar o texto poético –, mas no plano dramático, o interstício entre as falas das personagens, costuradas pelas rubricas propostas pela dramaturga, conjura uma rede de especificidades simbólicas a denotar o caráter prosaico que impinge o conflito central a mover as ações das personagens.

Na cena a Irmã H não está declamando um poema numa atitude de oratória poética imantada por uma performance. É a própria vida sobrepujada de medo que delinea as palavras proferidas pela personagem. Se há poesia na lamentação da Irmã H, ela é apenas uma forma de acessar os estados interiores, uma vez que as personagens dramáticas de Hilda Hilst descentralizam a ação em prol de reflexões que as colocam num estado de letargia perante o mundo. Elas pensam o entorno, antes de qualquer ação. Pensar para essas personagens já é um ato que leva à movimentação da engrenagem dramática, a encorpar o início do enredo com seu desfecho.

Por isso, a noção de Poeta-dramaturga se estrutura nessa quebra da feição poética que o texto possui, em prol de um entrelaçamento próprio da estrutura dramática, ou seja, vozes que se alternam.

Vincenzo aponta que:

É imediatamente perceptível em tudo o valor de símbolo, de qualidade metafórica das palavras, objetos e acontecimentos. O que a peça exprime em sua totalidade é o desejo de liberdade do espírito, o impulso do voo na direção da transcendência. (VINCENZO, 1992, p. 44)

Poesia e dramaturgia juntas, amalgamadas em prol de uma reflexão situada no “desejo de liberdade do espírito, o impulso na direção da transcendência.” (Op. cit., p. 44). A Irmã H percebe que o anjo é um desdramamento do pássaro que pousa na janela do convento, com a diferença de que o anjo é metade homem, metade pássaro, logo sua fala: “Nos pássaros mais altos meu olhar de novo incandescia. Ah, fui sempre a das visões tardias!” (Op. cit., p. 109) exprime um desejo que se coaduna com a realidade: elas estão presas dentro de um convento, e são agredidas constantemente pela Superiora. A poesia

na boca dessas personagens endossa o deslocamento em que elas estão expostas, sendo assim, o trabalho de Hilda Hilst em erguer uma dramaturgia com vetores poéticos sugere que a poesia se qualifica especial na captação das realidades trágicas a que estão sujeitas as personagens.

Diante do raciocínio que empreendo em ler Hilda Hilst como uma poeta-dramaturga, é preciso endossar que a própria autora tinha consciência que seu teatro estava basilado numa estética textual imantada pelo veio poético. Na peça *As aves da noite*, Hilst afirma:

Se os meus personagens parecem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia. (HILST, 2008, p. 233)

Considero essa afirmação vital para a compreensão do teatro de Hilda como um projeto que visava discutir a natureza humana enredada pela violência em suas formas escancaradas e sutis, como será visto ao longo da tese. O ‘extremo’ pensado pela dramaturga é o estopim para que a poesia reconfigure sua aura e se destine a ser território em que os conflitos serão bordejados. Interessante o pensamento de Hilst ter como fim a palavra ‘poesia’, parece-me que a autora destina ao ato poético a função de alfa e ômega, o princípio e o fim de tudo. A poesia, como elo a sedimentar o mundo prosaico criado pela autora.

O exercício teórico que empreendo a partir da ideia de Poeta-dramaturga foi iniciado com a relação entre o poema “Canto primeiro”, publicado no livro *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962), e depois seu reaparecimento na peça *O rato no muro*, escrita em 1967.

Essa primeira análise suscita alguns aspectos que se relacionam com a ideia central que venho desenvolvendo paulatinamente no tópico: entender que a poesia empregada por Hilda Hilst em sua dramaturgia é uma ferramenta direcionada à construção de uma arqueologizada violência, pois a ambiência criada pela aura poética seria capaz de colocar em evidência os estados de sofrimento a enredar as personagens. A poeta-dramaturga Hilda Hilst transmuta o poema “Canto primeiro”, para a peça *O rato no muro*.

A presença do tónus poético aparece em todas as peças de Hilda Hilst. Na voz de algumas personagens, como elemento da cena, ou como tema que visa evidenciar o conflito o qual estão expostas. Neste sentido encaminho algumas pontuações sobre as outras peças a fim de compor um quadro sistêmico que substancie a ideia de Poeta-dramaturga imiscuída também nos outros textos.

O visitante, peça escrita em 1968 tem na poesia o alicerce central a situar as personagens: Ana, Maria, Homem e Corcunda. Na trama, a família é surpreendida pela notícia da gravidez da personagem Ana, mãe da personagem Maria. A tensão desse acontecimento está no fato de que apenas o personagem Homem, esposo de Maria, habita a casa. À medida que o texto avança e a confirmação da traição familiar de Ana torna-se tema central, é posto um embate entre mãe e a filha. Repentinamente, o aparecimento da personagem Corcunda como possível pai da criança que Ana espera, acalma a tensão no núcleo familiar, e as vidas das personagens voltam a uma estranha normalidade. Ainda que fique sugerido haver algo de muito podre entre elas, prevalece a ideia de uma família que sustenta os segredos perversos para se manter firme.

Segundo a própria Hilda Hilst, *O visitante* é uma:

Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão. Pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados. Sobretudo é preciso não temer as pausas entre certas falas. São absolutamente necessárias. (HILST, 2008, p. 145)

A constituição do texto enquanto uma “Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão” já a diferencia de *O rato no muro* que tem a poema como vitral acoplado no território da prosa dramática. A comunicação entre as personagens movimenta as imagens textuais como estrofes de um poema que se responde sonoramente. As pausas sugeridas pela autora funcionam como rastro da necessidade de não esquecer que a peça poética trata de um conflito familiar, prosaico, pois:

traz à lembrança alguma fantasia literária vagamente antiga, com elementos de paganismo popular, para colher ali não apenas a alegria e a força gerativa da vida, que parece celebrar, mas também o engano, a traição e a dor parecem residir, inalienáveis,

no fundo de toda relação familiar e amorosa. (PÉCORA, 2008, p. 11)

A poética na peça ocuparia a função totalizante de tornar a família um território de subtextos calcados em pausas. O que é dito pelas personagens tem importância capital, mas o não revelado, o escondido – principalmente na relação entre as personagens Ana e o Homem, esposo de Maria –, ocupa um lugar estruturante na fundação do conflito que rege toda a trama. A partir da observação de Alcir Pécora, a família de *O visitante* estaria fadada ao silenciamento dos conflitos a interromper a harmonia no núcleo familiar, entretanto, por se tratar de uma peça poética, os estados subjetivos das personagens são postos à prova, porque a própria natureza intimidadora do estar em família, já leva ao desnudamento das máscaras sociais. A condição poética que institui a identidade das personagens e a localização destes seres num ambiente de intimidade condicionam a fermentação do conflito.

Desse modo, a poeta-dramaturga entende que “a política do desejo” (PÉCORA, 2008, p. 11) presente na peça está alicerçada na poesia, tendo em vista que a essência da linguagem poética é capaz de suscitar dúvidas e ambiguidades, aspectos basilares para o confronto entre as personagens Maria e Ana.

ANA (*começa a cantar com os lábios fechados*): Bem, deixa-me arrumar estas flores. (*pega as flores que estão sob a mesa e começa a colocá-las dentro de uma jarra. De repente, faz um gesto como se sentisse alguma coisa no ventre. Aproxima-se da filha. Apreensiva*)

Fiha, põe a mão sobre o meu ventre.

Vê que volumoso. Às vezes

Um lado se estende mais que o outro.

Outras, sinto por dentro um ruído...

Como um soco.

MARIA(*seca*): Deve ser o comer.

ANA: Mas tu sabes que me alimento pouco.

MARIA: Nenhuma outra coisa pode ser.

Teu ventre já fez o que devia:

Gerou-me a mim.

ANA (*triste*): E aquela que morreu.

MARIA (*seca*): Mas ainda assim

Deus te deu beleza em demasia. (HILST, 2008, p. 150)

Sonoramente, o diálogo entre as personagens põe em cena a entonação poética, como se Maria e Ana, em tom jogralesco, estivessem construindo um

poema através de palavras que arrematassem os subtextos que cada uma carrega. O conflito entre a mãe e a filha já está posto.

A poesia como fala e evocação do que é escondido intensifica a aura de mistério que institui o quadro familiar. A cena tem como eixo o segredo da gravidez de Ana e a descrença de Maria diante do inevitável, a mãe pode estar grávida do único homem que habita a casa. O “lírico no drama é, muitas vezes, a voz da impotência humana.” (PALLOTTINI, 2008, p. 495). A afirmação de Renata Pallottini presente no Posfácio, do *Teatro Completo* de Hilda Hilst é elucidativa para a peça *O visitante*. O lirismo consolida a situação de impotência das personagens – em especial Maria –, que apesar da caracterização: “tem gestos duros. É disciplinada quando arruma os pães” (HILST, 2008, p. 145), coloca-se em perspectiva de diálogo com a mãe, respondendo-a de forma poética, assumindo assim sua vocação – neste mundo familiar –, para o espanto e a descrença diante do óbvio trágico.

Na peça *O visitante*, a ideia do lirismo no drama representar “a voz da impotência humana” (Op. cit., 2008, p. 145) acena para a construção da ruína, através da família como um núcleo em que todos estão em processo de destruição. Não há liberdade para essas personagens. O poético aqui está à serviço da destruição das identidades expostas ao longo da trama.

A situação familiar eleva a tensão do conflito, logo a ideia de Octavio Paz que venho burilando: “O poema é linguagem erguida.” (Op. cit., 1982, p. 43) é desvirtuada dentro da peça. O desvirtuamento a que me refiro, trata da condição decaída da linguagem poética no mundo comprimido da trama, nas relações: Ana e Maria, Homem e Ana, Homem e Maria, Corcunda e Ana, Corcunda e Maria, Corcunda e Homem, Maria e Corcunda e assim sucessivamente. Emissores e receptores que subvertem a linguagem, utilizando a versificação para tornar pulsante o que está escondido sob as camadas identitárias que elas sustentam na peça.

A poesia não funciona como alívio para as personagens, ela é a própria prisão que as coloca numa espécie de dimensão infernal, pois são obrigadas a se encarar mutuamente, sustentando as máscaras específicas da performance em família.

As linhas de ação propriamente dita são simples e o que lhes dá espessura e substância é primordialmente a qualidade da emoção que o todo pode produzir, a riqueza do que é dito entre o lírico e o coloquial, a força do que é apenas poeticamente sugerido. Nesse universo de ambiguidades poéticas, desenha-se, em um primeiro plano, um drama familiar: um caso de amor entre uma mulher e o marido de sua filha (o que seria talvez suficiente para a criação de um bom conflito dramático). A peça, no entanto, ultrapassa esse plano. Tentar resumi-la será tão difícil como tentar resumir um poema. (VINCENZO, 1992, p. 45)

No olhar de Elza Vincenzo, atento-me para duas informações importantes: “a riqueza do que é dito entre o lírico e o coloquial, a força do que é apenas poeticamente sugerido.” (Op. cit., p. 45) e “Tentar resumi-la será tão difícil como tentar resumir um poema” (Op. cit., p. 45). Existe uma divisa entre o ‘lírico e o coloquial’ nas personagens de *O visitante*? Por se tratar de um texto em que escoa linguagem poética por todas as direções, talvez seja um empreendimento complexo e desnecessário tentar pontuar os momentos em que as personagens estão mais ou menos líricas, ou mais ou menos coloquais; o que é rico, a meu ver, ao se pensar o lírico e coloquial na perspectiva de fronteira é perceber o entrelugar que se perfaz entre as duas instâncias. O que importa realmente é “a força do que é apenas poeticamente sugerido” (Op. cit., p. 45) porque a proto simplicidade da peça é alargada para o complexo polissêmico quando o lírico e o coloquial produzem conjuntamente os discursos proferidos pelas personagens.

Assim como num poema, entre o lírico e o coloquial existem espaços, dialogias do silêncio, pausas e toda uma rede de símbolos a formar som, imagem e ritmo. Por isso é perspicaz Vincenzo dizer que resumir a peça é tão difícil quanto um poema. A peça é um poema dialogado, fragmentado propositalmente entre quatro personagens que se revezam para assumir e jogar com a função de *aedo*, atributo esse derrotado pelo cotidiano da vida, afinal a trama é sobre uma família atormentada pela dúvida e o desejo, ambos aspectos que denotam a ruína das personagens.

O visitante, “como outras peças de Hilda Hilst, não se deixa narrar facilmente”, (VINCENZO, 1992, p. 45). Numa peça em que a poesia é o centro a espargir todos os discursos, a narração dos fatos acontece por meio de insistentes

quebras de raciocínio, afinal cada frase-verso dita pelas personagens, é um vetor de significações a colocar inúmeras possibilidades sobre a trama, nesse sentido, a narração por meio do lirismo foca no desenvolvimento da interioridade, do drama interno de cada personagem externalizado paulatinamente em prol do andamento da trama.

Nesta peça a ideia de poeta-dramaturga é vivificante porque a escritora assume primeiramente a junção do poético como o dramaturgico, dando à poesia o lugar de veio central a alimentar todas as partes que compõem a peça.

Em *As aves da noite*, peça escrita em 1968, “a plena expansão do temperamento poético da autora” (VINCENZO, 1992, p. 59) se dá em vários níveis de construção. Hilst reconstitui literariamente os acontecimentos históricos no Porão da fome, no Campo de Concentração de Auschwitz, em que o padre franciscano Maximilian Kolbe se oferece para definhar até a morte na cela da fome, no lugar de outro prisioneiro. Os acontecimentos na trama literária de Hilst acontecem em 1941 e tem as seguintes personagens: Padre Maximilian, Poeta, Carcereiro, Estudante, Joalheiro, Mulher, SS e Hans. Desse conjunto de personagens, me deterei no Poeta, pois ele representa um traço evidente na ideia de Poeta-dramaturga que venho fiando ao longo do texto.

Para Elza Vincenzo, *As aves da noite*:

é oportunidade perfeita para que venham à tona e tomem forma contundente os temas dominantes da poesia e do teatro de Hilda Hilst: o 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. Mas também sobre o mistério do corpo perecível. (VINCENZO, 1992, p. 59)

Cada personagem de *As aves da noite* expõe reflexões como um portador da tragédia concluída, porque todos eles estão no Porão da fome, e vão morrer. Parece-me que a peça apresenta um conjunto de fragmentos da angústia, que somados, formam o quadro de horror. Hilst foi extremamente preocupada em substanciar informações que colocassem o leitor imerso numa experiência de comoção intensa diante desses personagens.

Prova disso está no fato de que há, antes do texto, cinco páginas em que a dramaturga faz as seguintes pontuações: Na primeira é descrito o espaço de cena

e uma nota em que a autora diz ter idealizado o cenário com o intuito de captar um máximo envolvimento da platéia. Na segunda, tem a famosa frase em que a autora diz: “Se meus personagens parecem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Na terceira página tem uma frase do Padre Maximilian Kolbe¹⁰. Na quarta há uma descrição intitulada: AUSCHWITZ, 1941; e na quinta página tem a descrição das personagens e uma nota que sublinha como devem está no início da peça.

É claro haver um folêgo de Hilda Hilst em preparar o território a ser desvelado na peça. As indicações da dramaturga não são aleatórias: ela mescla dados da realidade conjuntos à sua imaginação arguta. Ao dizer: “Com as aves da noite, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome,” (HILST, 2008, p. 233), ela mostra que a tarefa do escritor é retrabalhar o material da realidade para colocar à disposição da sociedade os seus incômodos. Já disse em algum momento do texto haver na dramaturgia de Hilst um flerte entre literatura e o testemunho. O texto como testemunho do efêmero. Nessa peça, em especial, o efêmero cede lugar à memória da dor que é recolocada no mundo, artisticamente. As indicações da autora podem ser consideradas um lembrete ao leitor, de que a literatura é necessária ao trazer o passado como um paradigma a ler o presente. Se a peça fala de um episódio de horror na Alemanha nazista, onde a perseguição levou à morte milhões de pessoas, essa peça se comunica com a realidade brasileira em plena ditadura militar.

Portanto, *As aves da noite* é um texto que mescla um acontecimento histórico com a dimensão imaginativa de Hilda Hilst. Sua estrutura temática e personagens demasiadamente emocionados podem ser lidos como arquétipos dentro de um mundo em plena destruição. O Porão da Fome é um mundo de relações instituídas para a morte, cada fala proferida ali tem a função de ser a primeira e a última em si mesma. Não existe eco para o mundo exterior, e se houver decerto encontrará o mundo igualmente destruído. Neste viés é contundente a presença de um poeta na cela da fome.

¹⁰ A tortura da fome faz descer o homem ao nível do animalesco, pois a resistência humana tem os seus limites – além dos quais só restam o desespero e a santidade. *M Vinowska, Pater Maximilian Kolbe*, Friburgo, 1952. (HILST, 2008, p. 235)

ESTUDANTE (*para o Poeta, pausado, débil*): Continua... Continua...
É bonito.

POETA: Já faz muito tempo que eu escrevi.

ESTUDANTE: Mas é bonito.

JOALHEIRO (*para o Poeta*): Continua... isso pode nos aliviar.
(*pausa*)

POETA (*fala o poema tocando-se, olhando-se. Tenso. Comovido*):

E deste morto me aproximo

CARCEREIRO (*objetivo*): Você ainda não está morto.

POETA (*lento*):

Curvo-me sobre o que foi rosto. Oval em branco.

Pálpebra remota

Boca disciplinada para o canto. O braço longo

Asa de ombro... Amou. Corroeu-se de sonhos.

E cúmplice de aflitos, foi construído e refeito

Em sal e trigo.

(*muda levemente o tom*)

O ventre escuro não gerou,

(*grave*)

Talvez por isso

Teve mãos desmedidas

E grito exacerbado foi o verso. Amou. Amou.

(*fala mais rapidamente, olhando-se*)

Tem os pés de criança: altos e curvados

O corpo distendido como lança. É inteiriço e

claro.

(*sem pausa. Voz grave. Exaltada de início até a palavra "hora". Depois mais branda*)

Ah, tempo extenso, grande tempo sem fim

onde me estendo

Não para contemplar este todo de fora

Olhar enovelado respirando a hora...

Antes o olhar suspenso como um arco,

Olho dentro da fibra que o circunda, cesta mortuária.

CARCEREIRO (*objetivo*): Você ainda não está morto.

POETA (*mantém o mesmo tom*):

Depois a noite, corpo imenso...

E a palha do meu nome...

(*voz alta como um chamamento*)

Que verso te recompõe?

Que fibra te comove ainda?

(*voz baixa*)

O mundo, o mundo...

O corpo que se move

Na pretensa carcaça de um molusco.

Toca-o. Ele se encolhe mudo.

(*encolhendo-se*)

ESTUDANTE: É bonito. É muito bonito. (*pausa*) Já é noite?

(HILST, 2008, p. 243-244)

A cena é emocionante, e em confronto com essa torrente de emoções tecidas no texto, me pergunto: o que pode a poesia diante do mundo desolado de *As aves da noite*? O que pode o poeta frente à destruição dos corpos no Porão da fome? A poesia tem lugar na tragédia? Para cada questão abre-se um leque de proposições que podem ser calcadas na ideia do espanto, esse desconforto gradual a se aglutinar na sensibilidade da escritora. Hilda, como Poeta-dramaturga, vê no lirismo dramático a possibilidade de capitalização dos estados extremos que devolvem ao homem o que é mais genuíno, a capacidade de criar beleza em meio aos restos de humanidade. A juventude e previsível imaturidade da personagem Poeta, não o tira da condição de ser porta voz de alguma coisa que se distancia da utopia, porém, o coloca em estado de deslumbramento, e isso basta para quem tem a morte como fim inescapável.

O encerto demonstra a capacidade da poeta-dramaturga em mesclar os gêneros a fim de alcançar o efeito de ‘linguagem decaída’ – como venho costurando ao propor essa ideia a partir de Octavio Paz –, a prosa dramática como aspecto que exprime a violência imantada pelo viés poético. No início, a intercalação entre as falas do Estudante, do Poeta, do Joalheiro e do Carcereiro funcionam como organização de uma racionalidade em nível precário, pois como lembra a dramaturga, “os estados de debilidade, comoção intensa, desespero e delírio, fundem-se frequentemente.” (HILST, 2008, p. 239), ou seja, o poema pode ser incluído num ciclo de ações fora dos eixos normais que se espera de um grupo de personagens destinados a morrer.

ESTUDANTE (*para o Poeta, pausado, débil*): Continua... Continua...
É bonito.
POETA: Já faz muito tempo que eu escrevi.
ESTUDANTE: Mas é bonito.
JOALHEIRO (*para o Poeta*): Continua... isso pode nos aliviar.
(*pausa*)
POETA (*fala o poema tocando-se, olhando-se. Tenso. Comovido*):
E deste morto me aproximo.
CARCEREIRO (*objetivo*): Você ainda não está morto. (HILST, 2008, p. 242-243)

A primeira fala do Estudante sugere que houve uma interrupção na declamação do poema. A frase: “Continua... Continua... É bonito.” (Op. cit., p.

242-243) demonstra que a interrupção aconteceu, e ainda que tudo não passe de um delírio coletivo, o poema tem a atribuição de centralizar a atenção das outras personagens. A supressão do que pode ter sido dito pelo Poeta é interessante para se compreender que neste espaço tudo é estrangulado, e o que consegue ultrapassar o estrangulamento, passa a ser cultivado pelas personagens como uma forma de saber-se vivo e ainda conectado com a materialidade da vida. O poema os lembra que ainda são seres humanos. Por isso a insistência do Joalheiro e do Estudante: ambos veem no Poeta a junção do desespero – que os conecta –, e o delírio a lhes proporcionar o escapismo necessário diante da tragicidade.

Para o Carcereiro, o poema seria uma tentativa ineficaz de afastá-los da condição de personagens degredados. Sua frase: “Você ainda não está morto” se prédispõe a ser um tipo de anticlimax que procura arrancar das demais personagens qualquer marca, registro ou emblema de sensibilidade. O Carcereiro entende que a desumanização tira qualquer possibilidade de encantamento, restando apenas a animalidade em ‘não está morto’. O verso do Poeta: “E deste morto me aproximo” (Op. cit., p. 242-243) opera um conflito que se divide em aceitar a inevitabilidade da morte ou tentar utilizar a imaginação como alívio.

O que faz um joalheiro senão utilizar a imaginação para criar jóias? O estudante é um ser naturalmente devotado à imaginação, porém, esses dois, estão em processo de desumanização, restando ao Poeta, em momentos pontuais, morrer poeticamente, pois só em estado de ‘morte’ é possível interpretar o Porão da fome.

POETA (*lento*):

Curvo-me sobre o que foi rosto. Oval em branco.

Pálpebra remota

Boca disciplinada para o canto. O braço longo

Asa de ombro... Amou. Corroeu-se de sonhos.

E cúmplice de aflitos, foi construído e refeito

Em sal e trigo

(*muda levemente o tom. Sorri*)

O ventre escuro não gerou,

(*grave*)

Talvez por isso

Teve mãos desmedidas

E grito o exacerbado foi o verso. Amou. Amou. (HILST, 2008, p. 243)

Chama atenção as rubricas postas com o intuito de direcionar a emoção da personagem. A Poeta-dramaturga se coloca dentro do fluxo auto-narrativo: Hilda Hilst > Poeta > Dramaturga > Poeta. A partir da equação proposta, a persona poeta Hilst se transfigura no personagem intitulado Poeta. Isto não é um acaso ou um enfeite estilístico. No trecho acima, o eu-lírico fala de um corpo que fora “Oval em branco./Pálpebra remota/Boca disciplinada para o canto./O braço longo/Asa de ombro...” (Op. cit., p. 234), a descrição deste ser evoca o debate proposto por Vincenzo na afirmação de que *As aves da noite* é uma pesquisa “sobre o mistério do corpo perecível.” (VINCENZO, 1992, p. 59), mas essa pericidade abarca um corpo que foge da forma humana, a frase “Asa de ombro” se sobressai como uma imagem cara a incitar que este ser é do domínio das alturas, da liberdade, que é predestinado a voar.

Tal atribuição a esta “Asa de ombro” colocaria o próprio poeta como o ser descrito. O poema seria, nesse sentido, uma exumação do estado emocional dessa figura enredada no Porão da fome. O corpo do poeta estaria fadado a degradar-se primeiro pelos sonhos: “Corroeu-se de sonhos” (Op. cit., p. 243) porque a estrutura desse personagem tem relevo primeiro no mundo das ideias, das emoções, dos sentimentos, o que se concretiza na oração: “E grito o exacerbado foi o verso. Amou. Amou.” (Op. cit., p. 243), aqui, a caracterização da personagem é crucial para a reflexão de que Hilda Hilst, desdobrada literariamente, está falando que os alvos preferidos dos sistemas de violência são os jovens e sonhadores.

O Poeta tem “17 anos, aspecto extremamente frágil” (HILST, 2008, p. 239). O eu-lírico que a personagem evoca, parece ser mais velho e experiente nos temas do amor. Talvez essa caracterização aconteça porque no Porão da fome, ao ser “cúmplice dos aflitos, construído e refeito/Em sal e trigo” (Op. cit., p. 243) a personagem se aproprie do mais profundo sentimento prosaico a entrelaçar todos no mesmo espaço, e a partir desse amálgama de vidas, consiga produzir uma poesia de aparente status messiânico a alimentar todos provisoriamente, uma vez que ele é feito “Em sal e trigo” (Op. cit., p. 243). Se há algum tipo de transcendência na relação do Poeta com os demais seres, ela reside no fato de que

seu poema coloca na superfície a emoção das outras personagens alvos da desumanização oriunda do ambiente.

(fala mais rapidamente, olhando-se)
 Tem os pés de criança: altos e curvados.
 O corpo distendido como lança. É inteiriço
 e claro.
*(sem pausa. Voz grave. Exaltada de início até a
 palavra "hora". Depois mais branda)*
 Ah, tempo extenso, grande tempo sem fim
 onde me estendo
 Não para contemplar este todo de fora
 Olhar enovelado respirando a hora...
 Antes o olhar suspenso como um arco,
 Olho dentro da fibra que o circunda, cesta mortuária. (HILST,
 2008, p. 243)

A maneira como a poeta-dramaturga opera a junção dos elementos dramáticos com a poética deixa exposto a preocupação com a espacialidade das emoções advindas do Poeta. Desde o início do poema aparece as rubricas: "muda levemente de tom. Sorri", "grave", "fala mais rapidamente, olhando-se", "sem pausa. Voz grave. Exaltada de início até a palavra "hora". Depois mais branda" (Op. cit., p. 243). As transições emocionais apontadas por Hilst caracterizam na personagem um esquema performativo que visa estabelecer uma territorialidade para a ação e desenvolvimento da trama. O personagem Poeta é uma territorialidade. Seus movimentos na peça situam a dramaticidade dos demais prisioneiros da cela da fome.

No encerto, o verso: "O corpo distendido como lança. É inteiriço e claro. (Op. cit., p. 243) sugere ser o Poeta um diferenciado interpretador da realidade ali exposta, entre os aglomerados no Porão da fome. O poema teria a função de comunicar uma definição de vida aos outros personagens. Mesmo em situação de fome, abandono e violência, ainda há a prevalência da sutileza oriunda através da arte. O poeta com sua fragilidade, cria uma aura em torno daqueles que ainda desejam, não importa o quê, não há escapatória da cela, no entanto, se a capacidade de simplesmente desejar sobreviver, isso os abona da crueza que é a observação mútua de que todos estão morrendo.

O primeiro poema do livro *Júbilo, memória e noviciado da paixão*, publicado em 1974 apresenta, na segunda estrofe, os seguintes versos: "E há tanto

tempo/Entendo que sou terra/Há tanto tempo espero/Espero/Que o teu corpo de água mais fraterno/Se estenda sobre o meu.” (HILST, 2017, p. 231). Na peça está descrito: “Ah, tempo extenso, grande tempo sem fim onde me estendo/Não para contemplar este todo de fora/Olhar enovelado respirando a hora...” (Op., cit. p. 243). Não trago a citação do livro de 1974 como um contraponto ao verso da peça, no entanto, vejo ressonância temática que evidencia uma persistência de Hilda Hilst à temas universalizantes, como por exemplo, o tempo.

Logo, a ideia de tempo para as personagens de *As aves da noite*, em especial o Poeta, interliga-se com a ausência de percepção da realidade exterior. Na falta de visão do mundo exterior cabe ao Poeta sintonizar as demais personagens em exercícios imaginativos. É preciso amainar a dor e ressignificar a “cesta mortuária” (Op. cit., p. 243) que os torna incapacitados de agir perante a violência simbolizada no Porão da fome. O Poeta assume a função de ser o “corpo de água mais fraterno” (Op. cit., p. 231) para as outras personagens. Sua jovialidade pode até se contrapor à fragilidade que o constitui, mas isso não anula o impacto que os seus poemas causam no espaço limitado da cela.

Há na atitude estética desse personagem algo de sacrificial e que se corresponde à atitude política, e também sacrificial, da personagem Maximilian Kolbe, que se oferece para morrer no lugar de outra pessoa. São pesos distintos, na cela da fome cada um doa o que tem. A destruição do corpo faz com que as personagens se desnudem mutuamente através de delírios, versos, frases aleatórias, ira e toda sorte de sentimentos a comunicar o fim.

CARCEREIRO (*objetivo*): Você ainda não está morto.
 POETA (*mantém o mesmo tom*):
 Depois a noite, o corpo imenso...
 E a palha do meu nome...
 (*voz alta como um chamamento*)
 Que verso te recompõe?
 Que fibra te comove ainda?
 (*voz baixa*)
 O mundo, o mundo...
 O corpo que se move
 Na pretensa carcaça de um molusco.
 Toca-o. Ele se encolhe mudo.
 (*encolhendo-se*) (HILST, 2008, p. 244)

A última parte do poema retoma o corpo como o espaço de discussão filosófica. Entre o “corpo imenso...”, “e a palha do meu nome...” (Op. cit., p. 244) se estabelece a ideia de esquecimento. Na experiência de dor no Porão da Fome, talvez o nome seja a primeira coisa tirada dos prisioneiros, até porque eles são identificados com números, como lembra a dramaturga nas indicações de cena, logo no início da peça. O nome, vinculado à “palha”, torna-se desimportante. A intromissão do Carcereiro: “Você ainda não está morto.” (Op. cit., p. 244) tenta suspender a investigação do Poeta sobre os efeitos que o encarceramento causa na identidade e no corpo. O Poeta e o Carcereiro não possuem nomes próprios, essa estratégia da autora, ao mesmo tempo que universaliza as personagens, demarca que elas são componentes da ruína e degradação crescentes, pois as palavras encontram o fim primeiro do que o corpo. O tempo das palavras é distinto do tempo do corpo, mas as duas são destruídas.

O ápice da investigação do Poeta está nos versos: “Que verso te recompõe?/Que fibra te comove ainda?” (Op. cit., p. 244). A palavra versificada tenta restituir dignidade às personagens de *As aves da noite*. A leitura que o eu-lírico faz do corpo prevê antes da destruição da matéria, a perda da comoção, do deslumbramento e capacidade de ver beleza até mesmo na hora mais sombria. Os versos trazem de volta o início do texto: “E deste morto me aproximo.” (Op. cit., p. 242), se a fibra que compõe o nome é relegada ao esquecimento, a fibra que o Poeta delega ao corpo ultrapassa a carnalidade e se constrói de emoção. A pele para esse Poeta é formada de emoção. Ao inquirir: “Que fibra te comove ainda?” (Op. cit., p. 244), o eu-lírico convida as demais personagens a resistirem contra o esquecimento de si, ocasionado pela degradação no Porão da fome. A poesia como resistência à loucura e fio de esperança a mantê-los em alguns momentos, conscientes do horror que os circunda.

O poético na peça assume a função de fazer pensar encarando a realidade por um viés diferente. Quando não estão imersos numa aura poética, as personagens tendem a se agredir fervorosamente. A ideia de recomposição que trata o eu-lírico: “Que verso te recompõe?” (Op.cit., p. 244) sintetiza todo o conflito proveniente da inevitabilidade da morte. Em *As aves da noite*, o corpo das personagens é matéria especial no discurso do Poeta. Ele acredita que o verso

recompõe o que fora perdido pelos sujeitos. As sinonímias a partir da palavra recomposição, tais como: reformular, restabelecer, restaurar, remodelar, reconstituir, consertar e etc, reforçam a ideia de que a poesia, na peça, tematiza o processo de finitude do corpo, entretanto, se por um lado existe o discurso da morte, por outro, há o renascer da sensibilidade. O Poeta tensiona essas duas dimensões: corpo e a subjetividade.

Retomando o itinerário reflexivo, na peça *O rato no muro*, Hilda Hilst retrabalha um poema publicado anteriormente no livro *Sete cantos do poeta para o anjo*, tornando o poema voz da personagem Irmã H. O texto *O visitante* se constitui essencialmente de um conjunto de versos expostos através de quatro personagens dentro de um núcleo familiar controverso. E em *As aves da noite* há o personagem Poeta, responsável por movimentar a trama para discursões de cunho existencialista diante da situação de encarceramento que os levará à morte no Porão da fome. De maneira muito específica a autora se coloca na posição de poeta-dramaturga. Em cada peça o modo como a poesia é empregada demonstra a acuidade hilstiana em escolher a linguagem poética para comunicar dramaturgicamente os conflitos desse conjunto de personagens.

O rato no muro, *O visitante* e *As aves da noite* são peças em que a poesia está presente arquitetonicamente, bem como na construção identitária das personagens. Em cada um dos textos, a poesia está à serviço da linguagem decaída, ideia que proponho como uma interface a partir de Octavio Paz, que diz ser o poema: “a linguagem erguida”(PAZ, 1982, p. 42). O poema na dramaturgia estaria à serviço do mundo prosaico, decaído e em constante ruína, sendo a poesia uma ferramenta estética eficiente para a exposição das tensões.

Se nas outras peças a poesia insere-se como um veio articulador da narrativa dramática, em *O verdugo*, texto de 1969, a poesia torna-se um elemento a expor a incapacidade da personagem central, o Verdugo, em se comunicar com o exterior, embora sua decisão de não matar seja decisiva para o desenvolvimento da trama. A peça é formada pelas personagens: O verdugo, A mulher do verdugo, Filho, Filha, Noivo da filha, Carcereiro, Juiz velho, Juiz jovem, Cidadãos, O Homem e Os dois homens-coiotes.

De acordo com Elza Vincenzo:

essa família é assinalada por uma peculiaridade que se conhecerá logo a seguir: o pai, não é um homem qualquer, mas um verdugo de profissão. Sempre exerceu pontualmente o seu ofício; hoje, porém, vive um drama, o menos previsível que pode viver um verdugo: reluta em cumprir o dever que sua função e a lei lhe impõem, de enforcar um homem; ele, por cujas mãos já passaram tantos outros, que é um bom profissional, resiste desta vez. É que se trata de um prisioneiro diferente, que o Verdugo sente não ser culpado, embora se trate de um réu que já fora julgado e condenado, (como lhe lembram outros muitas vezes), por uma lei da qual ele, o Verdugo, não é autor. (VINCENZO, 1992, p. 69)

Posto o conflito, a peça acompanha o jogo de forças, interesses e coerções que destroem o núcleo familiar, dividido entre matar ou não o condenado, de um lado, a Mãe e a Filha são a favor da morte do Homem, do outro, o Filho e o Verdugo discordam que o condenado mereça a execução, acreditando que ele seja inocente. Da sumarização de Vincenzo destaco o seguinte: “É que se trate de um prisioneiro diferente, que o Verdugo sente não ser culpado,” (Op. cit., p. 69). O sentir como uma atitude poética que transparece a incapacidade do Verdugo em organizar o sentimento em matéria de poesia, ele apenas recebe um incômodo proveniente da relação com o Homem. Juntos, incômodo e o sentir tornam o Verdugo um personagem que não consegue articular um discurso poético pleno. Os fragmentos sentimentais que a personagem apresenta dão conta da sua incapacidade de organizar a emoção.

FILHO: O homem é bom de perto, pai?

VERDUGO (*manso*): Não sei, meu filho, não sei. (*pausa*) É muito difícil para mim. É assim como se eu tivesse que cortar uma árvore, você entende? Eu nunca derrubei uma árvore, eu não saberia, é difícil, não é o meu ofício.

MULHER: Uma árvore... Você cortou cabeças, enforca gente e fala de uma árvore. Parece que está louco.

VERDUGO: É diferente, mulher. É diferente. Esse homem é como se fosse uma árvore para mim. (HILST, 2008, pp. 374-375)

Através da comparação o Verdugo tenta interpretar o Homem. A simplicidade do exercício poético do carrasco demonstra a complexidade da relação entre o executor e o condenado. Nesta “vila do interior, em algum lugar triste do mundo” (HILST, 2008, p. 367) não há espaço para a poesia. Para o Verdugo o ato de cortar uma árvore equivale a matar um inocente. A fala da

personagem Mulher é capital em expor um raciocínio que negocia vida e morte. Poesia e vida. Poesia e justiça. Poesia e loucura, esta última junção torna-se emblemática `a medida em que os acontecimentos da peça colocam o Verdugo como alvo de interdição por parte das personagens que querem ver o Homem ser executado na praça, no segundo ato da peça.

“Uma árvore... Você cortou cabeças, enforca gente e fala de uma árvore. Parece que está louco.” (Op. cit., p. 375), ao retrucar o Verdugo, a Mulher põe em cena, sutilmente, a ideia de que somente o louco pode conectar no mesmo raciocínio uma árvore e um homem. O Verdugo não é louco, nem é poeta, há uma incapacidade natural na constituição da personagem em expor sua verdade através da linguagem poética. Ele se exprime por fragmentos, comparações e frases desconexas com a realidade da família e do mundo que o abarca. Diferente de *O rato no muro*, *O visitante* e *As aves da noite*, a poesia em *O verdugo* é um estado de incompreensão diante da violência inevitável. Pode haver uma aura poética nas frases do Verdugo, mas é eclipsada na resposta das outras personagens, em especial, as femininas.

FILHO: Que cara ele tem de perto, pai?

MULHER: A mesma cara de longe. (*pausa*)

FILHO (*para o pai*): E as mãos? Eram bonitas de longe.

FILHA (*com desprezo*): Bonitas! Eram mãos.

FILHO (*maravilhado*): Grandes. (*pausa*)

VERDUGO: De perto, meu filho... ele parece o mar. Você olha, olha e não sabe direito para onde olhar. Ele parece que tem vários rostos.

MULHER: Todo mundo só tem um rosto. (HILST, 2008, p. 375)

Nas falas do Filho fica evidente o caráter messiânico do homem que foi condenado. O Verdugo pensa o mar como uma possível interpretação para o seu deslumbramento, e ao dizer: “Ele parece que tem vários rostos.” (Op. cit., p. 375), a personagem entende que é difícil decifrar o condenado, pois tudo nele leva à experiência da amplidão, como o mar, por exemplo. Os rostos indicam inúmeras identidades, biografias, falas, experiências, ou seja, a poesia, para o Verdugo, não explica o Homem na sua totalidade. O que resta é um deslumbramento ou um olhar que não se sabe ao certo onde focar. O pragmatismo da Mulher, ao proferir: “Todo mundo só tem um rosto.” (Op. cit., p. 375) explicita uma lógica que prevê

as aparências, a superficialidade, não à toa a personagem diz: “A mesma cara de longe.” (Op. cit., p. 375), não importa a singularidade ou qualquer gesto de diferença, para a Mulher, o condenado “É apenas mais um para o repasto da terra.” (HILST, 2008, p. 367).

O *verdugo* é uma peça que fala dos efeitos da injustiça tendo por representação a figura dos juízes. Poesia e justiça são duas nuances que entram em conflito num cenário em que os desejos das personagens estão divididos entre morte e vida. De um lado, os defensores do Homem, entendido como um inocente que fora condenado por falar coisas que desagradavam os juízes. Do outro, os que apoiam a morte do Homem, não só por acreditar que ele seja culpado, mas também porque a morte deste resultará no pagamento de uma quantia financeira que amenizará as dificuldades da família. Neste sentido, a Mulher, a Filha, e o Noivo são veementes em defender a execução do Homem. O poético em ambos os grupos de personagens desnuda o desejo que as movem, a poesia não encerra o drama ou direciona as atitudes das personagens, a poesia os coloca em situação de escolha com o que acreditam ser o verdadeiro, o justo. Para a Mulher: “Imundície ou não, não me importa nada. Come. (*pausa*) A mim me importa encher a barriga de vocês.” (HILST, 2008, 369), a fala, em resposta ao Filho que defende ser grotesco matar o Homem, mostra que o poético para a vida e a liberdade não faz sentido diante da fome. A poesia pode ser imagem da vida pulsante ou a liberdade, mas ela não sacia a materialidade da vida, o comer.

FILHO (*lentamente*): É que o senhor, o senhor é forte mas parece também tão delicado, delicado para ser o que o senhor é.
 VERDUGO (*tom suave*): Delicado... (*tom angustiado*) Delicado, sim. (*pausa*) Tudo me entra no peito. Tudo, você entende? Eu olho as gentes, as pessoas, e eu sinto piedade. Eu tenho piedade das pessoas. [...] Eu sentia uma pena das gentes... e de repente passava um cachorro... e de repente eu olhava, sabe, naquela casa, havia uma planta, uma primavera que tentava subir no muro... e eu sentia piedade... (HILST, 2008, pp. 403-404)

O diálogo entre o Filho e o pai – no final do primeiro ato – sedimenta o Verdugo como um personagem que não consegue exprimir-se plenamente através da poesia. Hilda Hilst, ao jogar com a ideia de poeta-dramaturga, usa o Verdugo para expressar a dificuldade na comunicação dos estados poéticos dos

sujeitos. O Filho diz que o Verdugo é delicado, essa afirmação situa a personagem num embate entre sentir, se emocionar e não saber como materializar tais caracteres no discurso poético estruturado e que se identifique como poético. Talvez o estado de poesia para o Verdugo se iguale a ter piedade.

No posfácio do *Teatro Completo* (2008), Renata Pallottini afirma que o Verdugo 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. A *inação deliberada*, motivada por algum conteúdo, é também ação; espera-se de um verdugo que mate; quando ele se recusa obstinada e conscientemente a fazê-lo, torna-se um personagem ativo e coerente, que se recusa a agir. (PALLOTTINI, 2008, pp. 514-515)

Entendo “a inação deliberada, motivada por algum conteúdo,” (Op. cit., p. 514) como a tomada de consciência poética que está impregnada na personagem. Embora ele não saiba organizar as sensações num discurso que totalize poesia e vida, o Verdugo compreende a força destes elementos em sua subjetividade, fazendo-se ser delicado como aponta o Filho. A delicadeza aqui entendida como a exposição do incômodo a tirar a personagem de uma zona identificatória presumível. Delicadeza que transforma o Verdugo num ser conectado ao coletivo por outras vias de expressão, e não mais somente pela função social que ocupa, ou seja, ele não é mais apenas o Verdugo da vila, algo se operou na sua matriz identitária, ele se emociona demasiado, e a partir dessa constatação se move no núcleo familiar como um apaziguador dos conflitos.

“VERDUGO (*manso*): Você não compreende.” (HILST, 2008, p. 367). É interessante e denunciador que esta seja a primeira fala da personagem, em resposta à Mulher, que diz: “Come, come, durante a comida pelo menos você deve se esquecer dessas coisas. Que te importa se o homem tem boa cara ou não? É apenas mais um para o repasto da terra” (HILST, 2008, p. 367). A afirmação do Verdugo extrai uma síntese de tudo que acontece ao longo da trama. Esta é uma peça sobre a compreensão das coisas, das leis, dos interesses e desejos. Quando a personagem diz que a Mulher não compreende, ele está falando de si também, porque cada um observa o julgamento e a condenação do Homem sob uma ótica,

uma ética e ideologia distinta. Nesse conjunto de compreensões o Verdugo é aquele que pensa de forma truncada porque as emoções o impedem de organizar um discurso que tenha sentido para as demais personagens, movidas por interesses financeiros objetivos que resultarão no assassinato do Homem.

Assim, de acordo com Pallottini “sua decisão ativa está em *não fazer* aquilo que se espera que faça” (Op. cit., p. 514), isso justifica a imobilidade do Verdugo diante do óbvio trágico gestado pelas figuras femininas e os juízes. As falas emocionadas materializam o recuo da personagem para uma letargia proposital, coerente e em evidência principalmente nos diálogos com o Filho.

VERDUGO (*muito comovido*): No começo eu pensei fosse só a emoção de estar vivo, você compreende? Eu pensava: (*tranquiliza-se um pouco*) “É, eu me comovo com a vida, com tudo que está vivo, é isso”. (*emociona-se novamente*) Mas depois essa coisa foi crescendo e até uma casa uma parede meio gasta me comovia... e até...

FILHO: Até o quê, pai? (*pausa*)

VERDUGO: Um osso, meu filho. Um osso me comovia. (HILST, 2008, p. 404)

A fala do Verdugo e eleva a emoção da cena para um dos momentos mais importantes da peça: o carrasco consegue discernir que há uma diferenciação entre saber-se vivo – e ser grato por isso –, e a atitude que o leva a comover-se com as coisas ao redor; o pensamento à parte “É, eu me comovo com a vida, com tudo que está vivo, é isso”. (Op. cit., p. 404) demarca o momento em que a personagem aceita essa condição de delicadeza que o constitui. Esse pensamento é irradiador na leitura do Verdugo como um ser que tem espasmos de poesia, mas não faz poema nos seus diálogos, diferente do que acontece com a Irmã H, de *O rato no muro*, ou a Maria, de *O visitante*, ou o Poeta de *As aves da noite*. O Verdugo se coloca racionalmente diante das emoções que lhe são abafadas pelo posto social que ocupa.

No entanto, quando diz: “Um osso, meu filho. Um osso me comovia.” (Op. cit., p. 404) fica claro que o Verdugo não tem consciência de que esta frase é eivada de um matiz poético caloroso. A grande questão no Verdugo é sua incapacidade de não fazer a leitura do que é dito por si como um ato poético, resultando disso, por exemplo, a Mulher desconfiar que ele esteja louco por

comparar a execução de um homem com uma árvore cortada. O que tem de comovente um osso? O resto, o fim, a sobra do que fora humano impresso na imagem do osso se corresponde visceralmente com a identidade do Verdugo. Ele é o osso também. Tal constatação faz a personagem assumir a emoção diante de um símbolo que representa a morte, a finitude e o próprio trabalho de ser o verdugo, um ceifador institucionalizado pela lei na realidade social da trama.

As personagens nascentes do cunho lírico da poeta-dramaturga Hilda Hilst são dotadas de uma extrema capacidade de emoção. Ainda que as situações de coerção e cerceamento as deixem aparentemente letárgicas, isto é apenas uma camada ou estratégia de sobrevivência. No interior do discurso poético – seja ele consciente ou não –, as personagens arquitetam formas de enfrentamento com as entidades opressoras.

Depois de construir uma exegese sobre os textos *O rato no muro*, *O visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo*, tendo como foco a observação da poesia como um elemento estruturante nas peças, cabe retomar a ideia de Octavio Paz “O poema é linguagem erguida.” (Op. cit., p. 43) e a associação que avento: linguagem decaída. Hilda Hilst escreve estas peças com o sumo criativo de uma poeta que necessita se comunicar com os problemas do seu mundo. O poético, na voz das personagens de cunho lírico imersas em violências múltiplas assume a condição de linguagem decaída. A poesia sai do lugar de elevação e passa a compor a realidade das personagens aprisionadas e torturadas pelos agentes da opressão.

Decaído como uma condição prosaica entreteçada com a natureza do texto dramático, formado por um conjunto de vozes que se alternam ideologicamente em torno de um problema, ou de várias problemáticas. No texto hilstiano, a convergência dessas vozes se movimenta através do estilo poético, o que endossa o conflito, a reflexão, o peso da personagem, o simbólico e o alegórico. Cada frase de tónus poético proferida pelas personagens tem a função de amplificar o conflito interno que as imobiiza. A ação é antes interior, do que externa. O que resvala como ação provém desse ciclo de reflexão exposto por meio de frases poéticas.

Segunda seção: O rato no muro

As freiras miudinhas são boninas serenas da noite
e como flores são pisoteadas pela Madre Superiora,
a mãe-homem, o lastro a caçar o gato e o rato,
pobres freirinhas, de vozes fininhas, cantam o açoite
do que não é e jamais fora corpo, até a progenitora
gritar que sempre sangra para Deus. As nove irmãs
como letras etruscas cavam suas mortalhas para
a mãe-homem, braço grosso que não benzeu o
corpo tralha, no convento e suas curvas, sombras,
atalhos, pois o humano-luz as esqueceu.
Ah, freirinhas tolinhas que desejam apenas ser
mais que as vestes à vetusta anuladas pela
grande pergunta: o que há além do muro?
talvez o mundo sem vida e escuro.

Francisco Alves

2. *Vou matar esse corpo que só conhece a treva*

Nove freiras aprisionadas num convento, nomeadas com letras do alfabeto que vão de A até I denotam de chofre que o corpo é o centro do debate a exponenciar a violência. A condição de freiras já as coloca numa dimensão de aprisionamento que se reflete nas ações das personagens. Há nesta peça um conjunto de imagens que colocam o corpo como território a operacionalizar uma dialética do medo, dirimida em práticas de violência, umas sutis, outras escancaradas, como se vê principalmente na personagem Irmã Superiora.

O rato no muro é profícuo em demonstrar como o corpo, imerso num sistema de opressão que visa “uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam” (FOUCAULT, 2014, p. 42) está constantemente sendo alvo de inscrição dos saberes que colocam as personagens como subalternas e oprimidas, transformadas em sombras no mundo cerceado do convento.

Na primeira fala da peça *O rato no muro*, as nove freiras, juntas, dizem: “Nós somos um. Nós somos apenas um. Um único rosto. Um. (*pausa*)” (HILST, 2008, 105). As vozes em uníssono deixam claro que a composição dos corpos que habitam este lugar devem está una, sem qualquer possibilidade de espraiamento de alteridade, divisão, diferença. Elas são um único corpo. A ideia de um único rosto é especial em se tratando de uma peça em que as personagens são obrigadas a olhar sempre para os céus, ou seja, para os desígnios divinos. Este seria então um rosto que embora esteja num corpo terrestre, tenta desligar-se da condição de terra e passa a desejar o divino como única paisagem a ser almejada por esses olhos.

Michel Foucault, na terceira parte de *Vigiar e Punir*, dedicada ao estudo da Disciplina, apresenta a ideia de “Corpos dóceis”, ao propor uma descrição das condições de produção de discursos sobre o corpo, o filósofo afirma que:

Nesses esquemas de docilidades, em que o século XVIII teve tanto interesse, o que há tão novo? Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Muitas coisas entretanto, são novas

nessas técnicas. A escala em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao mesmo nível da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. (FOUCAULT, 1997, p. 132-133)

Para o filósofo o corpo é uma partitura em que são inscritas e legitimadas práticas de violência que acabam por organizar as sociedades. O corpo, elemento a situar o conhecimento e o poder, ambos aspectos incessantes no pensamento de Michel Foucault. O convento de *O rato no muro* configura uma sociedade porque há uma organização estamental, as freiras obedecem a Irmã Superiora. As freiras possuem um corpo que “está preso no interior de poderes muito apertados que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (Op. cit., p. 132-133), na peça essas três regras, apontadas por Foucault no seu estudo, são evidentes.

Sobre as limitações, as freiras desejam ver o que existe além do muro que cerca o convento. O desejo de cruzar o muro e voar estão presentes por meio de alegorias. O muro impede que o conhecimento exterior adentre o convento, logo, como marcador de espaço, ele é responsável por colocar as freiras num estado de excitação diante do desconhecido, como se observa na cena a seguir:

SUPERIORA: Cada uma de vocês pensará sempre nessa possibilidade.
 IRMÃ H: Que possibilidade?
 SUPERIORA: De chegar até o muro.
 IRMÃ A: De subi-lo.
 IRMÃ B: Transpô-lo.
 IRMÃ C: Ver mais adiante.
 IRMÃ D: É inútil. É inútil. (HILST, 2008, p. 138)

A especulação sobre o que pode haver além do muro leva as personagens a estados catatônicos durante a peça. A Superiora reforça a ideia de limitação ao enfatizar que atravessar o muro é apenas uma possibilidade, um desejo que não se concretizará, tendo em vista que as nove freiras obedecem a uma rotina no “mesmo nível da mecânica – movimentos” (Op. cit., p. 132) pois o diálogo entre as irmãs e a Superiora se dá através de um arcabouço discursivo, em que as falas enfáticas das personagens lembram partes de uma máquina incontrolável, como

se o corpo delas estivesse numa situação de repetição das mesmas perguntas diante do raciocínio homogêneo e delimitante da Superiora.

No que diz respeito às proibições, a peça se estrutura sobre esse diapasão. Há tanta intervenção nas atitudes das personagens, que mesmo estando ausente de muitas cenas, a Superiora ainda exerce uma aura proibitiva, como é possível verificar no excerto abaixo:

IRMÃ I: Mas você jamais poderá sair daqui. Nem eu. Há o muro.
 IRMÃ H: Tenho certeza que nós arranjaríamos uma saída.
 IRMÃ I: Uma saída? Você sabe que é impossível, você sabe que quem toma conta do muro é a Madre.
 IRMÃ H: Mas ela dorme também, não é?
 IRMÃ I: Dorme... Você chama aquilo de dormir? Você acha que quem toma conta do muro pode dormir? E além disso existe a cerca que ela mandou fazer. A cinco metros do muro. (HILST, 2008, p. 112)

A relação das personagens com o muro é um dos centros norteadores da peça. O muro é uma alegoria potente da impossibilidade de atravessar de um lugar para o outro, ou nos esquemas simbólicos da peça, pode ser interpretado como o impedimento do livre pensar. O convento pode ser comparado à caverna de Platão, e as freiras, em especial a Irmã H, seres que buscam compreender o mundo além daquilo que lhes é apresentado como concepção de vida. Parece-me haver na peça desdobramentos da imagem do muro dentro do convento. Alegoricamente o muro estaria no hábito que as freiras usam, na cerca construída nas proximidades do muro, na própria madre Superiora, que não estabelece um diálogo claro e frontal com as nove freiras. *O rato no muro* é uma peça em que a prisão que violenta os corpos aparece circularmente de várias formas, como se percebe no início em que “as freiras estão em círculo, ajoelhadas e, ao lado de cada uma, um pequeno chicote de três cordas” (HILST, 2008, p. 103) e no final a “Irmã H aproxima-se da Irmã I, agarra-se sempre repetindo “PAREM”. Rola pelo chão. (HILST, 2008, p. 141). Nesse sentido, o muro como uma geometria que afasta está para o círculo como uma geometria a oprimir igualmente as personagens. Elas oram em círculo e desejam atravessar o muro, ambas as performances colocam o corpo em rota de aproximação com as práticas de violência.

Ainda no fragmento de Foucault há a ideia de obrigação, aspecto que se interliga com o binômio saber-poder, que foi pensada sistemicamente ao longo da sua filosofia, em especial nas obras *Arqueologia do Saber* (2009) e *A microfísica do Poder* (1979). A obrigação, como presença de violência na peça perpassa o cotidiano das personagens. No diálogo entre a Superiora, a Irmã H e a Irmã I fica premente como a obrigação é um dispositivo de violência que rebaixa as freiras à condição de subalternidade.

SUPERIORA: Cht . Pense. Pense.

IRMÃ H: Já pensei tanto. Não consigo encontrar.

As freiras entreolham-se e cochicham.

SUPERIORA: Cht. (*Para H. Apontando o banco*) Ajoelhe-se lá. E pense. (*a Irmã H encaminha-se para o lugar indicado*) Irmã I.

IRMÃ I (*tom angustiado*): Eu pensei na minha pobre irmã o tempo todo. Queria que todas as minhas culpas não fossem minhas e sim... dela. Ela vai se lembrar. Ela vai se lembrar!

SUPERIORA (*muito severa*): Irmã I! Diga uma de suas culpas de hoje. Não foi o que lhe ordenei? (HILST, 2008, p. 107)

O pensamento surge como uma obrigação que resvale o pecado, pois é este portar-se no mundo de *O rato no muro* que alimenta as redes de violência que atinge os corpos das personagens. Pensar um pecado significa antecipar a exposição de algo, a evocação, o falar, o confessar pela boca, ou seja, haveria um “poder infinitesimal sobre o corpo ativo” (Op. cit., p. 133) da personagem. O corpo ativo compreendo ser o corpo de pulsão e inquietação que move a Irmã H a questionar a Superiora durante a peça. Desse modo, é possível pensar dentro do convento, mas esta ação deve vincular-se diretamente ao exercício da flagelação, resultante dos pretensos pecados que naturalmente já estariam impregnados nas personagens.

AS FREIRAS JUNTAS (*menos a Irmã H e a Superiora. Tom crescente*)
In nomine patris... (*chicoteiam-se uma vez nas costas*) Et filii...
(*chicoteiam-se várias vezes desencontradas*) Et spiritus sancti...
(*chicoteiam-se*)

As freiras repetirão o ritual três vezes. Na última o tom é agudíssimo. A Irmã H recua sempre mais, até ficar bem próxima à cruz. A Superiora, depois do canto, bate palmas novamente. E olha em desespero para a Irmã H. As freiras levantam-se. Saem em fila. A Irmã H fica sozinha, examina febrilmente as manchas, o anjo. Pára diante do anjo. (HILST, 2008, p. 108)

Do pensamento sobre o que fora pecado, as personagens partem para a autoflagelação. Embaladas pela evocação do sinal da cruz em latim elas se chicoteiam. Este é o ápice da espetacularização da violência que acontece dentro do convento. O momento da confissão dos pecados, o canto e o chicoteamento como preservação dos valores daquele mundo englobam uma liturgia a domesticar o corpo de todas as freiras. Primeiro elas pensam sobre os pecados, os qualificam, - embora a Irmã H se recuse a declarar qualquer pecado -, depois cantam em latim, a Superiora bate palmas, elas levantam-se e saem em fila, ou seja, segue-se um roteiro. É realizada uma cena de violência eivada de uma dramaturgia de sentido comum para aqueles corpos que estão em estado sujeição no ambiente religioso.

Para Foucault:

Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. Muitos processos disciplinares existiam há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. (FOUCAULT, 1997, p. 133)

O rato no muro é uma peça em que o poder disciplinador contribui efetivamente para o desenvolvimento dos pequenos conflitos que situam as personagens como seres oprimidas pela figura da Madre Superiora. Pensar a cena da confissão das freiras, coadunando-a à ideia de disciplina formulada por Michel Foucault me impele a interpretar o fragmento como uma cena de tortura.

É possível que o processo de descrição dos pecados que culmina com a autoflagelação na verdade seja uma representação de tortura e por isso de violência?

A peça foi escrita em 1967, período em que país estava sendo dominado pelos militares. Havia uma ideia de disciplina, de ordem e de organização espalhada por diversos setores da sociedade brasileira. Hilda estava conectada com a realidade. A autora sabia dos desaparecimentos, das narrativas de tortura e perseguição, tanto é que ela abandona a vida agitada de São Paulo e se recolhe na Casa do Sol, no interior, produzindo lá grande parte de sua obra. É tentador

analisar *O rato no muro* como uma peça em que nove corpos de personagens foram arrebatados para uma prisão religiosa e lá postos à prova numa disciplina que degenera a dignidade humana até o ponto em que se tornam “dóceis” para o sistema dominador.

O fato de a trama se passar em um convento e não numa sala ou porão de tortura não tira uma conexão semântica de que ambos se tratam de espaços de coerção e controle. O convento, nesta percepção, pode ser visto como um palimpsesto, em que a ideologia religiosa é apenas uma das camadas de um conjunto maior de práticas de violência presentes no interior do discurso da fé. A exposição dos pecados não é só parte da ‘disciplina’ imposta pela Superiora, ela funciona como um catalisador repressivo para a relação “docilidade-utilidade” (Op. cit., p. 133). O corpo das personagens está à serviço de uma anatomia da violência perfilada, na aparência, como um simples cotidiano de freiras, no entanto, ultrapassada essa dimensão de uma violência até legitimada e cultuada socialmente, tem-se um conjunto de práticas perversas que despersonalizam as personagens – elas são nomeadas com letras –, e as colocam como objetos servis e fantasmagóricos no convento.

No ensaio intitulado “Fundar a violência: uma mitologia?”, David Lapoujade mostra que:

podem-se distinguir dois aspectos da violência. De um lado, a violência enquanto exercício de uma relação de força, força física ou mental, a violência enquanto relações entre corpos (em todos os sentidos da palavra corpo, não apenas corpo físico, mas corpo social ou corpo coletivo). Esse aspecto diz respeito ao poder e às relações entre poderes. Mas há necessariamente um segundo aspecto: pois essas relações são sempre codificadas, submetidas a regras ou normas que distribuem esses poderes e essas relações de força num campo social dado. (LAPOUJADE, 2015, p. 79)

As nove freiras representam o corpo social ou corpo coletivo apontado por David Lapoujade como um espaço de configuração da violência. Através dessa lógica, pergunto: qual o sentido da palavra corpo nas personagens de *O rato no muro*? O corpo das personagens é a matriz que operacionaliza os discursos orbitantes sobre a violência. De acordo com a descrição de algumas no início da peça, a Irmã A tem os olhos arregalados, a Irmã C tem manchas de sangue na

roupa, a Irmã G é muito velha, come o tempo inteiro, mastiga; e a Irmã I é irmã de sangue da Irmã H. (HILST, 2008, p.101). O corpo aparentemente unificado pelo poder da Superiora, possui marcas, espaços, rastros, manias impressas no corpo-palimpsesto, ou seja, os aspectos que mais importam na caracterização dessas personagens, na verdade são ressonâncias da violência naturalizada no ambiente do convento.

Por isso compreendo o quadro da confissão e chicoteamento, como uma cena de tortura, porque a partir dessa, tudo o que se desenvolve na peça se vincula a esse ato inicial. As freiras não expurgam os pecados. Elas corporificam a violência naquilo que lhe dá contorno, forma.

E essa composição de um corpo moldado sob a violência se faz por meio de uma concepção teatral, espetacular que envolve a tortura, Marilena Chauí (2017) afirma que:

os torturados dizem ter o sentimento de estar num palco, não só porque havia a plateia de torturadores e companheiros, mas também pelo sentimento de irrealidade causado pelo aparato [...] da tortura, que só pode intimidar quando exibido como espetáculo (seja pela descrição prévia de seu uso pelo torturador, seja pela visão de companheiros torturados). Algo essencial se revela aqui, gerando uma contradição insolúvel: essa exibição é clandestina. (CHAUÍ, 2017, p. 134-135)

A personagem Superiora é uma torturadora; sua onipresença na peça suscita medo nas demais personagens. Minha insistência em ler o primeiro quadro da peça como um conjunto de imagens que simbolizam um ápice de tortura, interliga-se com o pensamento de Chauí ao falar do caráter teatral, espetacular que denota a agressão ao corpo humano. Quando a Superiora diz “*(bate palmas três vezes)*: Irmã A. Diga uma delas. Uma de suas culpas de hoje.” (HILST, 2008, p. 106) ela está colocando a personagem oprimida numa zona de performance onde qualquer que seja a resposta, isso não alterará as relações de agressão mantidas naquela configuração de vida. A resposta da Irmã A comprova que há uma teatralidade propositalmente pensada como forma de sobrevivência diante da confissão, “*(levantando-se)*: Hoje eu olhei para o alto. Havia sol. Eu me alegrei.” (HILST, 2008, p. 106).

As três vezes que a Superiora bate palmas; o levantar-se da Irmã A para responder; e a referência ao olhar para o alto; toda essa dinâmica possui o corpo como conjuração da linguagem da violência. O caráter clandestino da tortura, a que se refere Marilena Chauí, aparece em *O rato no muro* por meio das divagações das personagens quando não estão diante da Superiora. As tramas inferiores, como a morte do gato ou a visita dos seres de fora do convento, funcionam como licenças para que cada uma possa monologar diante da aura de aniquilamento representada pela Superiora.

Não só porque tudo se passa nos porões e nas noites sem começo e sem fim, nem só porque disso não se fala nos meios de comunicação nem na sociedade ao ar livre; é clandestina porque torturadores e torturados não possuem nome nem lugar – todos parecem ter-se tornado ninguém. O teatro clandestino, essa situação de absurdo completo (que nem mesmo Ionesco poderia inventar em que se exhibe escondendo e se esconde exibindo, opera sob o sigilo de nome e funções. (CHAUÍ, 2017, p. 135)

O fato de as personagens serem identificadas com letras do alfabeto alude a clandestinidade porque todas “parecem ter-se tornado ninguém” (Op. cit., p. 135). O convento é uma zona de subalternidade que transforma os seres em coisas da ordem do absurdo, as manias e repetições identitárias das personagens não obedecem uma logicidade, assim, tudo que ocorre no espaço do convento parece está desconectado com a noção de vida, e a violência, como única forma de racionalidade com a matéria delega ao corpo a função de lembrá-las de que elas pertencem a um sistema impossível de superar; a menção que Chauí faz à Ionesco, dramaturgo fulcral do Teatro do Absurdo, incita uma breve ida ao conceito:

O teatro do absurdo se esforça por expressar o sentido do sem sentido da condição humana, e a inadequação da abordagem racional, através do abandono dos instrumentos racionais e do pensamento discursivo e o realiza através de uma poesia que emerge das imagens concretas. (ESSLIN, 1961, p. 96)

Se para Chauí, tanto torturadores quanto torturados tornam-se “ninguém” na teatralização da agressão, a Superiora e as nove freiras, tomadas por essa dimensão de esvaziamento demonstram ser o corpo, sob a égide da religião, um

receptáculo em estado de “abandono dos instrumentos racionais e do pensamento discursivo”, como afirma Esslin na definição do teatro do absurdo. Desse modo, a violência que se estrutura na peça através das agressões da Superiora, engloba o absurdo que em linhas gerais apresenta a falta de comunicabilidade entre as personagens. Elas parecem ausentes do senso de comunicação que possa irmanar todas num objetivo comum, como se pode verificar no diálogo entre a Irmã H e a Irmã I:

IRMÃ H: Escuta, se o animal morreu, não teve sentido ele ter ficado.

IRMÃ I: Mas milhões de animais ficaram. Devem estar por aí. A gente é que não vê.

IRMÃ H: Mas se ele morreu... se ele havia ficado... se ele havia ficado, não podia morrer, você não compreende? Não tem sentido.

IRMÃ I: Mas que sentido você quer dar à vida de um gato?

IRMÃ H: E nós temos algum sentido?

IRMÃ I: Nós faremos sacrifícios.

IRMÃ H: Mas sacrifícios para quê? Não há mais para que, nem porque fazer sacrifícios. Então você mesma não disse que não há mais ninguém, ninguém? Só os animais. (HILST, 2008, p. 111)

O incidente da morte do gato suscita uma profunda discussão entre as irmãs de sangue. Quem morreu de fato? O animal ou as freiras que estão encerradas pelo muro? O diálogo evoca também um jogo de espelhamentos em que o gato morto simboliza o corpo domesticado das outras freiras. A Irmã H usa a palavra ‘sentido’ três vezes, se utilizando da condição de heroína, tenta trazer a Irmã I para sua compreensão do mundo dentro do convento, mas o corpo e as ideias da personagem I já sofreram tantas intervenções que a sua resposta: “Nós faremos sacrifícios” é deslocada do problema central que a Irmã H tenta elaborar junto à todas elas. Não há mais sacrifício a ser feito porque as nove freiras são o sacrifício, revivido sempre no momento em que as personagens tem de confessar os pecados e se autoflagelar. A disposição ao sacrifício circunscreve o “sentido do sem sentido da condição humana” (Op. cit., p. 96), porque é na incompreensão que a violência se constrói enquanto linguagem a aglutinar signos imagéticos a imobilizar todo aquele que está sob o poder de uma estrutura dominante.

Quando a Irmã H declara que sobraram apenas os animais é posto em evidência que as personagens estão se colocando também na condição destes

animais que restaram, uma vez que “o corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe.” (FOUCAULT, 1997, p. 133). O recompor na linguagem foucaultiana trata da interação do corpo dominado com o ambiente. É como se a Superiora e o convento esquadrinhassem as personagens, a confissão-tortura as desarticulassem e por fim as inquietações da ordem do absurdo as colocassem dentro de uma lógica que recompõe a realidade dos acontecimentos do convento através de estilhaços difusos.

IRMÃ G: Irmangá! Irmangá!

IRMÃ H: Sim, estou aqui.

IRMÃ G: Pobrezinha! Sabe, eu pensei se a senhora não teria por acaso uma rosquinha... Ah, Irmã I, a senhora também está, eu compreendo, quer ajudar a Irmãzinha, não é? Não direi nada, nada, pode ficar sossegada, mas não tem uma rosquinha? Tenho tanta fome.

IRMÃ H: Não, não tenho.

IRMÃ G: Mas a senhora não disse que não teve para quem dar o seu pão e o seu leite? Antes era para o gato. Agora pode dar para mim. Ele morreu... foi maldade, mas ele morreu.

IRMÃ H: Mas não fui eu quem disse do leite e do pão... Alguém disse isso?

IRMÃ G (*tom cantante*): Ai... Aí... A... í... A... í... Sempre me confundo.

IRMÃ I: Sempre nos confundimos. (HILST, 2008, p. 113)

Na peça *O rato no muro* as personagens estão constantemente evocando uma aprendizagem da violência por meio do corpo. No quadro acima, a Irmã G encontra as Irmãs H e I tramando uma forma de sair do convento. A fome persistente da Irmã G informa que é do interior, das visceralidades, que provém a matéria para a construção das imagens de horror. O pedido incessante da Irmã G por comida está conectado com a fala “Hoje olhei para dentro de mim. Havia sangue. Eu tive medo.” (HILST, 2008, p. 106), proferida pela Irmã C no momento da confissão diária. A fome e o exame das vísceras demonstram um momento de confronto com as lógicas que as oprimem. O convento é formado por um conjunto de ‘disciplinas’ que visam a domesticação dos corpos das freiras, no entanto, esta dinâmica opressiva é questionada quando as personagens olham para si mesmas. Se estão devotadas aos desígnios religiosos, elas não passam de fantasmas mecanizados. Se contemplam a carnalidade e suas demandas, como ter fome, por exemplo, elas possuem um átimo de liberdade.

“Tenho tanta fome” é uma afirmação que não se refere somente à compulsão da Irmã G por comida. Na discussão que empreendo, o corpo dessas personagens se constitui território simbólico para que a violência impetrada pela Superiora tenha sentido. A fome da personagem funciona como um reforço para a sujeição a qual estão expostas. Se há fome, existe o vazio, e esse binômio diz respeito, com exceção da Irmã H, à anulação das formas de consciência que possa ler criticamente a realidade que as circunda. Ter fome para a Irmã G é mais importante que pensar nos desmandos da Superiora. A morte de um gato tem maior ressonância do que pensar se de fato chicotear-se é uma forma de aproximar-se do divino.

É válido destacar também que a cena mostra a homogeneização que tende a colocar as personagens como seres uníssonos. A fala da Irmã G: “Sempre me confundo”; endossada com a resposta da Irmã I: “Sempre nos confundimos” revela a alienação e a perversidade do discurso da violência que faz a personagem se singularizar afirmando está confusa, e a outra automaticamente tomar para si a “confusão” e pluralizar tal desnorteamento. O “sempre nos confundimos” é um sintoma de que as personagens não conseguem se desvencilhar da ideia de um corpo uno, pois o que as irmana, o corpo espiritual e as obrigações divinas, as violenta a tal ponto que elas se tornam ecos uma das outras.

O que parece banal em *O rato no muro*, na verdade é parte de uma mecânica estrutural a massacrar a figura feminina em jogos de opressão, que misturam sadismo com a invocação religiosa. Nesse sentido, Foucault denuncia que:

Pequenas astúcias dotadas de um grande poder de difusão, arranjos sutis, de aparência inocente, mas profundamente suspeitos, dispositivos que obedecem a economias inconfessáveis, ou que procuram coerções sem grandeza, são eles entretanto que levaram à mutação do regime punitivo, no limiar da época contemporânea. (FOUCAULT, 1997, p. 134)

Hilda Hilst escolhe o espaço religioso para falar das relações de violência que estão embutidas dentro da concepção de uma vida direcionada ao Deus cristão católico. Foucault fala dos “dispositivos que obedecem a economias inconfessáveis”, ou seja, o conjunto de ações opressivas que estão imiscuídas no

intertexto, no subjetivo, no não revelado, embora presentificado por ações físicas. Não é a prisão que importa tanto, mas sim a relação entre o carcereiro e o preso. Não é o hospital ou manicômio a ser o emblema maior da violência, mas sim a relação entre o médico e o paciente. O filósofo mergulha na perspectiva de propor arqueologias que coloquem o sujeito, em estado em situação de desnudamento frente o Estado, igreja, escola, convento e tantas outras instâncias de poder.

Todos esses ambientes são profícuos para a formulação de uma ideia de violência, porque o corpo é o que congrega física e filosoficamente um conjunto de resultados que de modo geral arregimentam uma história da violência, em que a corporalidade é protagonista e antagonista ao mesmo tempo. *O rato no muro* não é apenas uma peça com um caráter pedagógico a evidenciar a falta de liberdade: há um escopo de ideias a amalgamar o feminino degradado, o silenciamento, o caos interno e externo e a falta de sentido diante de rotinas ortodoxas que não oferecem espaço para a criatividade do ser humano. A indumentária das freiras parece algo comum no mundo religioso, entretanto, interpreto o hábito sendo parte de um conjunto vil de “pequenas astúcias dotadas de um grande poder de difusão, arranjos sutis, de aparência inocente, mas profundamente suspeitos,” (Op. cit., p. 134), tudo possui um propósito na organização dos símbolos que constituem a identidade das personagens, cada uma exprime a violência impetrada através de mecanismos que as vinculam à animalidade, o que no fim das contas as lembra do que é ser humano.

IRMÃ I: Quem sabe se a Irmã D, porque matou e está mais aliviada, não lhe conseguirá uma comidinha?

IRMÃ H: É isso mesmo. Tente.

IRMÃ G: A Irmã D? Deus me livre. Tenho muito medo. Ela põe sempre o veneno para cupins perto da nossa comida. Alguém menos avisado pode pensar que é mel. É da mesma cor... Mas não tem mesmo uma rosquinha?

IRMÃ H: Não, não tenho. (HILST, 2008, p. 114)

A morte do gato, a fome da Irmã G e o empenho da Irmã H em querer ultrapassar o muro demonstram que as intenções fragmentadas das personagens dão um aparente tom de descontinuidade narrativa, porém, insisto na ideia de que a discussão sobre a violência no corpo está espraiada ao longo de toda a trama. O gato é um corpo animal que é assassinado. A fome constante da Irmã G

é um corpo violentado por uma vicissitude a ganhar um *status* crônico, a fome a corrói por dentro, e a Irmã H, talvez seja o vetor de um corpo, mesmo violentado, disposto a enfrentar a cerca e o muro rumo à liberdade.

Salta-me aos olhos a recusa da Irmã G e o medo de ser assassinada pela Irmã D e seu veneno para cupins. O texto literário é um mistério em que as pistas para as interpretações ficam soltas num espaço em que o óbvio ululante escorre feito seiva, assim, a afirmação da Irmã G: “A Irmã D? Deus me livre” impulsiona pensar a imagem de Deus como dono de uma casa de cupins que volta e meia pulveriza parte dos insetos. A Irmã D de Deus que matou o gato, que mata os cupins, inseto sugestivo a pensar na própria ideia do texto literário, uma vez que estes se alimentam de celulose, a matéria prima para a feitura do papel. Estaria Hilda Hilst propositadamente mostrando Deus como um assassino que tem prazer em receber como oferta insetos que oram e se chicoteiam?

A fala da Irmã I: “Quem sabe a Irmã D, porque matou e está mais aliviada, não lhe conseguirá uma comidinha?” é profunda por duas razões. A primeira reside na ideia da morte como alívio, Deus mata para aliviar-se de sua própria criação. A segunda, o próprio Deus que mata é também aquele que oferece comida, ou na apreciação bíblica, é aquele que oferece o maná, alimento que saciará toda a fome. A Irmã G é um símbolo caro na peça, embora a personagem apresente tons patéticos e até risíveis, se colocarmos seu conflito diante das outras, ela exprime um problema central do corpo na trama: a falta de um sentido que preencha a vida.

2.1 *Aqui todas nós temos muito medo*

A sensação de medo que preenche as personagens de *O rato no muro* sedimenta a violência disseminada pela Superiora. O medo é um traço identificador no corpo das personagens. Os momentos contemplativos na capela realçam a aura de um corpo-coletivo que racionaliza as práticas vis impetradas pela Madre.

IRMÃ G: Tenho tanto medo... A Irmã D não terá posto o remédio na maçã?

IRMÃ H: Meu Deus, desde Adão que não vejo tanto medo de uma maçã!

IRMÃ I: Aqui todas nós temos muito medo.

IRMÃ A: Deles?

IRMÃ G: Não, da Madre. (HILST, 2008, p. 117-118)

Mais uma vez o problema filosófico é posto pela Irmã G. O terror diante da possibilidade da maçã estar envenenada coloca em cena a violência e reinscreve a imagem da perda do Paraíso, em que Adão e Eva são expulsos por terem comido o fruto proibido, segundo dita a narrativa bíblica. É interessante, pois *O rato no muro* é uma peça onde o tema da busca pelo conhecimento é evidente. É interessante também que a Irmã G denomina de “remédio” o veneno para cupins. Isto não é por acaso, de acordo com Foucault, a religião e a medicina possuem uma relação bastante próxima na utilização dos corpos como espaço de vigilância e opressão, pois ambos são lugares administrativos e políticos e se organizam: “em espaços terapêuticos; tende a individualizar os corpos, as doenças, os sintomas, as vidas e as mortes;” (FOUCAULT, 1997, p. 139), a individualização na peça seria a maneira como as personagens demonstram o medo da morte.

O convento não é um espaço terapêutico, no sentido foucaultiano, mas ele opera nas personagens aspectos que congregam uma doença simbólica, oriunda das práticas simplórias da vida monástica, ou melhor, da vida em clausura. Esse modo de viver mostra que “um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente.” (FOUCAULT, 1997, p. 147). O terror é a presença do ‘gesto eficiente’ na peça, não à toa a fala da Irmã H: “desde Adão que não vejo tanto medo de

uma maçã”, expõe o imaginário cristão de que Adão e Eva foram expulsos do Paraíso por desobedecerem as ordens.

O convento não é uma idealização do Paraíso, pois a castração e o controle são bem mais expressos. Talvez entre a Irmã G e a maçã se estabeleça o que Foucault denomina ser “a articulação corpo-objeto” que é quando sistematicamente “a disciplina define cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que o manipula. Ela estabelece cuidadosa engrenagem entre um e outro.” (FOUCAULT, 1997, p. 147). A maçã é o objeto a rememorar a Irmã G de sua condição primeira, ser pecadora. A maçã é antes de tudo objeto ritualístico na dinâmica da violência que existe na peça. Comê-la pode significar também a morte.

IRMÃ G (*saindo de onde estava*): Quem é? Quem é?

IRMÃ H: É a Irmã B.

IRMÃ A: Precisava fazer assim? Tanto barulho?

IRMÃ B: Precisava.

IRMÃ G: Por quê?

IRMÃ B: Para vencer o medo.

IRMÃ H: Você também tem medo?

IRMÃ B: Sim, eu também tenho medo.

IRMÃ A: E Por que...

IRMÃ B (*interrompe*): Porque hoje eu vi terra e sombra. Foi junto do muro.

IRMÃ A: Junto do muro?

IRMÃ H: Você chegou até o muro?

IRMÃ B: Não. Agora existe a cerca. Mas havia a sombra do muro. É quase a mesma coisa. E perto da cerca a terra estava revolvida. (HILST, 2008, p. 119)

O corpo em movimento das personagens gera sustos, apreensões, entradas furtivas, caminhadas silenciosas. Esse movimentar-se é posto à prova tendo em vista que as freiras sentem-se observadas pela Superiora. Quando a Irmã A questiona o barulho feito pela Irmã B, surge aí um indício da violência que se planifica sobre as personagens. O barulho significa um corpo atuante, vivo e vibrante em suas potencialidades orgânicas, quando isso é colocado na esfera da perseguição, resta às personagens se comportarem de maneira fantasmagórica, e isso só amplia o sentido de terror que se abate no espaço físico – corpo –, e o simbólico – o medo –, registro primeiro de um jogo de violência; da junção do

corpo e o medo resulta o terror como uma forma elaborada de violência, pois ela petrifica o sujeito diante da violência eminente.

Ao longo do ensaio tenho utilizado a palavra “terror” algumas vezes, para ilustrar um momento catártico das nove freiras, ou para sublinhar uma anatomia da violência distribuída em várias imagens ao longo da peça. Nesse viés, então, apresento uma definição de terror pensada por Newton Bignotto, em seu ensaio intitulado “*Terror, violência e política*”:

o Terror imita em parte a estratégia da Inquisição, que fazia do herege o alvo de sua perseguição, [...] O terror não é apenas o instrumento de conservação de um grupo ou um homem no poder. Ele serve de violência para fazer triunfar algo que transcende a compreensão dos homens comuns. Ele age não como um deus, que se situa além da condição humana, mas sim como algo que se esconde em suas dobras. [...] o terror se constrói sobre ideologias que falsificam e ao mesmo tempo imitam a razão. Como opera no vazio, o terror não tem um fim em si mesmo. Ele é sempre circular. (BIGNOTTO, 2015, p. 138)

O medo tratado pela Irmã B é uma cobertura simbólica para o terror que as imobiliza a planejar uma ação que extirpe as práticas de violência impetradas pela Superiora. No fragmento acima elas pensam o medo, pois conhecem previamente as razões de estarem sendo violentadas. A consciência existe. Quando o muro ocupa o foco da reflexão, então todas as personagens em cena emudecem diante da possibilidade de não conseguirem ultrapassar as limitações que lhe são impostas.

Mas afinal: o que é o muro?

Partindo da definição de terror proposta por Bignotto, o muro é o terror que se avizinha com o fatal desconhecimento de como é o mundo exterior. Não importa o demarcador temporal que indique quanto tempo essas mulheres estão no convento. O medo é a situação de normalidade que impinge as personagens a terem seus corpos obliterados no convento por causa das regras da Superiora. Quando estão de fato com terror, significa que houve um aprimoramento da violência que recai sobre elas. Bignotto diz que o terror não age como um deus, mas sim como algo que se esconde em suas dobras. A definição é curiosa para o universo de *O rato no muro*, antes de serem freiras, essas personagens são

mulheres revestidas pelo hábito religioso, logo, o muro pode ser encarado como uma alegoria do terror que se transmuta para vários elementos da trama.

O hábito que disciplina os corpos das personagens pode ser o muro. A falta de comunicação entre elas pode ser o muro. As manias que cada uma cultiva pode ser o muro também. O muro como uma força polissêmica a gerar terror nas personagens, pois ele se traveste de outros símbolos, a fim de manter todas num regime de opressão, e “Como opera no vazio, o terror não tem um fim em si mesmo. Ele é sempre circular.” (Op. cit., p. 138), mais uma vez a ideia da circularidade como disposição corporal que culmina na violência, pois, como consta na rubrica: “As freiras estão em círculo, ajoelhadas e, ao lado de cada uma, um pequeno chicote de três cordas.” (HILST, 2008, p. 103). O terror não esvazia os sentidos que se impõem nos momentos em que as freiras estão sendo agredidas pela doutrina que as invade, ao contrário, o terror instrumentaliza o ritual a fim de que este marque os corpos das personagens, como um rebanho que tem a carne marcada com brasa.

IRMÃ G: O sangue tem cordas invisíveis.

Ouvem a porta abrir-se.

IRMÃ I: Cht! Cht!

IRMÃ G (*escondendo-se*): Não posso comer em paz com esse entra e sai.

TODAS JUNTAS: Irmã C! (*suspiram aliviadas*)

Irmã G sai de onde se escondeu.

IRMÃ C (*gemendo*): Ai. Ai. Ai.

IRMÃ B: Meu Deus, ela está cheia de sangue.

TODAS JUNTAS: Sangue!

IRMÃ C: Estou sempre assim. É todos os dias a mesma coisa na hora da confissão e do castigo.

IRMÃ H: Não. O que a senhora diz é:

TODAS JUNTAS: Hoje olhei para dentro de mim. Havia sangue. Tive medo. (HILST, 2008, p. 124)

A violência percorre o corpo das personagens como um registro que se torna evidente no coletivo, à medida em que as freiras interagem, confrontando seus dilemas ou explorando alguma situação que atravesse todas elas. Na cena, a Irmã C cumpre um papel fundamental, sua fala “Estou sempre assim. É todos os dias a mesma coisa na hora da confissão e do castigo.” resvala para as demais um retrato do corpo que se auto reconhece quando está nos dois polos de

opressão, a confissão, como pré tortura, e o castigo, sua fisicalidade no corpo. A ideia do sangue possibilita tantas formulações a enlaçar corpo e violência. A personagem fala que está ensanguentada todos os dias na mesma hora. Foucault intitula essa dinâmica temporal de “o controle da atividade”, pois:

O horário: é uma velha herança. As comunidades monásticas haviam sem dúvida sugerido seu modelo estrito. Ele se difundiria rapidamente. Seus três grandes processos – estabelecer as cesuras, obrigar as ocupações determinadas, regulamentar os ciclos de repetição – muito cedo foram encontrados nos colégios, nas oficinas, nos hospitais. (FOUCAULT, 1997, p. 144)

O estabelecimento de um horário para a confissão e o castigo na peça, denota entre as personagens uma organização do ritual. Violência é também um processo ritualístico. Do pensamento de Foucault, a ideia de “regulamentar os ciclos de repetição” é atraente para interpretar a peça como um labirinto circular. Parece que as freiras estão sempre andando em círculos, ajoelhadas em círculos, e isto configura repetição. A função da Irmã C nesta cena tensa é mostrar para as demais personagens que o sangue, apesar de “ter cordas invisíveis”, como apregoa a Irmã G, é o principal sintoma de que algo terrível se apossou do corpo das nove freiras. Ver o sangue já é em si um sintoma de que algo está fora da ordem natural. Não é o sangue menstrual porque este obedece um ciclo, um horário, um tempo para escorrer.

O sangue que a Irmã C expõe para as demais personagens, está mais para uma autofagia, termo vindo do grego a significar, *auto*: eu; e *fagia*: comer; combinados, significa devorar a si mesmo. A violência gera nas personagens uma consubstanciação do corpo que se movimenta através do medo e o terror que elas têm da Superiora. A autofagia desvela a fome que oblitera os corpos e os desejos das personagens. Se os rituais de confissão e castigo anulam elas, os tiques e manias de cada uma operam como fome nelas mesmas. Elas se auto devoram e se alimentam do medo e o terror que as constitui. Quando a irmã B diz: “Meu Deus, ela está cheia de sangue”; e todas juntas respondem: “Sangue!” (Op. cit., 124) há uma demonstração que articula dois binômios. O primeiro evidencia a

vida em sua plenitude; o segundo denuncia alteridade, elas se conectam ao gritar: Sangue.

O que desagua na fala que já foi dada anteriormente pela Irmã C, no entanto agora é de todas a racionalização do julgo opressivo que as violenta. Todas dizem: “Hoje olhei para dentro de mim. Havia sangue. Tive medo.” (HILST, 2008, p. 124). Esse movimento do individual para o coletivo confirma minha intenção exegética em ler o corpo das nove freiras como uma estrutura única interligada a um conjunto de micro sistemas opressivos a fomentar inúmeras formas de violência, a ideia de horário para receber o castigo é um desses componentes, já que “durante séculos, as ordens religiosas foram mestras de disciplinas: eram os especialistas do tempo, grandes técnicos do ritmo e das atividades regulares.” (FOUCAULT, 1997, p.144). A peça joga com o caráter ritual que envolve a violência e também sua mecanização, que é expressa através dos comportamentos obsessivos das personagens.

IRMÃ I: Será que todas são assim? Por dentro, vermelho vivo?

IRMÃ C: São todas iguais.

IRMÃ H (*enojada*): Sangue.

IRMÃ I (*para H*): A nossa mãe me disse uma vez que quando você nasceu, foi difícil limpar o teu rosto... estava cheio de sangue.

IRMÃ H (*enojada*): Você nunca me disse isso.

IRMÃ A: Sai sangue quando as crianças nascem?

IRMÃ B: Lógico. Sai sangue... muito. (HILST, 2008, p. 127)

A discussão sobre o sangue estabelece um arco temático importante na peça. Destaco a interação entre a Irmã H e I, elas são irmãs de sangue. O fato da personagem I aludir para o rosto ensanguentado da H evoca a primeira fala da peça: “Um só rosto. Um.” (HILST, 2008, p. 105). Há em *O rato no muro* uma série de conexões temáticas que se respondem ao longo da trama. É uma peça que as falas das personagens funcionam como ecos do que possivelmente já fora dito em algum momento da narrativa. Se o sangue é uma violência visual para as personagens, pensar nele como máscara ou como fonte de vida causa verdadeiro pânico entre elas.

O sangue no rosto da Irmã H é uma imagem fascinante para a compreensão de uma máscara. H é a heroína da peça, seu final trágico é parte do sistema de

violência que necessita da espetacularização para se manter ritual, significativo e consistente no mundo do convento.

A informação de I de que fora difícil limpar o rosto da Irmã H sugere que a consciência crítica da personagem é algo que não consegue ser eclipsado por meio de normas e estatutos de dominação corporal. O sangue no rosto da Irmã H representa uma dimensão tribal que não se conforma com pactos de alienação. O fato de a personagem ser perseguida pela Superiora se deve à desconfiança da vilã de que o olhar da Irmã H nunca foi completamente homogeneizado pelas convenções religiosas. A Irmã H pode ser um claro exemplo de personagem – performance, aquele tipo de personagem que ludibria os demais com o intuito de desmascarar segredos, formas de dominação, opressores e tudo o que está escondido.

A seguir, o diálogo estabelecido entre as Irmãs A e B trata de uma certa infantilização da parte da personagem A. Sua pergunta: “Sai sangue quando as crianças nascem?” (Op. cit., p. 127) mostra mais uma vez que a disciplina imposta pela Superiora impede que as personagens tenham conhecimento daquilo que é mais banal e orgânico na vida. A pergunta de A soa imbecil, mas é séria porque de fato essas personagens estão apartadas do mundo. Elas vivem num regime de exclusão em que a ação de pensar e existir é “controlada, selecionada, organizada, e redistribuída por certos número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos,” (FOUCAULT, 2014, p. 8), a conjuração de poderes e perigos tratada por Foucault é a violência alojada na porosidade do discurso das personagens, bem como nos corpos.

A relação de uma freira com seu corpo está situada na ideia da não maternidade, ou seja, na negação desse sangue que escoia junto com o nascer de uma nova vida. A castidade é um emblema do corpo violentado, pois orienta-se em função de dogmas religiosos

Elas estão num nível de desracionalização tão extremo, ocasionado pelo “certo número de procedimentos” assentados em violências múltiplas, que elas retomam perguntas que não fazem mais sentido para quem está além do muro. Exemplo disso é a Irmã I querer saber: “Será que todas são assim? Por dentro, vermelho vivo?” (HILST, 2008, p. 127), o questionamento é um espelho para

todas as nove freiras. Traduzo a pergunta da Irmã I da seguinte forma: Será que estamos vivas? A qualidade do sangue é outro aspecto a ser considerado, “vermelho vivo”, simboliza a vida que pulsa, por isso existe resistência também.

O existir talvez seja o grande filão da peça *O rato no muro*. As personagens parecem está numa busca desenfreada por confirmações da própria existência, que é decepada sistematicamente pelo arcabouço religioso que as obriga a esquecer que o corpo é formado primeiro por uma dimensão visceral e só depois religiosa.

IRMÃ C: Ela só tem fome. Vocês não vêem?

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

IRMÃ G: Eu sempre estive aqui. E sempre tive essa fome.

IRMÃ I (*rindo*): Ela tem bons ouvidos.

Todas riem

IRMÃ G: Eu vi muitas iguais a vocês. Algumas... se tocavam, assim, assim como se fosse possível descobrir pelo tato as invasões do tempo. E outras choravam. Uma chegou a dizer: “Eu vou matar esse corpo que só conhece a treva”. E por aqui, no pescoço, ela ficou negra. (HILST, 2008, p. 128)

É pela voz da Irmã G que vem a afirmação que coloca o corpo como um território contestado para as personagens. A violência opera nele uma forma ao mesmo tempo que o deforma. A frase que dá título a este tópico: “Eu vou matar esse corpo que só conhece a treva” amarra a discussão que proponho em observar o corpo das personagens como uma mapa para a visualização das práticas vis que silenciam e degradam as nove freiras. A escolha da sentença é proposital, pois é lembrada pela Irmã G, ou seja, a frase foi dita por uma freira que não faz mais parte deste ciclo, que foi silenciada, restando apenas o eco proferido pela Irmã comilona.

“Eu vou matar esse corpo que só conhece a treva” traz à tona o problema da morte prefigurada já na vida. As personagens atuam como semi mortas, em grande parte por estarem sujeitadas à violências transfiguradas de rituais e regras de vida. Um corpo que se relaciona com a treva é um corpo algemado à falta de conhecimento das próprias potências, dos desejos, é um corpo que anda em círculos como um animal que persegue o próprio eixo e não consegue desviar o olhar. Por isso todos os acontecimentos que ocorrem no convento são dotados de

aura misteriosa que no fim indicam incompreensão, absurdo e violência, porque colocam as personagens em estado de medo e terror.

IRMÃ F: Um rato esteve aqui?

IRMÃ B: Esteve mas não deixou vestígios.

IRMÃ A: E nós deixaremos algum vestígio, um dia?

IRMÃ H: Deixaremos uma testemunha?

(HILST, 2008, p. 135)

O rato funciona como uma projeção do estado de subalternidade a que se encontram as personagens. O rato no muro prefigura a possibilidade de corpos marginalizados saírem dos esgotos e observarem o mundo com amplitude. É válido lembrar que os dados espaciais endossam a condição de prisioneiras, das personagens. No convento essa circularidade opressiva se caracteriza na capela, no pátio, na cerca, no muro e nas montanhas ao redor, tudo isso tenciona a dimensão de isolamento e cria uma pedagogia do automatismo a manipular os corpos das personagens em rituais esvaziados de um sentido que privilegie a vida e a autenticidade.

O vestígio é um contraponto entre elas e o rato. A comparação que fazem serve para colocar na balança o valor do corpo, no mundo sitiado do convento o corpo de um rato tem o mesmo valor simbólico do que o corpo das freiras, ambos vivem numa condição de não reconhecimento da liberdade. Diferente do gato que foi assassinado, o rato sobrevive porque embrenha-se no espaço não legalizado por normas, leis e controles.

Entram a Irmã Superiora e a Irmã D carregando um pequeno caixão como de uma criança. Branco.

TODAS JUNTAS: Oh!

SUPERIORA: Ela se matou. Não tinha mais para quem dar o seu pão e o seu leite.

IRMÃ H: Mas ela está aí? Nesse caixãozinho?

SUPERIORA: Ela era uma mulher-criança. E as mulheres-crianças ficam deste tamanho quando morrem.

IRMÃ A: E ainda existe alguém que se mata por causa de um gato? Que se mata?

SUPERIORA: É evidente, se ela está morta. (HILST, 2008, p. 135-136)

Impressiona o tom surreal da cena. As personagens se defrontam com o suicídio da Irmã E. O ato simboliza uma perda total de qualquer possibilidade de racionalização da importância da vida. Elas são descartáveis na lógica opressora. Ao tirar a própria vida, a personagem E consubstancia as formas de morte existentes na convento. Não há fuga: elas vivem como semi mortas no automatismo vil ou se matam provocando o adensamento da vida servil que as impele. A violência na peça se constitui de um conjunto de circularidades imagéticas, e a imagem dela em um pequeno caixão, transformada numa mulher-criança, é bastante esclarecedora sobre o que ocorre com o corpo dessas personagens. Ela encolhe. A opressão a transforma num espécie de feto mal formado. A imagem de uma mulher com traços infantis evoca o grotesco porque expressa o desalinhamento no corpo, um corpo comprimido em traços que não estabelece uma harmonia, porque o encolhimento gerou desproporcionalidades.

Na maioria das religiões de matriz cristã o suicídio é entendido como um crime sem precedentes, sem possibilidade de perdão, restando ao suicida o sofrimento no mundo espiritual. É sintomático que justamente uma personagem predestinada a uma vida monástica rompa com a doutrina seguida. A justificativa da Superiora é quase retórica, pois não muda nada, contribuindo apenas para o desenvolvimento do tecido da violência tramado ao longo do texto. A morte da Irmã E escancara que sua ação de alimentar o gato com seu pão e leite não a tornava diferente ou especial, ela era mais um corpo domesticado pela regra religiosa que despersonaliza.

SUPERIORA: Se eu disser a vocês que isso é impossível?

IRMÃ B: Nós temos força. Somos em maior número.

IRMÃ A: Todos esses ritos, todos os dias... sempre na sombra.

IRMÃ C: E eu estou cansada de sangrar.

IRMÃ F: Como um pássaro... como um pássaro!

IRMÃ G: Eu não me canso de comer. É uma coisa do ventre. É doença.

SUPERIORA: É culpa.

Todas voltam-se para a Superiora.

IRMÃ A, B, C e F (vagarosamente): Tan... tas, tan... tas, tan... tas...

SUPERIORA: E de que espécie?

IRMÃS A, B, C e F (*tom cantante, crescente* . *Tensão. Destacando as sílabas*): Múltiplas. (HILST, 2008, p. 139)

O embate entre as freiras e a Superiora mostra um momento de confissão coletiva, ocasionado pelo suicídio da Irmã E. Cria-se novamente um espetáculo de declaração das culpas. Esta cena é uma performance da violência. Seu caráter de performance para a violência deve-se ao fato do corpo das personagens estarem tão mergulhados nas reentrâncias ideológicas da religião, que elas simplesmente confirmam que “a arte de punir deve portanto repousar sobre toda uma tecnologia da representação.” (FOUCAULT, 1997, p. 100). A Superiora parece acionar as freiras para o canto vigoroso a denotar tantos pecados. O canto é um registro visual do corpo ativo, vivo, no entanto, aqui funciona como um qualificador da violência.

Diante da impossibilidade de cruzar o muro, as Irmãs B, A, C, F e G tentam desvirtuar a “tecnologia da representação”, pensada por Foucault. As personagens representam uma indignação para a Superiora, retomam seus traumas cotidianos – aliás *O rato no muro* é uma peça muito aberta a se pensar a ideia do trauma como construtor das identidades das personagens – procurando retirar da Superiora o poderio opressivo. A fala da Irmã G é especial: “Eu não me canso de comer. É uma coisa do ventre. É doença.” (Op. cit., p. 139). A fome da Irmã G é visceral, faz parte do corpo total, pois o ventre envolve todas as pulsões físicas. Nada é por acaso no texto literário, e essa afirmação da Irmã G funciona como um atestado de que o corpo das personagens é o signo maior a denotar as violências. O interior e suas vísceras que se conecta com o exterior através das regulamentações impostas pela Superiora. O ventre se mostra a essência para essas personagens desconectadas de si por causa da obliteração da autoria de ser.

IRMÃ G: Olha o rato.

SUPERIORA (*para a Irmã H. Severa*): O rato é você. (*tom crescente, procurando tensão*) Que deseja subir e ver.

IRMÃ D: No entanto, no entanto.

SUPERIORA: Ainda que tu subisses...

IRMÃ D: Aquela pedra lisa...

SUPERIORA: E assistisses...

IRMÃ D: Ao mais fundo, ao mais alegre.

[...]

SUPERIORA: Não seria suficiente.

IRMÃ D: Para o teu desejo de ser mais.

SUPERIORA: E mais, e mais... (*apontando pra a Irmã G*) como a tua enorme vontade de comer. (HILST, 2008, p. 139-140)

O mais importante no quadro acima é a acusação da Superiora. A Irmã H é o rato que tenta escalar o muro. A afirmação é catártica. O conflito entre a Superiora e a Irmã H se deu de forma cumulativa durante a trama. A Superiora no papel de sua onipresença e servidão da Irmã D, sabia de todos os passos da Irmã H, não é por acaso que no início do peça a opressa exige que a Irmã H fale algum pecado, a personagem, ao dizer: “Hoje não tenho queixa de mim” (HILST, 2008, p. 107) acirrava o desejo da Superiora em aplicar na Irmã H “uma espécie de estética razoável da pena” (FOUCAULT, 1997, p. 102). Na condição de corpos condenados à clausura embutida de exercícios auto punitivos a Irmã H foi se construindo rato ao longo da peça. Só um rato sobreviveria num ambiente insalubre.

A Irmã H se transmuta simbolicamente no rato porque somente abandonando a condição de mulher questionadora, ela poderia sobreviver. Essa imagem é extremamente conectada com a situação real que o Brasil vivia quando Hilst produziu seu teatro. Havia a ditadura militar. Havia a censura. Havia a perseguição às liberdades civis e artísticas. Era preciso escolher formas de dizer o que se queria comunicar.

O rato é um ser desprezível, mas ele se locomove em espaços que geralmente são acessados apenas por seres do mundo subalterno. Mesmo sendo o rato a Irmã não perde o protagonismo e a força opositiva em relação às dinâmicas de violência que ocorrem na peça. Ser o rato é apenas uma forma de alcançar o objetivo, e aqui reside uma grande ideia na obra literária de Hilda Hilst, quando o ser está numa condição de rebaixamento, escatologia, e auto ironia, aí é que se mostra verdadeiramente a essência humana.

TODAS JUNTAS (*menos a Irmã H. Tom cantante*): Muitíssimas...

SUPERIORA: Quantas?

IRMÃ H: Não, não continuem! (*repetindo “PAREM” até a exaustão*)

TODAS (*diversos tons*): Tan... tas, tan... tas, tan... tas.

Irmã H aproxima-se da Irmã I, agarra-a sempre repetindo “PAREM”. Rola pelo chão. (HILST, 2008, p. 141)

A repetição da palavra “tantas” implica ver a freiras como sonâmbulas a repetir ruidosamente o quanto são pecadoras. O corpo sonâmbulo cede a ordens

formulaicas que tiram dele a naturalidade, pois está em estado de dormência. A Irmã H, porque cedeu à condição de rato, é a única que luta para sair das redes desse ritual que tem no corpo sua fundação. As irmãs cantam o pecado. A vivência no ciclo da violência fez delas meras reprodutoras de culpas, previstas só pelo fato de estarem no convento. Na peça, a relação do corpo e a fé se institui por uma via de engajamento a situar o corpo na zona do proibido, do negativo, que precisa ser vigiado e punido.

As freiras são personagens atormentadas. Os espaços do convento estabelecem uma diegese que procura amainar o sofrimento de todas. A própria Irmã H, em um dado momento, conversa com a estátua do anjo caído na capela, isso denota uma ficcionalização ou inscrição de uma narratologia necessária para a sobrevivência num espaço tão castrador. Quando a Irmã H rola pelo chão – informação que encerra a peça –, fica evidente que até na morte da personagem, o corpo foi o principal símbolo de uma atitude transgressora. De rato ela volta à condição de freira e é mais uma vez alvo dos procedimentos violadores da Superiora, pois, de acordo com Foucault:

O treinamento do comportamento pelo pleno emprego do tempo, a aquisição de hábitos, as limitações do corpo implicam entre o que é punido e o que pune uma relação bem particular.” (FOUCAULT, 1997, p. 125)

A Superiora e a Irmã H estão coadunadas no jogo de exposição e mascaramento da violência. A opressão, na forma de punições de tônica religiosa, colocam a Irmã H como o centro a repuxar um dos principais eixos narrativos da peça: a comunicação pela via da racionalidade e o desejo pela liberdade. A cena final de *O rato no muro* expressa a punição que está imiscuída dentro do ritual religioso. O desespero da Irmã H ao pedir que as outras não cantem em tom salmódico a palavra “tantas” mostra que há em cena aspectos que mesclam suplício, abnegação e tortura, o mais óbvio de todos.

Foucault lembra que “o corpo e alma, como princípios dos comportamentos, formam o elemento que agora é proposto à intervenção punitiva.” (FOUCAULT, 1997, p. 124). O pensamento do filósofo bordejia toda a temática que sedimenta os conflitos em *O rato no muro*. Não é uma peça que fala

somente da tensão entre o corpo e a alma, e como essas duas instâncias epistemológicas se mitigam. Talvez a peça trate do desejo de tornar Deus carnal. Na sua obra *Com os meus olhos de cão*, a personagem define Deus como “uma superfície de gelo ancorada no riso” (HILST, 2006, p. 45), a frase coaduna-se com os dramas de *O rato muro*, onde tudo passa pela violência que petrifica o corpo das personagens, tornando esse corpo espaço de inquietação filosófica e existencial, além de ser uma narrativa fragmentada, pois no corpo delas resta o registro, marcas, rastros e medos oriundos da violência.

2.2 O convento Panóptico

A violência em *O rato no muro* está presente na perseguição e vigilância da Superiora em relação às outras freiras, na Irmã D, a Irmã que envenenou o gato, bem como entre as freiras que se enfrentam através de diálogos que revelam o desejo de fugir do convento, para algumas, enquanto outras tentam deixar tudo como está. Desde o início da peça fica evidente tratar-se de uma narrativa circular, ou seja, as personagens saem de um ponto discursivo, chegando no mesmo lugar da reflexão inicial, como se estivessem presas num espaço que as movimentasse sempre em linhas iguais. Na rubrica de descrição do cenário Hilda Hilst aponta que “as freiras estão em círculo, ajoelhadas e, ao lado de cada uma, um pequeno chicote de três cordas.” (HILST, 2008, p. 103). A indicação da dramaturga aponta a coadunação do corpo, posto em circularidade, com a violência filiada à prática religiosa da autoflagelação.

No interior da narrativa, pequenas marcas de cena, falas, movimentos de personagens e a própria ideia do convento me impulsiona a pensar na possibilidade de que o espaço religioso possa ser lido como uma espécie de panóptico, arquitetura de molde clássico imaginada pelo filósofo utilitarista Jeremy Bentham, considerado do pai do panoptismo e autor da obra *O Panóptico*. O pensamento do filósofo inglês do século XVIII é retomado por Michel Foucault, em *Vigiar e Punir*, especificamente no capítulo três denominado *Panoptismo*. Há em *O rato no muro* a onipresença das forças opressivas exercidas pela Superiora. As freiras, em especial a Irmã H, percebem a presença constante da chefe do convento como uma sombra que se estende pela arquitetura do lugar. É como se a Superiora operasse como uma força vigilante ininterrupta. Em alguns momentos da narrativa a Superiora parece ser o convento em sua totalidade, pois nada lhe escapa e tudo é observado. Esse princípio da observação constante exprime um dos aspectos fulcrais do panóptico, a eterna vigilância.

Jeremy Bentham organiza a ideia do Panóptico através de um conjunto de vinte e uma cartas. Cada uma possui um título próprio e trata de determinada especificidade da construção da torre de vigilância. Na primeira carta, denominada *A ideia do princípio da inspeção*, o autor sintetiza alguns dos princípios norteadores da construção:

Para dizer tudo em uma palavra, ver-se-á que ele é aplicável, penso eu, sem exceção, a todos e quaisquer estabelecimentos, nos quais, num espaço não demasiadamente grande para que possa ser controlado ou dirigido a partir de edifícios, queira-se manter sob inspeção um certo número de pessoas. Não importa quão diferentes, ou até mesmo quão opostos, sejam os propósitos: seja o de *punir o incorrigível, encerrar o insano, reformar o viciado, confinar o suspeito, empregar o desocupado, manter o desassistido, curar o doente, instruir os que sejam dispostos em qualquer ramo da indústria, ou treinar a raça em ascensão no caminho da educação*, em uma palavra, seja ele aplicado aos propósitos das *prisões perpétuas na câmara da morte, ou prisões de confinamento antes do julgamento, ou as casas penitenciárias, ou as casas de correção, ou as casas de trabalho, ou manufaturas, ou hospícios, ou hospitais, ou escolas.* (BENTHAM, 2019, p. 19-20)

A estrutura pensada por Bentham engloba inúmeras atividades sociais. O Panóptico se propunha a ser um lugar de aglomeração de um certo de número de pessoas destinadas a purgar qualquer traço que a sociedade julgasse necessário realinhar aos princípios de civilidade, limpeza e ordem. Chama atenção a maneira analítica do autor pensar o corpo humano como algo suscetível a reordenamentos, a partir de dispositivos de dominação e cerceamento da liberdade. O contexto de mundo dessa carta escrita em 1787 mudou bastante, mas o que há de tão performativo na vigilância para que a peça de Hilda Hilst escrita em 1967 absorva muito da discussão empreendida por Jeremy Bentham? Na contemporaneidade as torres de vigilância são instrumentalizadas a serem espaços onde a virtualidade detém a observância das ações humanas, como exposto em 1984, do George Orwell.

Em *O rato no muro*, o elenco de nove freiras nomeadas apenas com as letras do alfabeto de A até I obedecem a uma rígida rotina de horários para oração na capela e trabalho na plantação de girassóis. São corpos ajustados para a dinâmica religiosa, mas este alinhamento com a ideologia divina não é unânime entre as mulheres devotas, tanto que a Irmã H é a personagem que tenta romper com a opressão instituída pela Superiora. Diante do sistema de dominação que atravessa as personagens, em que medida isto configura uma releitura do Panóptico? A onipresença da Superiora, que atua como chefe maior, ao mesmo tempo que catalisa sobre si a função de inspetora, e “uma cerca que estaria a

alguns metros de um muro que jamais se vê” (HILST, 2008, p. 103) juntos, são elementos que delineiam um espaço a causar nas personagens a sensação de que estão sendo constantemente vigiadas por uma entidade maior.

Jacques Alain Miller no texto *A máquina panóptica de Jeremy Bentham*, descreve o Panóptico da seguinte forma:

O dispositivo é um edifício. O edifício é circular. Sobre a circunferência, em cada andar, as celas. No centro, a torre. Entre o centro e a circunferência, uma zona intermediária. Cada cela volta para o exterior uma janela feita de modo a deixar penetrar o ar e a luz, ao mesmo tempo que impede ver o exterior - e para o interior, uma porta, inteiramente gradeada, de tal modo que o ar e a luz cheguem até o centro. Desde as lojas da torre central se pode então ver a celas. Em contraposição, anteparos proíbem ver as lojas desde as celas. O cinturão de um muro cerca o edifício. Entre os dois, um caminho de guarda. Para entrar e sair do edifício, para atravessar o muro do cerco, só uma via é disponível. O edifício é fechado. (MILLER, 2019, p. 89)

A descrição exposta por Miller mostra que o Panóptico é um organismo arquitetônico minimamente projetado para dispor o corpo humano em ambientes que geram a consciência de que a vigilância se faz presente através da confluência do elemento físico - a torre, a janela, a grade - com a percepção do sujeito aprisionado, que a passa a ler o ambiente como elemento dinâmico a violentá-lo. Na trama de Hilst há inúmeros elementos que denunciam a conjuração do convento como um espaço que não permite às personagens vagarem livremente. Eis alguns exemplos:

No início da peça a Irmã E confessa à Superiora: “Hoje eu não tive para quem dar o meu pão, nem o leite. Ah, procurei-o tanto, procurei-o tanto (*seca*) E por isso me esqueci de plantar os girassóis na **cerca**. (*chora*) (HILST, 2008, p. 106). A Irmã F, também no momento da confissão, admite: “Hoje o dia foi tão longo... Olhei o pássaro que pousou na **janela**. Tive vontade de ser.” (HILST, 2008, p. 107). A Irmã I diz: “De tanto pensar nela... (*abaixando a voz*) e neles... não lavei o **pátio** como devia.” (HILST, 2008, p. 107), adiante, em diálogo com a Irmã H, a Irmã I professa: “Mas você jamais poderá sair daqui. Nem eu. Há o **muro**. (HILST, 2008, p. 112). Em resposta, a Irmã H pergunta: “Mas a **cerca** não é frágil?” ao que a I responde: “Mas o **muro** é altíssimo. E nem tem **porta**.” (HILST, 2008, p. 112).

As palavras que destaquei em negrito: cerca, janela, pátio, muro e a porta, refletem a natureza do convento como um lugar em que os demarcadores espaciais dão conta de uma definição de território disciplinador comandado por uma força, que não necessariamente está visível aos olhos das personagens.

Michel Foucault, ao examinar o dispositivo de Bentham afirma que:

o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade do seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce: enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. Para isso, é ao mesmo tempo excessivo e muito pouco que o prisioneiro seja observado sem cessar por um vigia: muito pouco, pois o essencial é que ele se saiba vigiado; excessivo, porque ele não tem necessidade de sê-lo efetivamente. (FOUCAULT, 2009, p. 191)

Para o filósofo os efeitos do Panóptico criam uma mecanização dos sentidos, ou seja, os detentos são condicionados a acreditar que estão sendo vigiados sem parar, porque essa consciência parte deles também, enquanto detentores de um poder. Na peça de Hilda Hilst, a presença da Madre ocorre em situações pontuais, porém, sua aura é permanente. Então as freiras, como prisioneiras em um Panóptico, passam a estabelecer a vigia mútua sobre elas mesmas, discutindo temas que já foram discutidos, o que endossa a engrenagem circular a situar os conflitos centrais da narrativa. É claro na trama a equivalência do convento como um ambiente que não permite o exercício da liberdade. A busca incessante pela liberdade através do planejamento de uma fuga e ultrapassagem desse muro – que segundo a rubrica ninguém vê –, evidencia a falta de saída do convento, destacando assim o caráter de isolamento da construção.

Quando as personagens tramam sair do convento, o discurso seguinte tende a intensificar os elementos de aprisionamento. Aventar a possibilidade de fugir do local é o mesmo que alimentar a opressão, porque no fim, as freiras, como detentas, são portadoras desse mesmo poder que as limita por meio do terror e do medo. No fragmento a baixo, a Irmã H, diz:

IRMÃ H: Tenho certeza que nós arranjaríamos uma saída.

IRMÃ I: Uma saída? Você sabe que é impossível, você sabe que quem toma conta do muro é a Madre.

IRMÃ H: Mas ela dorme também, não é?

IRMÃ I: Dorme... Você chama aquilo de dormir? Você acha que quem toma conta do muro pode dormir? E além disso existe a cerca que ela mandou fazer. A cinco metros do muro. (HILST, 2008, p. 112)

As personagens especulam, e isto é um sinal de que o medo da Superiora as leva a imaginar que a entidade opressora esteja por todos os lados. Foucault, na sua reflexão, pontua: “que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce” (Op. cit., p. 191). O Panóptico se alimenta da racionalização do prisioneiro, nesse sentido, as nove freiras de *O rato no muro* alimentam a opressão que as subalterniza como seres essencialmente pecadores diante do ofício divino, elas são freiras, seus corpos, no sistema religioso são tomados como oferendas a Deus, entretanto, é a Superiora que prevalece no convento: elas são obedientes a ela primeiramente. Essa obediência, que na realidade é medo, representa um dos principais componentes a cristalizar a Madre como o “funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 2009, p. 191).

O discurso circular possui uma anatomia tão presente na peça que até a cena ápice, no final da narrativa, evoca o convento Panóptico e sua identidade circular no corpo da personagem Irmã H:

TODAS JUNTAS (*menos a irmã H. Tom cantante*): Muitíssimas...

SUPERIORA: Quantas?

IRMÃ H: Não, não continuem! (*repetindo “PAREM” até a exaustão*)

TODAS (*diversos tons*): Tan... tas, tan... tas, tan... tas.

Irmã H aproxima-se da Irmã I, agarra-a sempre repetindo “PAREM”. Rola pelo chão. (HILST, 2008, p. 141)

A repetição da palavra “tantas” é circular. Em êxtase as freiras cantam sob o comando da Superiora. O canto se propaga como ondas. Neste turbilhão a Irmã H é o corpo que não se adequa ao ritual de obediência potencializado com a presença da Superiora. Na última indicação da dramaturga, a Irmã H “Rola pelo chão.”. Esse movimento que representa a morte da personagem dialoga com um

dos castigos pensados por Jeremy Bentham, no panóptico. Segundo o autor, na Carta XI, nomeada *A multiplicação dos ofícios não é necessária* existem dois tipos de prisioneiros, que deveriam ser tratados de forma distinta. Os que precisariam de uma abordagem mais austera na punição, deveriam: “1. andar em roda; 2. girar uma manivela para movimentar um moinho ou outra máquina ou motor; 3. malhar o cânhamo; 4. lixar uma tora de madeira; 5. rasgar trapos;” (BENTHAM, 2019, p. 47) entre outros.

Atento para a punição: andar em roda. Na primeira parte, a ação em *O rato no muro* demonstra as personagens cantando em tom salmódico: “AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom ainda cantante mas separando as sílabas no ritmo de um relógio*) Tan... tas. Tan... tas. Tan... tas.” (HILST, 2008, p. 105). A confissão das personagens é um ato punitivo que faz parte da dinâmica da casa religiosa. O canto funciona como um prenúncio dos tópicos narrativos que colocam as personagens num circuito constante e repetitivo.

A liberdade é o centro desse caracol de acontecimentos mórbidos, entre os quais o mais importante é o envenenamento do gato, mas entre o ponto de partida e o centro existe um conjunto de vozes opressivas orquestradas pela Superiora. As personagens estão sempre andando em círculos, e quando pensam uma outra possibilidade de escapatória, desaguam novamente numa circularidade, como exposto na fala da Irmã H: “Porque nenhum muro pode ser tão alto, nenhum poço tão pouco profundo. (*pausa*)” (HILST, 2008, p. 112). O poço é tão perigoso quanto o muro que rodeia o convento.

Segundo Miller:

O Panóptico não é uma prisão. É um princípio geral de construção, o dispositivo polivalente da vigilância, a máquina óptica universal das concentrações humanas. [...] Constata-se a potência da remultiplicação que desenvolve a máquina benthamiana: para um máximo de vigiados, um mínimo de vigilantes, uma aparência esmagadora cobrindo uma realidade parcimoniosa. Mas seus poderes vão até criar uma instância onividente, onipresente, onisciente, fechando os reclusos numa dependência de que não se aproxima nenhuma prisão ordinária, uma instância em que é mesmo preciso reconhecer um Deus artificial.

O Panóptico é uma máquina de produzir uma imitação de Deus. (MILLER, 2019, p. 91)

O convento de *O rato no muro* é um espaço que vincula Deus a momentos de expiação das culpas por meio da autoflagelação e confissão à Superiora. Entre as personagens há aquelas que se comportam como vigilantes dentro do sistema de opressão religiosa comandado pela Madre. A Irmã G, por exemplo, diz: Eu vi muitas iguais a vocês. Algumas... se tocavam, assim, assim, como se fosse possível descobrir pelo tato as invasões do tempo. E outras choravam.” (HILST, 2008, p. 128). A afirmação da personagem que tem uma fome insaciável mostra a presença “de uma instância onividente, onipresente, onisciente, fechando os reclusos numa dependência que não se aproxima nenhuma prisão ordinária.” (MILLER, 2019, p. 91). O papel onividente, onipresente e onisciente da Superiora se estende conscientemente ou não pelas outras personagens, inclusive na Irmã H, a rebelde, a heroína do texto.

O conjunto das freiras, em suas manias e individualidades fragmentadas pela violência, cria um esquadrinhar dos corpos e das ideias através de uma sobreposição constante dos papéis de vigiado e vigilante.

Foucault, em suas ponderações sobre o Panóptico, assinala que:

Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (FOUCAULT, 2009, p. 190)

Para minha reflexão em *O rato no muro*, assinalo a ideia de luminosidade enquanto elemento fundamental nas redes da vigilância. Em determinado ponto da narrativa, a Irmã A conta uma história bastante curiosa que coloca a luz como aporte desse estado de racionalização do saber-se vivo. Desconfio que na peça essa imagem da luz seja um reforço da consciência do estado de opressão que parece está nas personagens em toda situação de enfrentamento com o regime castrador do convento. Segundo a personagem:

IRMÃ A: A senhora me compreende bem. Não sei se é a memória que nos confunde, mas havia tanta luz onde eu nasci. Não sei se era tanta, tanta luz, porque depois... (*olha cautelosa para os lados*) deles, o que nós vemos ainda é luz? Primeiro me vêm à lembrança certas águas... o rio, o rio enorme da infância. Um sol que cegava a todos. A mim, não. E muitos diziam: só ela é que não põe a mão sobre os olhos, um dia certamente ficará cega. Mas isso não aconteceu. Vejo perfeitamente, só que à noite os olhos doem. Eles precisam da luz do sol, e por isso, para não incomodá-los, fico assim de olhos bem abertos... sempre há alguma luz ao redor, não é mesmo? (HILST, 2008, p. 116)

O relato da personagem enseja observar de imediato a justaposição de duas ideias possíveis. A primeira trata da memória, do lugar antes do convento, do nascimento, da infância, da vida livre dotada do poder de escolha. A segunda, de caráter metafórico, está atrelada à decisão pela vida religiosa, ou seja, fazer parte de uma congregação conventual implica automaticamente a morte para o mundo exterior. O sujeito que professa os votos religiosos renasce para uma pretensa vida nova sob a égide da igreja. A luz que banha a personagem é um signo potente de opressão, pois “A visibilidade é uma armadilha.” (Op. cit., p. 190) n’*O rato no muro*. A luminosidade rememorada pela Irmã A configura também um estado de alerta, desde a rubrica no início do texto, a dramaturga indica que a personagem “Tem os olhos arregalados” (HILST, 2008, p. 101). A luz do sol é fonte do ciclo da vida, mas também queima se a irradiação for constante.

O convento é o lugar da impossibilidade de se esconder da Superiora, logo essa luz que irradia a personagem é a inauguração do sistema disciplinar que há de governar seu corpo e suas ideias. É um renascimento para a vigilância. Toda a expressão racional do medo que que imobiliza as personagens dentro de um normativismo cotidiano alia-se à ideia de um panoptismo na identidade do convento.

Na peça não fica evidente o isolamento nas celas, mas, tratando-se de um convento é muito provável que este imaginário se aplique à narrativa. Bentham endossa a consciência da individualidade como elemento que se coaduna à arquitetura do Panóptico. Leio tal proposição na trama de Hilst a partir das manias de cada personagem, já sublinhadas ao longo da análise nas duas partes: *Eu vou matar esse corpo que só conhece a treva e Aqui nós todas temos muito medo.*

Sobre a racionalização da individualidade que fortalece a aura panóptica do convento, a fala da Irmã G, disciplinando as Irmãs H e I, é bastante elucidativa: “IRMÃ G: É porque vocês duas só veem a si mesmas... e o gesto do outro fica inútil... invisível.” (HILST, 2008, p. 123). A obstinação da Irmã H em fugir do convento representa uma ideia dissonante entre as maioria das freiras, que atormentadas pela Superiora, acreditam ser impossível fugir daquele lugar. O desejo de liberdade cria um ensimesmamento, um voltar-se para si. A palavra “invisível” é uma pista atraente a expor a cegueira que faz das personagens ignorarem, em certa medida, umas às outras. Elas estão juntas, mas separadas por celas simbólicas, materializadas por suas manias e medos. É como se a luz fosse tão intensa – luz leia-se vigilância – que provocasse nas freiras uma dificuldade em enxergar de fato a essência da outra. Por isso a acusação da Irmã G destaca o isolamento de cada uma, isolamento este disfarçado de angústia pela liberdade. Na verdade elas são provocadas a serem tão iguais, “AS NOVE FREIRAS JUNTAS: Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um. (pausa)” (HILST, 2008, p. 105) que qualquer desalinhamento provoca um adensamento das relações de violência que institui a identidade das personagens iluminadas pela razão vigilante representada na Superiora.

[...] no universo panóptico, a razão faz reinar sem partilhar sua necessidade. A razão calculante encontra aqui seu império – que é o da reclusão. [...] O Panóptico acolhe aqueles que são constrangidos a renunciar a toda iniciativa, e daí, de ponta a ponta instrumentalizáveis. Nisto, o Panóptico é o templo da razão. Templo luminoso e transparente em dois sentidos: primeiro porque ele não tem nenhuma sombra, nem recanto e está distendido à inspeção permanente do Olho invisível; mas também porque o domínio totalitário do ambiente evacua toda irracionalidade: nenhuma opacidade faz obstáculo à razão. (MILLER, 2019, p. 93)

O convento de *O rato no muro* também possui um esquema da razão que torna instrumentalizável o corpo das personagens. De um lado Deus é o elemento que centraliza a razão para o compromisso de abnegação que as freiras alimentam, evidente, por exemplo na fala da Irmã H: “E nós temos algum sentido?” pergunta respondida pela Irmã I: “Nós faremos sacrifícios.” (HILST, 2008, p. 111). A postura da Irmã I endossa a “razão calculante” que infere nas

personagens um misto de terror e imobilidade vigente na “inspeção permanente do Olho invisível”, ou seja, a Madre Superiora. Por outro lado, o excesso de razão sobre as personagens também é desvirtuado, sendo mitigado por construções discursivas que apontam uma total falta de ligação entre a racionalização da violência que elas sofrem e o desejo de liberdade empreendido em especial na Irmã H.

Segundo Miller, no pensamento de Jeremy Bentham “o domínio totalitário do ambiente evacua toda irracionalidade.” (MILLER, 2019, p. 93). Por se tratar de um ambiente amplo, circular e vazado, o Panóptico em sua concepção opera nos indivíduos a castração de escapismos que os coloquem num estado de irracionalidade. O corpo individualizado e delineado pela luz ininterrupta é instrumentalizado a compreender aquela realidade como um organismo vivo mimetizado nele. Ambos, corpo e realidade se diluem numa consubstanciação que no fim domestica o sujeito, impedindo-lhe de redimensionar a consciência para um esquema que não seja o de obediência às regras da casa de inspeção.

Até aqui a relação entre o Panóptico de Jeremy Bentham e *O rato no muro* parte de pistas que comunicam uma rede de informações sobre o tema do cerceamento da liberdade e a vigilância. Bentham dirige as cartas à concretização de um edifício que possua a nuance e função de Casas penitenciárias, Casas de Correção, Manufaturas, Hospícios, Hospitais, Escoltas etc. Apesar de não tratar diretamente da igreja, há no texto Bentham a marca da ideia da vigilância divina. No ensaio intitulado *Potemkin e o Panóptico: Samuel Bentham e a arquitetura do absolutismo na Rússia do século XVIII*, Simon Werrett analisa o dispositivo de Bentham do ponto de vista da sociedade russa absolutista, e nesse recorte, a igreja ortodoxa é vinculada à concepção do Panóptico.

Vamos, agora, considerar o Panóptico em sua relação com a igreja ortodoxa. Jeremy Bentham é bastante explícito em afirmar que o poder da vigilância no Panóptico pode ser ligado à ação de um Deus onisciente. [...] o que é central tanto ao Panóptico quanto à igreja é o fato de que essa aparente onipresença se expressa por meio da *arquitetura*. Em ambas as estruturas, uma assimetria de poder expressa-se por meio de uma assimetria de visibilidade, da ideia de “ver sem ser visto”. Na igreja ortodoxa, o poder divino – o ato do *metabollo* – é invisível ao olhar do leigo. Ao mesmo tempo, a imagem de Cristo, nos ícones e no

Pantokrator, confronta-os do *iconostasis* e da cúpula, para gerar a impressão de que, embora eles não possam conhecer a fonte do poder divino, aquele mesmo poder está vigiando-os e julgando-os. Sua obediência é devida a Deus e àqueles aos quais é permitido ver seu mistério, os sacerdotes. No Panóptico, o inspetor, localizado no alojamento central, fica invisível ao olhar dos prisioneiros, mas, ao mesmo tempo, dá-se aos prisioneiros o “intenso sentimento” de que estão sendo vigiados. Essa “aparente onisciência” assegura a obediência. Na realidade, a arquitetura do Panóptico apresentava uma forma secularizada dos mecanismos de poder da igreja ortodoxa. (WERRETT, 2019, p. 193)

A igreja e o Panóptico possuem similaridades no tocante à distribuição dos signos que alimentam a aura de vigilância que desnuda qualquer um que esteja no seu interior. Simon Werrett, em seu ensaio, fala do Panóptico “em sua primeira encarnação, tal como foi planejado por Samuel Bentham, o irmão de Jeremy, em uma fazenda na Rússia Branca durante o outono de 1786.” (WERRETT, 2019, p. 177). Há nessa dimensão de sociedade russa os traços de um feudalismo tardio, circunscrito na relação de obediência e entrega da parte dos bens produzidos na terra para o dono da fazenda. Da longa citação de Werret extraio a ideia de que a igreja não apenas é uma fonte de inspiração para Jeremy Bentham, ela é um dispositivo em que o sentido maior, impregnado de espiritualidade se mantém soberano graças a cristalização da imagem de um onipotente que observa tudo e todos.

O rato no muro fala de um conjunto de personagens sujeitadas no espaço físico do convento. O mínimo de descrições que a dramaturga oferece não impede que se construa a imagem desse lugar de oração e recolhimento. A movimentação das personagens dentro do ambiente claustrofóbico funciona como uma rede de pontos referenciais a situar a espacialidade.

O espaço interior é formado pelo terror e o medo da Superiora, e é este espaço interno que desagua o entendimento da vigilância permanente sobre as nove freiras. A Madre possui suas extensões vigilantes, a Irmã D é uma delas. Em determinado trecho a Superiora diz: “Que estória... A noite toda passam acordadas por causa disso. Estão na capela como todas as noites e imaginam que eu não sei. (*olha para cima, para a capela*)” (HILST, 2008, p. 129). A capela, uma igreja em dimensão menor, agencia a imagem do Panóptico para a vigilância da

Superiora. A Superiora tem consciência que as freiras alimentam uma vigília constante no qual a fé é conduzida por uma rede de práticas violentas que anulam as personagens, tornando-as corpos instrumentalizados às ordens da Superiora, como plantar girassóis perto da cerca ou se chicotear no momento da confissão das culpas.

Nas considerações que Michel Foucault faz do projeto de Bentham, ratifica que:

O Panóptico pode ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos. Experimentar remédios e verificar os seus efeitos. Tentar diversas punições sobre os prisioneiros, segundo os seus crimes e temperamento, e procurar as mais eficazes. [...] O Panóptico é um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens, e para analisar com toda certeza as transformações que se pode obter neles. (FOUCAULT, 2009, p. 193)

A dinâmica das relações entre as freiras de *O rato no muro* identifica que a vigilância da Superiora intenta “modificar o comportamento, treinar ou retreinar” as personagens. O convento Panóptico operacionaliza as violências que agenciam o medo imobilizador sobre as Irmãs. Cada personagem é atingida em sua individualidade pela repressão imposta pela Madre, desse movimento de vigilância e punição cada uma responde de uma forma: a Irmã A tem os olhos arregalados, a Irmã C tem manchas de sangue por todo corpo, a Irmã G é muito velha e come o tempo inteiro, a Irmã I é irmã de sangue da H, que por sua vez deseja fugir do convento.

As Irmãs B, D, E e F são apenas personagens a formarem o coletivo oprimido no Panóptico regido pela Superiora. Elas andam em círculo, punidas e assimiladas pelo sistema. Portanto, o convento é um Panóptico maquiado pelo espaço religioso a chancelar Deus como o grande vigilante e a Superiora igualmente vigilante daqueles corpos presos.

Terceira seção: O visitante

A família vive segredos de corpo e não de alma
ninguém fala nada, tudo é poesia movida a ódios
a mãe, doce e quente, tem um útero que mente,
a filha, dura e sem calma é a segunda Maria,
um tanto suicida para os brios daquele lugar,
há o marido, licantropo que sorri felizmente,
há o corcunda, meia verdade, muito humana,
e há um ventre que se estende...
será que os fundos da mãe guarda uma filha advinda
dos fundos do marido da filha? Se houve traição
que morram os laços do corpo, dos amantes e do
dócil cão...
um corpo foi visitado na noite das estrelas cansadas
e nele, uma vida rasga palavras desossadas.

Francisco Alves

3. *O visitante: Mas que demônio te tomou?*

Ana, Maria, Homem e o Corcunda Meia-Verdade são as personagens que constroem a trama de *O visitante*. Ana é mãe da Maria e possui com esta uma relação conflituosa. Maria é casada com o Homem, e o casamento se apresenta desprovido de paixão e amor. O cotidiano da família é abalado pela notícia da gravidez da Ana, pois isto confirma as suspeitas de Maria, de que seu esposo mantém um relacionamento secreto com sua mãe. A entrada da personagem Meia-Verdade desarticula tais suspeitas de Maria. Ele assume ser autor da gravidez de Ana. No entanto, uma série de pistas ao longo da peça embaçam a certeza que de fato Meia-Verdade seja o pai. O corpo grávido da personagem Ana é o grande campo simbólico a evidenciar as violências constituídas na peça. Ódio, amargura e silenciamento estão presentes como caracteres dentro da família, espaço frutífero para a composição de conflitos, ou seja, de violências.

ANA (*tecendo ou próximo do tear, como se estivesse acabado de tecer alguma coisa*): Muitas vezes tenho saudade das tuas pequenas roupas. Eram tão macias! (*sorrindo*) Tinhas uma touca que, por engano meu, quase te cobria os olhos.

MARIA (*seca*): É bem do que eu preciso ainda hoje: antolhos.

ANA (*meiga*): E uma camisola tão comprida... branca. Nos punhos e no decote, coloquei umas fitas. E te arrastavas, choravas se, de repente, na noite, não me vias.

MARIA: Agora vejo-te sempre. Cada noite. Cada dia. (*pausa*)

ANA: Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?

MARIA: Ah, que pergunta! As coisas se transformam. Nós também. (HILST, 2008, p. 149)

A cena inicial da peça expõe a docilidade exacerbada de Ana à filha. A referência às pequenas roupas da infância remete ao suicídio da Irmã E, em *O rato no muro*, a personagem vira uma mulher-criança e está num caixãozinho, vestida de branco, mesma cor que Ana relembra ao falar de Maria. Esta cena é pulsante, ela expressa os primeiros traços de um sentimento odioso de Maria em relação a Ana. Na descrição das personagens, Hilda diz que Ana “é encantadora, mas possui qualquer coisa de postiço e de indevassável.” e Maria “parece mais velha. Morena. Tem alguma beleza.” (HILST, 2008, p. 145). A contradição entre as personagens atravessa o corpo. Ana tem 40 anos e Maria 25. A instância do

sangue que as identifica mãe e filha parece ser apagada em muitos momentos da peça, gerando a sensação de se ter em cena duas mulheres sem qualquer laço materno.

A docilidade de Ana soa artificial, e esse é um dado que acompanha a personagem em todos os momentos do texto. O trato embrutecido de Maria às personagens que estão no seu entorno a singulariza como uma espécie de antagonista a tensionar a suposta paz na família. Ainda na descrição das personagens Hilst afirma que “Ana nunca se movimenta rapidamente. É lenta, grave, composta e delicada.” enquanto Maria “tem gestos duros. É disciplinada quando arruma os pães.” (HILST, 2008, p. 145). São dois corpos cuja a movimentação no ambiente estão em rotas opostas.

A frase de Ana: “Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?” denota um raciocínio a equalizar amor com servidão. A atitude mansa desejada por Ana está distante de Maria, que possui um corpo funcionando descaradamente por meio da disciplina, como aponta a própria autora. A resposta de Maria oferece pistas que deixam claro a gravidez de Ana, embora isto seja revelado mais adiante: “Ah, que pergunta! As coisas se transformam. Nós também.” (HILST, 2008, p. 149). Um corpo já se transformou. Foi o de Ana, e partir dessa vida gerada no ventre da mãe – e não no da filha, invertendo a previsível ordem natural –, a violência é a forma de comunicação entre as personagens, a violência como medida de racionalização dos fatos que interferem nos papéis sociais de cada membro da família.

O visitante é uma peça em que o corpo é a centralidade. O corpo gerador de Ana trava uma luta silenciosa em contraposição aos regulamentos simbólicos que Maria impõe a si. O filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard, numa reflexão sobre o corpo e a sociedade, pergunta: “O corpo não é a própria evidência?” (BAUDRILLARD, 2011, p. 168). No interior da família de Ana e Maria, o corpo não é só a evidência de um conjunto de normas para o bem viver coletivo, se ele esconde o que há de pútrido nas relações, ele revela também, porque na interação das personagens é impossível desabilitar as reações da materialidade carnal, ainda mais no microcosmo familiar, onde a intimidade é solapada por um senso de desautorização, que torna todos partícipes das narrativas uns dos outros.

MARIA: Tudo se modifica, não percebes? (*pausa*)

ANA (*começa a cantar com os lábios fechados*): Bem, deixa-me arrumar estas flores. (*pega as flores que estão sobre a mesa e começa a colocá-las dentro de uma jarra. De repente, faz um gesto como se sentisse alguma coisa no ventre. Aproxima-se da filha. Apreensiva*)

Filha, põe a mão no meu ventre.

Vê que volumoso. Às vezes

Um lado se estende mais que o outro.

Outras, sinto por dentro um ruído...

Como um soco.

MARIA (*seca*): Deve ser o comer.

ANA: Mas tu sabes que me alimento pouco. (HILST, 2008, p. 150)

O corpo é uma fronteira, um território não acessado por qualquer toque. O prenúncio de Maria sobre a modificação das coisas leva Ana a sentir-se confortável a pedir que a filha toque seu ventre. O gesto encontra a recusa de Maria, que não por acaso interpreta como sendo parte do comer. Impossível não associar essa fala com a Mulher, no início da peça *O verdugo*, quando diz: “Come, come, durante a comida pelo menos você deve se esquecer dessas coisas.” (HILST, 2008, p. 367). Para Hilda Hilst, as necessidades básicas, como o ato de alimentar-se, colocam os sujeitos num estado de suspensão dos problemas existenciais a localizá-los dentro da tragicidade.

Há muitas semelhanças entre Maria e a Mulher, de *O verdugo*, esta última também pensada por Hilst como sendo: “forte. Tom quase sempre amaro, ríspido.” (HILST, 2008, p. 365). Parece haver entre algumas personagens hilstianas um dispositivo de desvalorização da vida que as leva a procederem desiludidas de afeto, e gentileza no mundo que as rodeia. Depois desse à parte, retomo a ideia de que o toque no ventre da Ana delineia a violência a partir de do desejo, nesse sentido, defendo tal ideia através do pensamento de Jean-Pierre Dupuy, no ensaio: *Do desejo à violência e reciprocidade*. Na peça, a gravidez de Ana deveria ser:

Fator de concórdia social, ela também pode acabar em rivalidade, em conflito e em violência. A imitação é o cimento social por excelência. É através da imitação que a criança aprende as regras e os símbolos de uma sociedade, a começar pela linguagem. Mas, quando a imitação recai sobre o desejo exclusivo, não partilhável, ela engendra automaticamente a

rivalidade. A essa rivalidade, René Girard chamou *rivalidade mimética*. (DUPUY, 2015, p. 348)

O desejo é o ponto central da análise de Jean-Pierre Dupuy. Ao recuperar as ideias de René Girard – já citado anteriormente no caminho teórico da tese –, Dupuy localiza a imitação como um liame para a construção das representações. A imitação é o modelo que coloca os sujeitos num processo de aprendizagem do que é ser o eu e o outro. Quando a relação entre “eu” e o “outro” é mediada pelo desejo, cria-se uma rede de tensões, que, se localizadas numa esfera egóica ocasiona a rivalidade, elemento substancial para a efetivação da violência. Entendo haver entre Ana e Maria a ideia de *rivalidade mimética*, descrita por Girard e interpretada por Dupuy.

No trecho, Ana diz: “Filha, põe a mão no meu ventre.” (Op. cit., p. 150). O pedido da mãe é simplório, entretanto é carregado de uma violência que se mascara no processo de alteridade, de reconhecimento entre mãe e a filha. É preciso considerar a rubrica da dramaturga: “Ana e Maria estão vestidas exatamente iguais.” (HILST, 2008, p. 145). Se a imitação é o cimento social por excelência, como defende Dupuy, é frutuoso esse jogo de espelhamentos quebrados entre as personagens. As vestimentas iguais denotam uma imitação, mas além disso, mostram também diferença. O mesmo figurino em corpos de proporções distintas adquire seguramente efeitos controversos. A violência parte de uma visualidade.

A recusa de Maria em por a mão no ventre de Ana demonstra um egoísmo que serve não apenas para endossar o distanciamento entre a mãe e a filha. O “desejo exclusivo” (DUPUY, 2015, p.348) é partilhado por ambas as personagens. Ana desconfia da gravidez e tenta encontrar a chancela de Maria, a personagem intenta uma naturalização por parte da outra, só assim a exclusividade egocêntrica desse desejo, sairia da condição de violência e passaria a ser natural para a filha, porém, o efeito é diverso.

Maria também deseja, só que de uma forma distinta da mãe. Por isso, a menção de que no ventre de Ana “às vezes um lado se estende mais que o outro” (HILST, 2008, p. 150) gera a violência verbal em Maria. A personagem, quando instigada a pensar no seu ventre, não suporta a ideia de que seu corpo, enquanto

elemento desviante no conjunto das personagens, seja alvo de uma inversão no jogo de espelhamentos entre ela e a mãe.

MARIA: Nenhuma outra coisa pode ser.
 Teu ventre já fez o que devia:
 Gerou-me a mim.
 ANA (*triste*): E aquela que morreu.
 MARIA (*seca*): Mas ainda assim
 Deus te deu beleza em demasia.
 (HILST, 2008, p. 150)

A insistência de Maria em dar um sentido de esvaziamento para o corpo de pulsão erótica de Ana é justificada pelo seu nascimento. A personagem entende que depois do seu nascimento o corpo da mãe está morto para qualquer possibilidade de reprodução. É neste ciclo egocêntrico de aproximação e rechaço que a violência se torna um discurso referencial entre as personagens. A menção a uma filha morta diz respeito à outra filha, também chamada Maria. A obsessão pelo nome Maria reafirma o que parte da crítica fala da peça ter uma aura nazarena e messiânica. Entretanto percebo que essa dinâmica de matiz espiritualista se perde, dando espaço ao rebaixamento e aos ciclos de violação inerentes à trama maior fundada na relação incestuosa entre a sogra e o genro.

Tatiana Franco Rodrigues, autora do ensaio “*Sobre Anas e Marias (ou como tudo se transforma e permanece igual) Uma leitura sobre perplexidades e advertências em Hilda Hilst*”, aborda as personagens pela seguinte ótica:

Flagrante, a relação anagramática entre os nomes das personagens femininas, Ana Maria denota a duplicação das personagens, o único que elas formam e que marca o retorno irrefutável do mesmo: Ana e Maria são personagens-duplo, impedidas afirmar suas identidades. (RODRIGUES, 2012, p. 142)

Para Rodrigues, as personagens Ana e Maria estão dispostas numa única dobradura identitária. A condição de personagens-duplo as colocaria num impasse sem resolução: a impossibilidade de ser e estar no mundo a partir da diferença, restando a elas, como seres siameses, a *rivalidade mimética* a gerar uma disputa pela posse do discurso, mas diante de tal relação, a personagem Ana, certamente possui o controle da narrativa, pois seu corpo, no estado de gravidez anula qualquer possibilidade de Maria tomar para si o controle dos

acontecimentos. Na análise que faz da peça, Tatiana Franco pensa *O visitante* como um texto de reafirmação dos valores opressivos que submetem as mulheres aos caprichos de ordem masculina, patriarcal. O título do ensaio é uma evocação à análise de que as transformações ocorridas nas personagens femininas em nada alteram a ideia sobre o controle do corpo feminino.

ANA: Não te alegro minha filha
 Falando do teu filho
 Que um dia há de vir? (*pausa*)
 Mas o que tens? Falei muito?
 Te cansaste?
 MARIA: Não. (HILST, 2008, p. 151)

Ana não está falando do filho de Maria, ela está falando de si mesma, do filho que carrega no ventre, e Maria aos poucos desconfia disso tudo porque o desejo é a mola propulsora a movimentar as engrenagens da narrativa. “Para Girard, a origem do sagrado está na violência, e a origem da violência está no desejo.” (DUPUY, 2015, p.348). A geração da vida é um tema que estabelece o arco central da peça. Na negação que Maria faz a qualquer ato amoroso da mãe fica explícito essa lógica que organiza sagrado, violência e desejo, como endossa Dupuy na análise que faz do pensamento de René Girard.

Nessa tríade situo a personagem Ana, como o sagrado absoluto, inquestionável a colocar o corpo grávido no lugar da representação máxima da vida, mesmo que por vias tortuosas (ela é amante do marido da filha), Ana como a violência em sua forma bruta, a personagem se compreende vazia, amarga, mesmo que haja beleza em Maria (como afirma a mãe num dado momento da peça) isto não é suficiente para aclimatar, ou melhor, para domesticar o ímpeto da personagem frente às desconfianças que a consome. E por último, o desejo, mecanismo que implode o entendimento entre as duas personagens, o corrobora o fato dos diálogos serem proferidos poeticamente. Que melhor discurso para confundir, desestabilizar senão o discurso poético?

Desse modo, *O visitante* discute o lugar do corpo e do desejo num ambiente em que a castração origina tais relações sociais. Pensar na ideia de família significa que uma determinada junção de corpos não vão ultrapassar os limites

impostos pela sociedade, mas o que vemos na peça é justamente o contrário, no núcleo familiar desejo e violência se misturam.

MARIA (*seca*): E então como era o olhar dessa mulher?
 Pousava ou magoava?
 ANA (*olha para a filha*): Era um olhar... (*pausa*) doente. (*Maria olha fixamente para Ana*) Minha filha... que olhar!
 MARIA (*severa*):
 O meu olhar de sempre. Já disse.
 Tens mais imaginação do que um profeta.
 Primeiro falas do ventre e de ruídos.
 Quem te ouvisse
 Em ti encostaria o próprio ouvido
 E esperaria o impossível... (*ri*)
 Um vagido! (*ri*)
 (*severa*) Nunca te conformaste com a velhice.
 (*aproximando-se*) Queres parir ainda. Abrir as pernas.
 E dar caminho ao que vai sair
 Ou uma nova espera (HILST, 2008, p. 153)

Maria expõe com crueza o mote problemático que as distancia da relação mãe e filha. De um lado a gravidez de Ana ainda é um segredo, do outro, a especulação da filha em torno do desejo da mãe. O riso presente na fala de Maria está mais para um preâmbulo da fúria e amargura, estando em conformidade com os atos da personagem. Não é um riso de matiz carnalizante, afim de dirimir as animosidades entre as duas. “Primeiro falas do ventre e de ruídos.” A afirmação de Maria alimenta a ideia do desejo como um impedimento para a clarificação do mistério até a descoberta da gravidez. É interessante que a ideia de “ruídos” caracteriza o feto que existe dentro da Ana. O ventre e os ruídos como aparelhos de excelência desse corpo de poder, Ana é mãe de Maria, e esse status familiar explica o porquê de Maria, nesta cena, ironizar o comportamento das vísceras da mãe.

Na verdade Maria renega a mãe enquanto uma entidade-corpo passível da reprodução. O sentimento de ódio imanta a fala: “Nunca te conformaste com a velhice. (*aproximando-se*) Queres parir ainda. Abrir as pernas. E dar caminho ao que vai sair Ou uma nova espera”. Maria não objetiva que sairá uma criança de Ana, ela prefere destituir esse corpo, lhe dotando de uma função imprecisa. “Uma nova espera” está na zona do desejo, do vir a ser, logo, a personagem quando faz uso dessas declarações, se coloca como candidata a ser o novo, a

espera e a produtora de um novo sentido para a família, dominada pela letargia amorosa ventilada por Ana. Esse jogo de tentar apropriar-se do conceito de corpo à serviço da família resulta numa disputa que recoloca a questão proposta por Dupuy (2015):

A rivalidade mimética é a figura de base que engendra todas aquelas outras que recobrem o conjunto das paixões ruins que agitam a humanidade desde o início dos tempos - inveja, ciúme, ressentimento, orgulho, individualismo desenfreado, ódio de si e dos outros -, (DUPUY, 2015, p. 348)

A violência se estrutura entre as personagens através da atitude de não vê o entorno que as diferencia. Parece que Ana não enxerga verdadeiramente a filha. O mesmo vale para Maria. A rivalidade é construída pelo desejo de representação a mover as personagens. Maria diz: “Tens mais imaginação que um profeta.” (Op. cit., p. 153). A afirmação mostra que o discurso de Ana serve à uma ideia de fabulação com o intuito de administrar a narrativa em prol do adestramento das ações de Maria. Há um jogo de manipulação que possui facetas tanto para o “individualismo desenfreado” quanto o “ódio de si e dos outros”. Por se tratar de uma trama em que a linguagem poética institui o modo de comunicação entre as personagens, o que pode ser silêncio, na verdade é violência, o que pode ser afeto por parte de Ana, também pode incidir violação. Na relação tensa as personagens estão no limite de uma violência que se corporifica no negativo e no positivo.

ANA: Como te transformaste!
 MARIA: Eu não te disse? Agora compreendes? Nós nos transformamos. (*pausa*)
 ANA (*surpresa, põe a mão sobre o ventre*): Vê! Ele se estende!
 MARIA: Mas porque falas do ventre
 A cada instante? Meu Deus!
 Já não me basta ouvir a tua voz
 Ainda é preciso ouvir teus ruídos
 Tuas vísceras. O que queres de mim?
 Que eu te toque? Que te alise a barriga?
 ANA: Aquela que morreu assim faria. (HILST, 2008, p. 154)

Ana oferece o seu ventre para o exame de Maria. A ação é rica em significados que tocam na ideia de uma unificação do corpo da mãe e da filha,

afinal, Maria é também carne de Ana porque nasceu dela. Mas dentro da lógica do secreto, estabelecida na trama, a gravidez de Ana arruína a possibilidade das personagens serem de fato uma só, e ainda que a rubrica indique que elas estejam vestidas exatamente iguais, isso não é suficiente para extirpar os ódios e mágoas adormecidas entre as personagens, principalmente da parte da Maria. Ana, ao engravidar do esposo da filha, rompe com a ética natural da sociedade cristã.

Para Dupuy: “o que torna desejável o objeto de desejo é o desejo mimético em si e a rivalidade que o acompanha. O objeto não é desejável antes que se dispute sua pose.” (DUPUY, 2015, p. 349). Sem saber, Maria disputa com a Ana a posse pelo desejo. “O que queres de mim? Que eu te toque? Que eu te alise a barriga?” (HILST, 2008, p. 154), os questionamentos de Maria colocam o corpo Ana como um território proibido. Não existe afeto. Não existe troca dialógica entre os corpos dessas duas personagens. Existe maquinação e desejo de controle. Maria se recusa a tocar o ventre daquela que lhe gerou, e esse caractere é crucial para mapear as violências simbólicas que se estabelecem na trama. Maria é violentada simbolicamente pela mãe, o marido e o corcunda Meia-Verdade.

MARIA: Mas está morta. (*pausa*) Falas do meu olhar... E o teu? Já te olhaste? (*pega uma bandeja de metal*) Eu te mostro. (*segura a bandeja bem próxima de Ana, junto ao rosto*) Olha! Tens os olhar de uma mulher com sede.

ANA: Sede de quê, minha filha?

MARIA (*voz baixa e irada*):

Sede de ter entre as pernas o que te conviria

(*Ana cobre o rosto com as mãos*)

Oh, até a morte será preciso

Te olhar. Até a morte

Eu estarei aqui, vendo teu rosto

E a tua imunda maneira de agradar.

Ah, se for preciso conviver contigo

Sempre, sempre... (HILST, 2008, p. 155)

O ventre, as vísceras, a barriga, os olhos, as pernas, tudo em Ana contribui para que Maria sinta aversão à figura feminina. Esta aversão não seria uma forma de retaliação da personagem? Ela não tem “qualquer coisa de posição e indevassável” (HILST, 2008, 145) que sua mãe. Por isso entre elas o corpo estabelece um limite do que é permitido, uma vez nascida, Maria não é uma extensão da vida de Ana. É como se Maria fosse a materialização da outra filha

de Ana, a que morreu, e que se chamava Maria também. Na peça Maria e Ana falam da transformação, a ideia de mutação se coaduna com a lógica da violência como fruto do desejo imanente, pois:

seu ponto de partida, repito, é a ambivalência da imitação: indispensável à constituição das relações humanas e do cimento social, a imitação pode também destruí-los quando se trata do desejo de apropriação de um objeto não partilhável. (DUPUY, 2015, p. 351-352)

Dupuy apregoa existir uma ambivalência da imitação. Se existe esse processo na relação entre as personagens Ana e Maria, decerto a imitação entre as duas se traveste de contradição. Maria tem gestos duros. Ana é encantadora. Maria acredita ter o ventre curvado para dentro. Ana sente que um lado do seu ventre se estende mais que o outro. Elas se afastam à medida que seus corpos demarcam uma individualidade. A partir de Dupuy cabe perguntar: qual é o “desejo de apropriação de um objeto não partilhável” em *O visitante*? A resposta óbvia seria colocar o Homem como potência fálica almejada por ambas as personagens, no entanto, tomo um outro caminho de análise, a ideia do ventre gerador se sobrepõe em alguma medida na presença do patriarcado evidente na figura do Homem.

O não partilhável de que fala Dupuy (2015) pode ser caracterizado como o ventre das personagens Ana e Maria. Elas partilham do mesmo conjunto de órgãos, as duas possuem vísceras, musculaturas, falas, ruídos, sons e vagidos – este último é o termo empregado por Maria, para agredir a mãe –, mas somente Ana engravida, e do marido da filha, o que acarreta uma quebra visceral no circuito dos afetos, a manter todos dentro das normas explícitas e implícitas.

Outra coisa evidente no texto é a criação de uma ontologia do feminino feita através da violência. Ana, que gerou a outra Maria, que morreu. Ana, que gerou a Maria, mulher do Homem. Ana, que está grávida de uma menina, que fatalmente será chamada Maria. São quatro úteros dispostos numa cartografia simbólica do lugar e papel da mulher no núcleo familiar.

Nesse sentido, Dupuy diz que:

Quando a intensidade do conflito que a rivalidade mimética engendra chega a ultrapassar certos limites críticos, tudo acontece como se o objeto desaparecesse do campo de visão dos protagonistas. Eles só passam a se interessar por seu rival, este que eles odeiam e secretamente veneram. (DUPUY, 2015, p. 352)

Ana e Maria estabelecem uma relação de veneração mútua. Todas as Marias de Ana simbolizam a materialização do desejo secreto, do não confessado. Isso é veneração, e portanto, ritual. Tal dinâmica se aplica também a Maria em relação a Ana. A filha cultiva uma espécie de encantamento, é impossível ser indiferente no espaço familiar. Por encantamento entendo como um estado de surpresa diante dos rastros do desejo de Ana. Maria lê esses rastros e isso é suficiente para que sejam provocadas violências verbais. A palavra de Maria fere. O linguajar materno de Ana, ao contrário, parece ventilar uma frivolidade que, se vista de longe, pode ser interpretada como amor.

Essa linha de pensamento não visa demonizar a personagem Ana como o feminino perverso, e nem muito menos interpretar essa relação com o binômio maldade versus bondade. O que proponho na leitura da violência em ambas as personagens é a existência de forças de opressão, residentes no feminino, que de um modo ou outro acabam afirmando o masculino, como grande agente da violência.

HOMEM: Ana, meu Deus, que solidão.
 Que triste é a tua filha!
 Quando a possuías no ventre
 Que ideias alimentavas, hein?
 Tu sorrias? Falo
 E é como se o meu hálito
 Fosse de encontro a uma pedra.
 Nem a terra, nem a terra
 Me causam tanto espanto.
 ANA: É bela.
 HOMEM (*exaltado, voz baixa*):
 Uma fera pode ter o mesmo rosto.
 Ana! Que distância
 Passo a passo anda com ela.
 ANA: É bela. (HILST, 2008, p. 158)

O Homem tenta desvendar a personagem Maria por meio dos olhos da mãe. Esse intuito é bastante denunciativo da imagem que o genro e a sogra possuem da Maria. Um olhar superficial sobre *O visitante* pode levar o leitor a acreditar

que a personagem Ana chancela a opressão masculina, porém, se a entrada exegética na peça ultrapassar a camada óbvia e até melodramática, se constatará que Ana também é alvo das violências praticadas pelo Homem. É sintomático o fato de a personagem não possuir um nome próprio. Hilda Hilst o universaliza com todas as características comuns aos homens latinoamericanos da década de 60. No conflito entre a mãe e a filha, o Homem é parte do desejo mimético de ambas, embora eu acredite que a gravidez de Ana seja o fulcro da tragédia que se abate sobre a família.

Segundo Dupuy:

o objeto de desejo, desde o início, não está apenas colocado diante dos sujeitos desejantes; ele é construído pela rivalidade mimética. Ele é de imediato transfigurado. [...] O que a rivalidade mimética criou a partir do nada, por assim dizer; ela pode sempre destruir. É então o rival que, na atenção do sujeito toma o lugar do objeto. (DUPUY, 2015, p. 352)

Já disse anteriormente que a rivalidade mimética está colocada entre Ana e Maria por meio da gravidez, que aos poucos vai se tornando fato conhecido. A objetificação do desejo entre as personagens femininas torna o Homem uma espécie de pêndulo a dispor a trama em dois tempos. De um lado o Homem tenta aproximar-se de Maria, com o objetivo de viver o casamento em sua plenitude. Por outro lado, a relação que ele estabelece com Ana silencia Maria, enquanto objeto do seu desejo, e coloca Ana como alvo dessa vivência do matrimônio que ele não tem com a filha. Em linhas gerais, as dimensões simbólicas familiares são alteradas grotescamente no seio familiar. O Homem ocupa o lugar de chefe da família, e mesmo que exista mais personagens femininas, não é um lar matriarcal, e a entrada da personagem Meia-Verdade não equilibra os jogos de poder, apenas confirma as violências estruturadas nas ações do Homem.

O Homem pergunta: “Quando a possuías no ventre que ideias alimentavas, hein?” (Op. cit., p. 158). A reflexão pulveriza a identidade de Maria porque o Homem a interpreta como um ser indomável. Um ser que não o ouve. Na relação com o Homem, Maria não é ouvida, mas sim tratada como um objeto de decoração da casa, pois a mãe lembra mais de uma vez: “É bela.”. A personagem não ouve a mulher, no entanto, qualquer ruído oriundo do ventre da Ana toma

a escuta total do Homem. O bebê no ventre da mãe parece se comunicar com o mundo exterior. A Maria que está no ventre da Ana é diferente da Maria adulta. O espelho mimético entre elas demonstra que a primeira é fruto da violência, da traição, enquanto a segunda “É então o rival que, na atenção do sujeito toma o lugar do objeto.” (DUPUY, 2015, p. 352). Maria ocupa o lugar do sujeito e se torna o alvo do desejo do Homem e da Ana. Desejos distintos, há que se pontuar, mas com a mesma raiz: a violência. O Homem quer a submissão de Maria; Ana deseja a veneração de Maria, porque a personagem, incensada por uma auto referencialidade precisa da Maria adulta para se projetar femininamente.

HOMEM (*para Maria, tentando ser alegre*):
 Sabes, nossa visita de hoje
 É um homem delicado!
 Encontrei-o no caminho por acaso.
 E queres saber? Eu nem lhe sei o nome.
 MARIA (*seca*): E convidas alguém que não conheces?
 HOMEM (*amável*):
 Como não conheço?
 Pelo aspecto, pela fala
 Deve ser um homem de apreço.
 Tem apenas um defeito
 (*as duas mulheres olham-no, interrogando*)
 Mas quase não se nota...
 Uma corcova. (HILST, 2008, p. 160)

A introdução do corcunda Meia-Verdade no seio da família é feita pelo Homem. O desconhecimento do nome da personagem evoca novamente o espelho. O Homem não possui um nome próprio, e não saber o nome do corcunda provoca uma semelhança que os aproxima na dimensão do masculino, mas logo os distancia, o Homem é “Um todo cortês.” E o corcunda “Nem feio nem bonito.” (HILST, 2008, p. 145). Colocados lado a lado, o corcunda Meia-Verdade tem a função de ser o eco distorcido do Homem, isto se confirma na medida em que Ana vai relatando seu mal estar. Meia-verdade é o alívio para a mentira que interliga Ana e o Homem. O corcunda, na peça, tem a função de ser o *Deus ex machina* a resolver o conflito quando este se torna inevitável, e sai da zona do segredo a passa a ser discurso.

Segundo o Homem, o encontro entre ele e o Meia-Verdade aconteceu por acaso. A afirmação soa construída por um fingimento, afinal, a gravidez da Ana

logo se tornará real para Maria. Não há mais como evitar os efeitos colaterais da violência carnal da Ana e o Homem.

A violência é precisamente quando nada, nenhum interesse pelo mundo capaz de impedi-los de colidirem uns com os outros, se sustenta entre os homens. Sem mediação, é então a luta da pura violência, na qual os seres se afrontam diretamente, perdendo toda a noção do seu interesse comum e até mesmo do seu interesse próprio. (DUPUY, 2015, p. 352-353)

A inclusão da personagem Meia-Verdade fecha o espaço em que a violência semeada será colhida. O colidir uns com os outros acontecerá por meio da exposição dos segredos cultivados por cada um. O corpo é a matriz de onde surgem as práticas de violência. Ana está grávida. Maria tem gestos duros. Meia-Verdade possui uma corcova. O Homem é um todo cortês. Cada um, na sua corporeidade, é parte da pulsão agressiva que se encaminha para a catarse. Dupuy pensa a perda da noção de interesse comum e interesse próprio como resultantes de uma “luta da pura violência”, a reflexão do filósofo cabe à realidade da peça. A ideia de família comprime todas as personagens num território que as impossibilita de continuar mascarando sentimentos em prol da manutenção do *status quo* familiar. O desmascaramento destrona os limites entre as personagens, elas estão entregues à tragédia, que é mediada por Meia-Verdade.

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 corcunda vincula a significação do seu nome ao próprio corpo. Não é estranho que a parte inferior, cintura e pernas funcione normalmente. Essa é uma

peça em que o elemento erótico atravessa o tecido da narrativa, logo a separação que ele faz interessa aos interlocutores, até porque isto é um prenúncio da sua responsabilidade ao assumir a filha de Ana, e livrar o Homem da culpa pela violência cometida com a sogra. O nome Meia-Verdade joga com os principais indícios da peça. A grande verdade na peça é o relacionamento clandestino entre Ana e o Homem, com a revelação da gravidez da Ana, a suposta paternidade do corcunda reinscreve a grande verdade numa meia verdade. A metade dessa verdade é a criança no ventre de Ana, a outra metade é a traição da mãe, eclipsada com a atitude do corcunda.

Hilda Hilst, na descrição das personagens alerta que:

O corcunda não deve ser tratado ostensivamente como um elemento mágico. Não deve ter tiques. Apenas um certo sorriso, um certo olhar e alguns gestos perturbadores. (HILST, 2008, p. 145)

A dramaturga retira do corcunda qualquer marca que o distancie do prosaísmo que fundamenta as personagens no mundo aparentemente banal das relações familiares. Ao chegar na casa Meia-Verdade discerne que é formado por duas metades. Uma boa e a outra defeituosa. Sua descrição, pode ser a descrição do bebê que Ana carrega no ventre. Ela é defeituosa, pois é metade da mãe e metade do Homem, isso acarretaria o defeito simbólico nesta nova Maria. Ela nasce da junção proibida de dois corpos que eticamente jamais poderiam copular.

Ana dá sinais evidentes de mal-estar.

HOMEM: Ana, o que tens? Estás doente?

ANA (*angustiada*):

Não...

Apenas sinto o ventre intumescido

E dentro dele às vezes um ruído...

Como um soco. (*cobre o rosto com as mãos*)

CORCUNDA: Mas o que foi? Estás conosco! Não te aflijas, te dói?

HOMEM (*aproximando-se*): Estás comigo! Fala! (HILST, 2008, p. 170)

Existe entre as personagens masculinas o desejo pela posse da narrativa de Ana. A presença do Meia-Verdade engendra no Homem uma sanha pelo controle da atenção da mulher. Nesse arco da peça Maria está ausente, então se estabelece

uma disputa em que o Homem e o Meia-Verdade assumem a condição de “modelo-rival”, como defende Dupuy em seu estudo sobre a rivalidade mimética:

Se o sujeito se despreza por sua insuficiência radical é porque acredita que a autossuficiência, quer dizer, a saída do inferno mimético, é acessível, pelo menos a certos outros seres que não ele. É a esperança vã de alcançar esse estado que o leva irreversivelmente em direção a esses outros, como que para absorver sua substância, precipitando-o no escândalo do modelo rival. O mecanismo que faz aumentar sua fascinação pelo modelo confirma a inferioridade do sujeito a seus próprios olhos. Ele é então incitado, cada vez mais, a buscar fora dele aquilo que possa preencher a falta atroz que sente. O círculo se fecha; o desejo de chamar tudo para si e a fuga em direção ao outro se alimentam mutuamente. (DUPUY, 2015, p. 366)

Cria-se um sistema do desejo que circula a tríade Homem, Ana e Meia-Verdade. Na cena, Ana diz: “Apenas sinto o ventre intumescido/E dentro dele às vezes um ruído.../Como um soco.” (HILST, 2008, p. 170). A frase desperta a performance dos homens que estão ali cortejando sua atenção. Ana, sem ter a presença de Maria como espelho refratário, adquire a “autossuficiência”: ela sai do “inferno mimético” e se torna aberta porque ali a relação é feminino com o masculino, e não feminino com feminino, que é o que acontece quando Maria polariza com ela. A gravidez de Ana talvez seja o “mecanismo que faz aumentar sua fascinação pelo modelo”, a Maria no ventre da Ana faz crescer a obsessão da mãe pela Maria adulta.

Dupuy fala que no jogo da rivalidade mimética o ser “é então incitado, cada vez mais, a buscar fora dele aquilo que possa preencher a falta atroz que sente.” (DUPUY, 2015, p. 366). Ana busca no exterior algo que dê significado à sua obsessão pela filha, pois é essa insistência que configura a rivalidade mimética. Maria é o corpo não superado, saído de Ana, é como se depois de nascida, Maria tivesse arrancado uma parte crucial da mãe, sobrando dessa segregação, o desejo de Ana em ter outra filha a quem possa dominar na teia dos afetos que escravizam.

3.1 Como uma flor... quase nascendo?

A família de *O visitante* tenta sublimar a violência através de gestualidades superficiais, consolidadas pela atitude plástica e vazia da personagem Ana, no entanto, sua gravidez faz com que os instintos de dominação e posse da Maria venham à tona e provoquem as principais discussões na trama. O corpo grávido de Ana provoca a tensão geradora da violência a identificar as personagens como conscientes de uma performance propositadamente elaborada para a manutenção dos vínculos familiares desgastados.

(Ajoelha-se, escuta o ventre de Ana e com as duas mãos toca-lhe o ventre. Depois levanta-se, olhando-a com enorme espanto)

ANA *(falado rapidamente, angustiada e temente)*:

Tenho quase certeza

De que uma coisa move-se em mim

E se acrescenta aos poucos... *(lentamente)*

Como uma escada se encurvando

Descendo...

HOMEM *(interrompendo)*: Como uma flor... quase nascendo?

Ana põe mão sobre a boca do Homem. (HILST, 2008, p. 171)

O ventre da Ana é o território de onde partem as motivações para as violências que influenciam as personagens a buscarem compreender a vida através de comparações. Ana diz que uma “coisa” se move dentro dela. A palavra coisa tira qualquer idealização do belo que reside na gravidez. Ela não diz um feto, um bebê ou uma vida; coisa parece ser uma definição suficiente para a personagem. É o Homem que a interrompe e pensa um referencial para o desespero da mulher. A flor é uma palavra feminina e não sai por acaso da boca do Homem, que, lembrando a indicação de Hilda Hilst – é “um todo cortês” –, a flor é signo forte de beleza, encantamento, mas ela é passageira também, sua beleza e suavidade são fugidias.

O sofrimento da personagem Ana mostra que o “desejo mimético começa transformando os modelos em obstáculos, e ele acaba escolhendo, como modelos, obstáculos intransponíveis.” (DUPUY, 2015, p. 367). O Homem não é o modelo que se transmuta em obstáculo em *O visitante*. O desejo mimético da Ana repousa em Maria como obstáculo. A mãe jamais vai superar a filha. A noite de paixão

com o Homem resultou na gravidez, nada além disso. Não vejo a incidência de amor entre a sogra e o genro: o que há pertence ao plano do erótico, do segredo, do proibido e indevassável. A questão que se avizinha trágica envolve a mãe e a filha. No momento em que a personagem Ana cede aos desejos carnis, ela escolhe Maria como o obstáculo intransponível.

CORCUNDA (*para Ana*): Por que não dizes... como a tua própria carne desabrochando?

ANA: Cala!

Entra Maria e empurra o marido para longe de Ana.

MARIA (*para o marido*): Afasta-te!

HOMEM: Mas que demônio te tomou? Estás louca? (HILST, 2008, p. 171)

Passado o arco dramático que situa o Homem, Ana e Meia-Verdade no jogo de poder a intercalar desejo e opressão, a entrada de Maria demarca a aceleração do descortinamento do segredo maior da peça, a gravidez da Ana. Se o Homem diz que em Maria há uma flor nascendo, Meia-Verdade leva ao extremo essa intuição. Ele diz: “Porque não dizes... como a tua própria carne desabrochando?” (HILST, 2008, p. 171). O tônus poético da frase implode a alternativa performática para restituir o segredo. Ana é posta diante do desafio de dizer que a sua carne é a flor que desabrocha. A beleza da frase dita por Meia-Verdade não esconde que o belo que se anuncia em Ana é oriundo da violência cometida entre os parentes.

A didascália indica: “Entra Maria e empurra o marido para longe de Ana.” (Op. cit., p. 171). É a primeira vez na peça a incidência de um gesto a indicar contato direto entre Maria e o Homem. Afastar o marido do campo gravitacional dominado por Ana representa uma quebra no circuito do desejo estabelecido na família, tendo em vista que Ana tem o domínio de um campo do desejo que emana de si. Quanto mais a personagem se coloca em estado de auto piedade, mais fica intensa a energia erótica dispensada por ela aos habitantes da casa. No Homem e em Meia-Verdade essa energia causa deslumbramento; já em Maria gera repulsa.

O fragmento é emblemático e a fala do Homem ancora as grandes questões da peça num único signo: o corpo. “Mas que demônio te tomou? Estás louca?”

(HILST, 2008, p. 171). O demônio e a loucura são atribuídos ao corpo desviante da personagem Maria. Na História, principalmente na Idade Média, as mulheres foram alvo de perseguições sanguinárias, muitas das vezes, a ideia do demônio e a loucura estavam acopladas, e eram as supostas provas a resultar na sentença de mulheres levadas à forca, fogueira ou afogamentos.

Na descrição do ambiente Hilda Hilst propõe: “Cenário monacal. [...] Vejo tudo entre o medievo e o nazareno – branco, vermelho e marrom.” (HILST, 2008, p. 147). A projeção do cenário se coaduna com a fala do Homem. Maria, dentro do núcleo familiar é tida como a louca. Ana e sua placidez amorosa, embebida de certa religiosidade sufoca a filha. São vários os fatores que agenciam sobre Maria uma identidade que se bifurca de um lado pelo demônio, do outro pela loucura. O demônio em Maria figura o distanciamento da organicidade familiar que reprime questionamentos e dúvidas sobre a ética que os irmana. No fim, o corpo da Ana subverte todas essas lógicas, pois ele desobriga as personagens masculinas terem uma atitude de compaixão aparente por Maria e suas suspeitas. Maria é um bebê natimorto no mundo de *O visitante*, o que falta para essa constatação lhe é dado quando finalmente Ana revela a gravidez.

MARIA: Dois anjos! Dois querubins!
 (tom de voz crescente) E um ventre que se estende!
 (para o Corcunda) Olha para o meu ventre
 Tu que sabes da mentira
 E da verdade. Olha!
 Inútil, repousado...
 Acreditas? Intocado! (HILST, 2008, p. 172)

Durante toda a peça as falas enigmáticas das personagens reforçam a ideia de que talvez tudo já é sabido no núcleo familiar. Já utilizei as palavras fingimento, mascaramento e performance para falar dessa sensação de que as personagens de *O visitante* estão escolhendo não ver e não racionalizar o que está evidente. A escolha de não saber daquilo que anularia a família é uma forma de evitar que as três personagens, Maria Ana e o Homem recaiam na selvageria, afinal o código de ética que os irmana trabalha de acordo com as engrenagens sociais mais homogêneas possíveis.

Quando Maria pede que Meia-Verdade olhe para o seu ventre, pois segundo a personagem é um ventre: “Inútil, repousado...”, ela buscar confrontar a mãe, que passou grande parte da trama pontuando existir algo estranho no seu. O corpo das personagens atua como testamento provisório do desejo que as colocou diante da outra em puro conflito, em pura violência. Ela escolheu Meia-Verdade, aquele que tem o domínio da verdade e da mentira. A natureza do corpo desviante da Maria acolhe o toque do corpo estranho, embora aceito, do corcunda. Meia-Verdade é como uma libra a condicionar os humores da personagens, a partir desse momento da peça.

MARIA (*levantando a voz aos poucos*):
 Não, eu não compreendo.
 Um certo limo se faz na nossa carne...
 O que tu queres dizer? Em mim nada se faz.
 Acreditar no que perdura! Acredito sim
 Num certo limo... palpável. Toca-me
 Um limo de amargura (HILST, 2008, p. 173-174)

Meia-Verdade é a personagem que mais consegue se aproximar da intimidade da Maria. A conexão entre os dois se deve em parte às referências que cada um tem do corpo. Os dois estão às voltas de dilemas particulares inscritos na corporalidade. Maria acredita ter o útero impróprio para a gravidez porque o casamento com o Homem não a fez gerar. Meia-Verdade compreende o corpo em dois espaços, um bom, encarado como normal, e o outro defeituoso. Nessa cumplicidade, Meia-Verdade acaba conquistando a atenção da Maria, e por meio de histórias poéticas que tendem a retratar a personalidade da filha, o corcunda consegue fazer a personagem parar de reagir violentamente. Maria é o tipo de personagem que, estando em cena, está sempre ocupada. A estratégia talvez seja um forma de escapar da mãe que a afoga diante de cuidados tolos, e o marido, que aparentemente se mostra interessado nela, mas é indiferente também, principalmente nas malhas do amor e a paixão.

A resposta da Ana estabelece o olhar que a personagem tem de si mesma: “Em mim nada se faz./Acreditar no que perdura!/Acredito sim/Num certo limo... palpável./Toca-me/Um limo de amargura” (HILST, 2008, p. 173-174). O *visitante* é preenchido por um conjunto de imagens que tributam ao corpo a

responsabilidade de comunicar ao mundo a realidade das personagens. Existem alusões ao toque, ao olhar, ao caminhar, às vísceras, aos sons, ao grito e outras. Algumas delas já expus ao longo da análise.

No entanto, a frase “Toca-me/Um limo de amargura” se destaca por aliar os fundamentos estéticos que fazem o texto ultrapassar a linha do melodramático e ser uma peça com uma refinada abordagem sobre dilemas morais tão caros à sociedade. Fora da definição da ciência biológica, o limo significa também decadência moral, aquilo que é pegajoso, vil, sórdido e não se desgruda facilmente. O toque em Maria tem essa origem, e a amargura que provem dessa interação é a camada porosa que a aniquila e a nomeia falsamente como a antagonista da Ana. *O visitante* não é uma peça em que binômios morais sejam eficientes para ler as personagens. Tudo se constrói de ambivalências, atravessamentos, ausências e presenças. O único dado que organiza as ações internas das personagens é o corpo e suas ramificações físicas e simbólicas.

HOMEM: Um satanás, Ana, um satanás em tua filha!

MARIA: O satanás do encanto! É o que tu vês

(*aponta Ana*) Nessa que me deu a vida

E em cada canto onde ela estiver

Tu e um outro estará presente. Um outro:

O satanás do encanto! (HILST, 2008, p. 174)

No confronto as personagens abandonam o matiz que envernizava as palavras, tornando-as difusas. Aqui o enfrentamento intensifica a chegada da grande revelação. O Homem associa Maria ao satanás, e esta por sua vez, o atribui à Ana como depositária. O secreto e o misterioso dão lugar a vozes que antes eram apenas corpos a se movimentarem poeticamente no tecido que as enlaça no conflito. O satanás é uma metáfora eficiente para a clarificação do que estava escondido. Lúcifer era anjo da luz, o iluminado. Ao dizer que o demônio possuiu o corpo da mulher, na verdade, ele é o demônio de carne que possuiu o corpo da sogra. Se há um demônio na peça, ele é carnal e desejanter. Não à toa, no relato da Ana, sobre uma suposta noite, o Homem é mencionado como “Uma sombra que a princípio/Lembrava um todo cortês” (HILST, 2008, p. 167). Depois que o silêncio é quebrado, os desdobramentos que se seguem na peça desnudam as personagens.

Nada mais oblitera a necessidade das personagens de assumirem o que de fato pensam umas das outras. A própria ideia da pausa constante é um artifício a impedir que os outros resvalem suas interioridades. Na rubrica inicial a dramaturga endossa: “Pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados. Sobretudo é preciso não temer as pausas entre certas falas. São absolutamente necessárias.” (HILST, 2008, p. 145). A contagem das pausas evidentes totalizam vinte e oito intervenções da dramaturga. A quantidade de pausas nesta peça tão pequena vale um estudo acerca do que este recurso gera esteticamente na arquitetura do texto, que possui como mote elementos do segredo. As pausas cumprem um papel de referencialidades que se verificam no corpo das personagens, são como marcadores cronotópicos a estabelecer caminhos narrativos.

MARIA: Mas será possível?
 Tu te deitas (*aponta Ana*) com aquela
 E me pedes ternura?
 HOMEM (*alucinado*): Me deito? Me deito? Então pensas?
 (*esbofeteia a mulher várias vezes*) Então pensas?
 CORCUNDA: Pára! Eu te peço, pára!
 ANA: Por amor, pára!
 O Homem imobiliza-se. Maria está de joelhos. (HILST, 2008, p. 175)

Toda a construção da violência presente em *O visitante* se deu difusa até o momento da acusação impetrada por Maria. Por difusa, compreendo as várias imposições que recaiam sobre todas as personagens. Elas se violentavam mutuamente através de meias verdades oriundas de comentários envernizados de ódio, amargura e desconfiança. Nesse ponto da peça, o que estava na zona discursiva se materializa em violência física. O Homem espanca Maria. A cena representa um ponto catártico na peça. O que fora mostrado antes da relação de marido e mulher se complementa perfeitamente com esta cena de violência bruta. O Homem abusa das mulheres dentro da casa, embora não veja Ana como uma personagem passiva, entendo que ela sofre agressões do genro; e o próprio ato sexual que culmina na sua gravidez é violento.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, na obra “*A dominação masculina – a condição feminina e a violência simbólica*”, mostra que:

A dominação masculina encontra assim reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. (BOURDIEU, 2014, p. 54)

A força do Homem anula Maria, Ana e até mesmo o Meia-Verdade, que, nesta máxima expressão da violência física, perde, por ora, a função de ser o conciliador na família. O Homem parece estar dentro do que Bourdieu denomina ser a “objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social,” (BOURDIEU, 2014, p.54); todavia, ao observar a função da personagem Homem, suas atitudes, pensamentos e ações na trama, desconfio haver uma discrepância entre a imagem da personagem, excitada, aqui, filosoficamente pelo pensamento de Bourdieu, e a sua efetivação enquanto masculino dominante na trama. Ele é o agente reprodutor, isto naturalmente se justifica na gravidez da Ana, mas não o leio dentro das forças produtivas do trabalho, como pensa o sociólogo francês ao demarcar uma base epistemológica para a opressão masculina.

Se volto em cenas da trama, indícios me atizam a não interpretar o Homem como essa força total do masculino. A casa de *O visitante* possui um tom patriarcal. A trama se desvela inicialmente através da Maria e a Ana. A seguir elenco algumas marcas e falas em que fica claro que a força do trabalho na trama provem do feminino:

Antes da primeira fala da personagem Ana, tem a rubrica: “tecendo ou próxima do tear, como se tivesse acabado de tecer alguma coisa)” (HILST, 2008, p. 149). Cabe aqui uma nota rápida sobre esse elemento. O tear é formado por cordas, linhas que constroem o tecido. É uma máquina que tem sua criação na esfera artesanal. Essa é uma imagem extremamente fulcral para a peça. O tear é o símbolo da tramado, daquilo que se forma por linhas, cordas. A menção leva-

me de volta à fala da Irmã G, de *O rato no muro*: “O sangue tem cordas invisíveis.” (HILST, 2008, p. 124). Lá a personagem Irmã G se refere às Irmãs H e I, que são irmãs de sangue e divergem sobre a ideia de fugir do convento, aqui, com o tear em uso ou apenas demarcando o cenário, Maria e Ana estão definitivamente aprisionadas na família. Maria, em especial é fantoche de Ana, que se utiliza do tear para elaborar linhas simbólicas de opressão mascaradas de excesso de afeto amoroso.

À parte feito, retomo três cenas que comprovam que o Homem, apesar de sua condição masculina, não é a força a convergir uma sinergia baseada no trabalho.

Quando o Homem faz sua primeira entrada averigua o que a personagem Maria produziu durante o dia:

HOMEM (*sorrindo*): Boa noite Ana.
 (*pausa. Olha para a mulher com delicadeza, mas sem sorrir*) Então o que fazes?
 MARIA (*seca*): Infinitas tarefas.
 HOMEM (*amável*): Diz uma delas. (*pausa*)
 ANA (*quebrando silêncio da filha*):
 Olha, fez pães.
 E depois teceu
 Colheu flores. Cantou. (HILST, 2008, p. 155)

Ana responde por Maria porque ela é a dona do tear; ela manipula as cordas discursivas a situar as personagens no ambiente familiar. Não é apresentado o que o Homem faz, sua narrativa anterior àquela família é simplesmente silenciada. O Homem é um mistério. Maria e Ana, apesar de serem opostas, vão deixando escapar camadas que justificam suas identidades. O Homem é apenas um homem. Outra coisa a se considerar é o trabalho de Maria, fazer pão, tecer e colher mostra que há sim uma divisão de trabalho, como apregoa Pierre Bourdieu (2014), mas nesta divisão é a mulher que assume as responsabilidades manuais, sobrando ao Homem a função de ser arquétipo do masculino dominador a ter suas vontades satisfeitas pelo sexo feminino.

Quando Maria serve vinho ao Homem:

ANA (*terminando de arrumar as flores na bandeja*): Bem. Está quase tudo pronto. (*sai*)

HOMEM (*para Maria*): Põe o vinho na mesa. Dá-me um pouco. (*ouvem-se passos e depois uma batida na porta*) Deve ser ele. Abre. (*Maria fica imóvel*) Abre, abre. (HILST, 2008, p. 161)

Servir o Homem é uma marca explícita da relação marital baseada em dominação. São dois movimentos: colocar o vinho na mesa e servir, este último o mais evidente na exposição de Maria como escrava da família.

E quando Ana se dispõe a fazer uma nova comida para o corcunda, caso ele não aceite a que fora preparada:

ANA (*Colocando a bandeja na mesa. Para o Corcunda*):

Senhor, minha filha e eu

Só soubemos há pouco que viríeis.

Mas se o alimento não vos agradar

Pensamos em outro. E tudo será feito

De novo e para o vosso gosto. (*senta-se à mesa*)

HOMEM: E Maria não vem? (HILST, 2008, p. 164)

Na superfície a cena demonstra uma acolhida sem precedentes, mas ela aponta a servidão da Ana perante Meia-Verdade e o Homem. Os trabalhos manuais na peça são feitos pelas mulheres. Refazer a comida para agradar um estranho que adentrou o lar simboliza a total falta de liberdade dentro deste núcleo de personagens que se violentam constantemente. Ana violenta Maria, que por sua vez agride a mãe, que é oprimida pelo Homem, a dominar todas elas. Maria faz pães, tece e colhe, juntas, ela e a mãe fazem a comida para alimentar o Homem e seu amigo, o visitante. Essa dinâmica marca o feminino como a principal fonte de trabalho, a força propulsora a dar relevo para as personagens. Ao partir para a violência física o Homem explicita para as duas mulheres a condição de subalternidade de ambas.

Outro dado a prender a atenção está no fato de em nenhum momento da peça Hilda Hilst nomear nas indicações de fala, “MEIA-VERDADE”, é sempre: “CORCUNDA”. Nem na descrição das personagens, Hilda o faz. A dramaturga diz apenas: “CORCUNDA: Homem alto, com uma leve corcova. Nem feio, nem bonito. 45 anos.” (HILST, 2008, p. 145). Só tomei consciência disso na cena em que o Homem esbofeteia Maria. A personagem clama: “Pára! eu te peço! pára!”

(HILST, 2008, p. 175). A intervenção do Meia-Verdade chama o pensamento de Jean-Pierre Dupuy na reflexão sobre a rivalidade mimética:

O desgosto de si se confunde inextrincavelmente com um orgulho desmesurado, o sujeito irremediavelmente despedaçando-se entre o eu e o outro. Seria preciso o outro para sair do inferno. (DUPUY, 2015, p. 367)

A violência física do Homem mitiga a aura de “Um todo cortês.” (HILST, 2008, p. 145). É destronado o mascaramento performatizado pelo Homem, ou melhor, na linha de pensamento proposta por Dupuy, ocorre um despedaçamento entre eu e o outro. O “eu” seria a superficialidade do Homem, que cede espaço a um ser cuja a força física, sobre o corpo da Maria, respalda a violência imanente do sexo masculino. O “outro” é o corcunda Meia-Verdade, o negociador, o responsável por abrandar a crise da família. São duas forças masculinas a equalizar dos movimentos de violência, a física, escancarada, e a discursiva, domesticadora sutil dos atos da personagem Maria, em especial.

ANA (*contente*): Agora tenho certeza de que será mulher.
 (*aperta o ventre*) Ah bendita!
 MARIA (*voz entrecortada*):
 Então é verdade, minha mãe! É mesmo verdade.
 Estás... cheia. Cheia. E como conseguiste?
 Nesta casa vivemos só nós duas... E um
 homem.
 Fala! (*aproximando-se*) Fala! Ou tu pensas que o meu olhar
 Foi desde sempre escuro? (HILST, 2008, p. 177)

A revelação da gravidez é o grande ápice da peça, e só será posta de lado, com a reviravolta ocasionada pela personagem Meia-Verdade, ao assumir ser o pai da filha da Ana. Ao longo da análise tenho defendido que o corpo grávido da Ana é o signo que mais dispersa violência na trama. Em muitos momentos do texto, a personagem pediu que tocassem seu ventre, denunciou sensações estranhas, falou de ruídos e socos, ou seja, houve uma série de tentativas de comunicar ao entorno a sua certeza íntima. No entanto, é a própria personagem que “(*aperta o ventre*)” e anuncia religiosamente “Ah bendita!”, a gestação de uma nova Maria, pois, como lembra o Homem, em uma cena anterior: “Ana prefere a

todos os nomes/O nome de Maria. Se tivesse dez filhas/A todas esse mesmo nome lhes daria.” (HILST, 2008, p. 164).

A personagem Maria compreende enfim que a gravidez da mãe é parte de um misterioso ciclo de acontecimentos compreendidos no fato de só existir um homem dentro de casa. A rivalidade mimética, ideia de René Girard, discutida por Dupuy propõe que:

a lógica do pânico, que rompe os laços afetivos e sociais para melhor levar os indivíduos desenraizados ao abismo, o inferno do ciúme, que conduz os sujeitos a buscar sua salvação nas condutas de fracasso que os levam diretamente à morte. (DUPUY, 2015, p. 369)

A realização da comunicabilidade entre as personagens de *O visitante* alcança seu auge com a revelação da gravidez. No plano dos laços afetivos e sociais, as personagens estiveram sempre desenraizadas, como mostra Dupuy na reflexão sobre a rivalidade mimética, e ainda que estivessem dentro do núcleo familiar, não se desnudavam umas para as outras; elas performavam. O corpo de cada uma era a linguagem primeira a irmaná-los no segredo, no misterioso. É óbvio que havia o “inferno do ciúme” entre as personagens femininas, mas isto não as colocava como rivais explícitas porque a violência não é apenas a ação de uma força sobre determinado corpo, poder ser também o choque entre um ou mais corpos.

Nesse sentido a violência é cultivada por todas as personagens de *O visitante*. O que muda de um para o outro é a inscrição do discurso de cada uma, marcado pela dubiedade da forma poética. A presença do corpo enquanto presença é tão forte que sublima em alguns aspectos a linguagem porque o próprio corpo transmite mensagens vigorosas ao longo da peça. Maria tem gestos duros. Ana sente socos no ventre. Meia-Verdade possui uma corcova que quase não se nota. O Homem é um cortês na gestualidade, que depois se transforma em fúria ao esbofetear Maria. Cada personagem buscou sua salvação (salvação leia-se: resolução do próprio conflito) “nas condutas de fracasso que os levam diretamente à morte.” (Op. cit., p. 369). No ápice da peça acontece uma espécie de morte em todas as personagens.

Destas mortes, encaro com maior significância a morte simbólica da Maria. A vida gestada no útero da Ana mata a vida adulta de Maria. A Maria do ventre anula a Maria do exterior. O corpo feto envolvido pelo útero silencia o corpo da Maria presa no invólucro familiar. A Maria do ventre da Ana passa a ser o elo da vida desses personagens viciados num ciclo de violência que se retroalimenta. O nascimento da nova Maria representa:

ausência de transcendência, os homens caem em todas as armadilhas do desejo mimético, o que os leva a divinizar os modelos humanos que eles escolhem e que se tornam automaticamente obstáculos. (DUPUY, 2015, p. 369)

A primeira frase dita por Ana ao apertar o ventre é “bendita!”. A saudação não é por acaso. Há no regozijo da personagem uma invocação direta à religiosidade imiscuída na trama. Religiosidade essa subvertida por Hilda Hilst. Na história dos santos católicos Sant’Ana é vista como a padroeira dos Avós, mas possui também a devoção de mulheres que desejam engravidar. O nome Ana, tem sua origem no hebraico “hanna” que significa “graça”. De acordo com a hagiologia Ana casou-se muito jovem com Joaquim, e ambos tinham dificuldade para gerar um filho. O esposo então retira-se para o deserto em jejum e oração e lá recebe a visita um anjo, que afirma ter sido ouvida as suas preces, segundo a narrativa, no mesmo momento Ana havia recebido a notícia, também por um anjo, de que seria a mãe de Maria, aquela que geraria em seu ventre santo Jesus Cristo.

Hilda Hilst então se apropria desses elementos e cria uma trama em que a “ausência de transcendência” (Op. cit., p. 369) coloca em fluxo poético um conjunto de personagens eivadas de desejo, mas isto é mascarado pelos códigos éticos que incidem na família. A Maria no ventre da Ana é divinizada, pois ela se torna o obstáculo que impede que a Maria mulher do Homem destrua a família. A “graça”, operada por Ana só tem sentido porque houve a mediação do corcunda Meia-Verdade. O milagre da Ana carecia de um bode expiatório. É tudo tão minimamente importante nessa peça, que praticamente todos os elementos convergem para uma narrativa em que o misticismo religioso opera violências sobre o corpo das personagens.

MARIA (*intrigada*):
 E tu o defendes com calor! (*pausa*)
 (*mudando o tom*) Tu o defendes. (*quase sorrindo*)
 É claro!
 (*sorrindo*) É tão claro. Tu o defendes!
 ANA: Mas o que é minha filha? Defendo uma presença em nossa casa.
 MARIA: Sabes mãe... estou ficando contente.
 CORCUNDA: Fala-nos, Maria, de uma forma mais clara.
 MARIA(*rindo*): E eu que nada percebia... como fui tola! Às vezes, sim, ouvia passos... seria sonho? Pensava... É vigília? Talvez, quem sabe o demônio! Pensava. (*ri*) Mas por que não me disseram que já se conheciam? E que ele (*aponta o Corcunda*) nas noites abria esta porta e contigo se deitava? Por que esse medo de mim, minha mãe? Afinal, é a tua casa... (*vai até a porta*) (HILST, 2008, p. 180)

O efeito que a notícia causa em Maria é transmutado pela intervenção da personagem Meia-Verdade. A gravidez da Ana não é bela, essa verdade é feia porque sua origem está na violência a atingir Maria. A função do Meia-Verdade é tornar a verdade total numa meia verdade, algo que possa ser compreendido e aceito por Maria. E ele o faz com autoridade. Sua presença na casa e suas palavras pseudomoralizantes transformam a filha da Ana, fazendo-a ler a situação como uma espectadora que compreende enfim qual era o mote principal da trama. Maria passa a acreditar que o corcunda seja o pai do ser no ventre da Ana. O corpo desviante do corcunda assume o corpo igualmente desviante do ser gerado em Ana. O lado feio e obscuro se mantém na peça. Um novo segredo é instituído e tem como pedra fundamental o corcunda Meia-Verdade.

(*Ajoelha-se, põe as mãos no ventre de Ana. Fala para a criança dentro da mãe*)
 Ah, Maria, eu sim te farei um berço
 Que nem sei, nem conheço. Lírios...
 E um travesseiro (*olha para a mãe*)
 Sabes do quê? (*faz um gesto brusco com a cabeça,*
Soltando os cabelos)
 Do meu cabelo! Ficarás tão mimada!
 Não importa.
 Já sofreste bastante de pudor (HILST, 2008, p. 180-181)

Maria é pacificada, isto é clarificado quando ela diz: “Ah, Maria, eu sim te farei um berço”. Ela chama a irmã pelo nome, que é símbolo de pureza, afinal, na

hagiologia Maria é o ventre sagrado que acolheu Jesus Cristo. Ela põe as mãos no ventre da mãe, ou seja, todos os movimentos desejados por Ana, Maria os realiza. No campo da rivalidade mimética elas estão, por ora, apaziguadas, uma vez que o desejo é agora a Maria do ventre da Ana. A gravidez faz a Maria adulta estabelecer uma dinâmica de alteridade com o bebê, ela se infantiliza também a fim de se reconhecer dentro do núcleo familiar.

Entretanto, junto com a aura mística estabelecida no texto, a presença do lírio coloca em cena outra vez os signos principais da peça: o corpo e o desejo. “eu te farei um berço/Que nem sei, nem conheço. Lírios...” (HILST, 2008, p. 181). Na simbologia o lírio representa a brancura, a pureza, a virgindade, ao passo que o seu significado também está atrelado à tentação, o desejo e o erotismo. É possível colocar o lírio como um paradigma das identidade das duas personagens, a que está em gestação e a outra que morreu e renasce simbolicamente. Talvez a Maria adulta seja o puro, e o bebê simbolize a tentação e o erotismo.

HOMEM (*para a mulher*): Sossegaste?

MARIA: Agora sei de tudo.

HOMEM: Sabes o quê?

MARIA: De Ana e Meia-Verdade. Estou contente. Perdoa. (*o Homem olha para Ana sem compreender. Muito amorosa*) [...]

Ana e o Homem olham-se fixamente. (HILST, 2008, p. 181-182)

No fim, Maria toma conhecimento apenas da meia verdade. É pelo corpo que se estabelece a resolução do conflito. No início da análise apresentei o ventre da Ana como a força propulsora das inúmeras formas de violência estabelecidas no tecido da peça. A troca de olhar entre as personagens Ana e o Homem confirma que o segredo ainda os interliga no que é proibido, vil e tentador. A cegueira da Maria é mantida pela intervenção de Meia-Verdade. Nada é alterado no triângulo Ana, Homem e Maria. As personagens femininas são oprimidas pelo Homem, e a própria gravidez da Ana se deu por violência, como se pode verificar no trecho abaixo:

ANA (*sorrindo, grave*):

A noite sim era clara... (*pausa*)

E eu pensava naqueles a quem perdi

Treva amara,
 Quando a meu lado se fez
 Uma sombra que a princípio
 Lembrava um todo cortês
 Pelo porte ereto, altivo...
 E por isso, por ser tão belo
 Eu olhei. Mas, ah, senhor,
 A sombra se fez mais densa!
 E olhando bem, (*acentua*) “penso que vi”...
 Aquele cujo o nome nem vos posso dizer...
 Vós o sabeis. Me dizia:
 Tão bela, tanto saber
 Tão só na noite vazia?
 “Perdoai-me”, assim dizia,
 Ah, que soluço, que dor
 Que lutas com ele travei!
 E a manhã já se mostrava
 Quando a Coisa se desfez. (*pausa*)
 Desde esse dia pensei
 Que a beleza pode ser clara
 E sombria. (HILST, 2008, p. 167-168)

A cena é reveladora. Ana foi abusada pelo Homem e ao longo de toda a narração aparecem imagens dessa violência. Este é o relato a que se refere Hilda Hilst na descrição das personagens.

Ana foi estuprada.

O corpo do Homem é um corpo-bélico. Ana rememora a noite em que ela foi tomada por “Uma sombra que a princípio/Lembrava um todo cortês” (HILST, 2008, p. 167). Das imagens que direcionam a ideia da violação sexual, destaque: “Quando ao meu lado se fez/Pelo porte ereto, altivo.../A sombra se fez mais densa/Ah, que soluço, que dor/Que lutas com ele travei/ Quando a Coisa se desfez/Que a beleza pode ser clara/E sombria.” (Op. cit., p. 167-168). Cada frase jorra em significado a dominação masculina a que fora sujeita Ana. Ao relatar para o corcunda, Ana expõe a prova de que a gravidez é proveniente de uma opressão. Meia-Verdade recebe o relato da Ana e a partir disso, advoga em prol das personagens, sua saída representa a reinscrição do secreto, do escondido a mover as personagens: “(O corcunda encaminha-se lentamente para a porta e sai. Somente Ana o vê sair) (HILST, 2008, p. 181). É Ana que vê Meia-Verdade partir, interessava a ela e a mais ninguém que a meia verdade fosse instituída na família, pois sua gravidez como materialidade da violência, necessitava de um discurso que chancelasse a paz na família, quem faz isso é o visitante.

A violência em *O visitante* é construída através de sutilezas que se desdobram à medida em que as personagens falam de forma ambígua, evidenciando haver algo de secreto e monstruoso em cada um deles. Nenhuma personagem é isenta de praticar violência. Tudo conflui para um quadro familiar onde todos são responsáveis pela tensão construída em torno da gravidez da Ana. Volto a endossar: a gravidez da mãe é o símbolo máximo de um corpo que ao gerar vida, mata as relações adoecidas na trama.

Em suma, Dupuy afirma que “O homem não é violento por natureza [...] Ele é violento porque é um ser do desejo.” (DUPUY, 2015, p. 369). Nas interações entre as personagens de *O visitante*, a rivalidade mimética se dá pela via do desejo, porque isso as coloca em estado de fúria amplificada no ambiente familiar, que ao castrar e dominar, evidencia a condição de seres oprimidos frente à sua natureza desejante, e portanto, violenta.

3.2 O bestiário espelho da violência

Nas oito peças de Hilda Hilst existe a presença de animais como metáforas. Especificamente nos textos *O rato no muro*, *O visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo*, os animais atuam como forças de projeção que endossam a situação de violência que emerge das ações humanas. As personagens não são objetivamente animalizadas, mas elas estabelecem uma relação de espelhamento com os bichos alocados no tecido da narrativa. Os animais assumem um tipo de expansão das identidades distorcidas nos sistemas de opressão. Considerando o elenco de animais presentes nas peças, intuo a formação de um bestiário, uma vez que estes seres revelam o desejo das personagens para as liberdades, como também para a violência. A incidência dos animais também provoca a discussão sobre os limites entre a racionalidade e a irracionalidade das personagens. As práticas vis que molesta a liberdade estão justamente na fronteira entre o racional e irracional, nesse sentido, os animais espelham o poder de escolha das personagens em ceder ao sistema, ser parte dele ou lutar contra.

A seguir apresento algumas reflexões com vistas à pensar o papel dos animais nas quatro peças, e como eles prefiguram a discussão sobre a violência.

SUPERIORA: Basta. Irmã F.

IRMÃ F: Hoje o dia foi tão longo... Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser.

(HILST, 2008, p. 107)

A sensação de liberdade é associada ao pássaro pela personagem que deseja ser, ou seja, o acesso à liberdade alcançada pela ave. O rato assim como a serpente, de certa forma, rasteja sobre o muro, como uma espécie de símbolo da expiação por meio da falta de liberdade imposta ao homem por diversos segmentos políticos. A ave em *O rato no muro* funciona como o pássaro de cor purpura, a Fênix. Diante da adversidade, a ave que pousa à janela devolve ao ser humano a força vital para uma nova sobrevivência, o que caracteriza a vontade de aderir a uma possibilidade que está cercada pela impossibilidade, pois não há uma saída aparente, mas ainda assim, faz a Irmã F ter esperança.

Nesse sentido, Chevalier afirma que “o voo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra” (CHEVALIER, 2008, p. 687). O pássaro pousado na janela acena como alívio para as dores humanas, possibilitando um olhar de liberdade ainda que entre os muros. Por um instante, a repressão do corpo acessa a sensação de contornos livres que o corpo é capaz de ter quando não é cerceado. A Irmã F temirna sua contemplação dizendo: “Tive vontade de ser.”. O pássaro é uma materialidade que suscita na personagem o mais profundo debate sobre si mesma. Ainda que as aspirações do convento mostrem às freiras que o céu é o destino de um corpo devotado à Deus, ainda assim, a personagem expõe o desejo de ser mais que um corpo regulado por normas e regras que a impede ser livre em totalidade, como o pássaro.

IRMÃ H: E havia o gato.

IRMÃ I: Ele morreu agora.

IRMÃ H: Tudo faz tão pouco tempo...

(HILST, 2008, p. 109)

Certa lembrança está em torno da imagem do gato, mas não é algo que imprime uma força ou um saudosismo. É apenas uma rememoração sobre a presença e a morte do animal. O gato representa uma dissimulação, algo que pode pender para o bem e o mal. De qualquer forma, o corpo também pode perecer assim como o gato, não há uma norma que vivifica a permanência da corporalidade. Ele pode ser devorado de acordo com os interesses mundanos ou pelo tempo. Até mesmo a agilidade do gato não foi garantia de permanência do corpo vivo no espaço do convento. O gato, nessa peça, exterioriza a obscuridade e a morte. Não há corpo que resista à provação. Tudo perece.

IRMÃ H: Escuta, se o animal morreu, não teve sentido ele ter ficado.

IRMÃ I: Mas milhões de animais ficaram. Devem está por aí. A gente é que não vê.

IRMÃ H: Mas se ele morreu... se ele havia ficado... se ele havia ficado, não podia morrer, você não compreende? Não tem sentido.

IRMÃ I: Mas que sentido você quer dar à vida de um gato?

IRMÃ H: E nós temos algum sentido? (HILST, 2008, p. 111)

Interessante essa discussão entre o sentido da vida do gato e a vida das personagens. quem vale mais no convento? Todos são subalternizados à condição de opressão.

IRMÃ G: Mas a senhora não disse que não teve para quem dar o seu pão e o seu leite? Antes era para o gato. Agora pode dar para mim. Ele morreu.

IRMÃ H: Mas não fui eu quem disse do leite e do pão... Alguém disse isso?

IRMÃ G (tom cantante): Ai... Aí... A... í... A... í. Sempre me confundo.

IRMÃ I: Sempre nos confundimos. (HILST, 2008, p. 113)

A morte do gato ocasiona uma grande quebra no cotidiano do convento. As freiras o invocam como se ele fosse uma figura quase bem quista, tendo em vista que o alimentavam. Contudo, a reflexão em torno do corpo humano ganha voz e tematiza a finitude da vida que está sempre entre muros. Ainda, o gato pode ser uma espécie de guardião, que devora o rato, que está em cima do muro simbolizando a vigília maléfica do ser humano sobre o corpo de outrem. Ao morrer, o olhar humano perde a esperança de acessar os muros e a imagem do rato é nutrida de força. Mais uma vez, gato e rato são incorporados nas ações humanas e sempre vence a força imposta por vozes que não respeitam a dignidade do corpo e da vida.

SUPERIORA: A Irmã E só sabe ver o gato.

IRMÃ B: Mas o gato morreu hoje de manhã.

SUPERIORA: Mas ela continuará a procurá-lo sempre. Nunca viu nada além do gato. E basta. Afaste-se daí. (HILST, 2008, p. 123)

O gato é uma espécie de signo de travessia para o mundo dos mortos que continua vivo na lembrança dos vivos. Apesar da morte, e de certa retração em relação ao mundo exterior, permanece como decisiva a esperança nos corpos encarcerados. Nesse sentido, segundo Chavlier, na árvore cósmica dos *nias* (Sumatra), “os mortos, para subirem ao céu, passam por uma ponte: debaixo dessa ponte está o abismo do inferno. Um guardião (gato) está postado à entrada do céu, com um escudo e uma lança” (CHEVALIER, 2008, p. 463). Assim, o gato, na peça de Hilda Hilst, é o guardião que permanece na mente humana como um halo de esperança para vencer o muro que aprisiona o corpo. O animal é o único

ser visto por uma freira que está entre os muros. Morto, faz com que ela se aproxime do muro, da busca de liberdade, da travessia pelas redes de violência.

IRMÃ G: Talvez seja um rato.

IRMÃ A: Não é ninguém.

IRMÃ H (dirigindo-se à janela): Eu não entendo porque temos tanto medo que ela venha até aqui. Da janela podemos ver o que se passa lá, perto do muro... olhem... ela já está lá! E conversa com a Irmã D.

IRMÃ A: Com a irmãzinha que matou o gato? (HILST, 2008, p. 129)

Há um interessante jogo que coaduna o gato e rato, ambos parecem fazer parte da mesma lógica de

IRMÃ C: Porque ela matou o gato!

IRMÃ H: Que estranho. O que tem uma coisa a ver com a outra?

IRMÃ G: Não é nada estranho. Uma matou o gato, a outra nos sufoca até... até... Em breve serão cúmplices. Então. (HILST, 2008, p. 130)

O rato que vive no escuro, no esgoto, enquanto o gato, que vivia na superfície, no alto, é assassinado. De alguma forma, as ações dentro do muro não é homogênea. Há quebras sinalizadas entre a Superiora e a irmã que matou o gato. Rato e gato estão fora e dentro do muro. Têm acesso aos dois mundos, diferente dos humanos e suas atitudes. O rato é considerado como “uma imagem da avareza, da cupidez, da atividade noturna e clandestina” (CHEVALIER, 2008, p. 770). Entretanto, o rato sobrevive diante da astúcia do gato, que é, no entanto devorado por mãos humanas. Invertem-se os papéis. A ordem está subvertida diante da avareza humana. A liberdade não pertence ao homem, mas àqueles que não pensam a vida com cuidado. O rato renasce no homem como consciência sorrateira das atividades noturnas perversas, no entanto, plausíveis na busca por sobrevivência, já que é preciso descer à condição de rato e sua subalternidade para ter sucesso na preservação da vida. Dessa forma, o gato é devorado e em seguida, o corpo humano, é impedido de concretizar desde de intentos simples às ações mais complexas. Até a sexualidade é reprimida em nome do sagrado e de linhas políticas.

IRMÃ G: Olhe um rato.

IRMÃ H: Onde?

IRMÃ G: Lá... lá... agora escondeu-se. (*pausa*) Dizem que o rato tem dois tons.

IRMÃ A: Dois tons? Como é isso?

IRMÃ G: Um é sobre a pele, escuro e modulado, conforme suas heranças e patriarcado.

IRMÃ H: Às vezes é branco.

IRMÃ I: Ah, isso é raro.

Apesar da ação noturna do rato de se esconder sempre quando vsito, a peça discute a tonalidade distinta que alguns possuem. “Um é sobre a pele, escuro e modulado, conforme suas heranças e patriarcado”. Sorrateiro como a serpente, é capaz, ainda sobre a imagem clandestina gerada pelo norutno, ter cores distintas. A repressão possui graus diversos, e reifica os sujeitos de várias formas. A linhagem é o que mais conta. Os brancos são raros, ou seja, uma patente tão alta, alcançada por poucos. Os tons escuros, ainda que não especificados, obdecem a ordem hierárquica, mas possuem a mesma capacidade de repressão. A Irmã Superiora seria uma espécie de rato branco, enquanto as demais possuíam tonalidades escuras. Contudo, há uma esperança. Dentro da repressão, o corpo pode ansiar a liberdade percorrendo ideias distintas da massa opressora. Nesse sentido, os ratos dividem-se em castas, evidenciando a organização entre eles. O caráter temível é compartilhado entre todos, sem distinção hierárquica.

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

IRMÃ C: Ou menos realeza. (*pausa*)

IRMÃ H (*pensando*): O rato tem dois tons?

IRMÃ G: Um outro mais fundo: uma ânsia de ser vertical e agudo. A senhora nunca viu um rato sobre o muro... naquela pedra lisa?

IRMÃ I: Não... mas talvez fosse porque havia o gato.

IRMÃ G: Nem por isso... 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 o mais fundo.

IRMÃ C: E olhando para baixo.

IRMÃ G: Você quer dizer para dentro de si mesmo? (HILST, 2008, p. 132-133)

O rato é uma metáfora da personificação dos estilhaços da violência que estruturas as personagens. O rato possui “uma ânsia de ser vertical e agudo”, ou seja, dependendo das ações, penetra no corpo e rompe a barreira mais profunda da alma. A opressão está presente no nível visual, mantendo uma certa verticalidade. É visível, fere o corpo, mas caso o tenha sorte, pode sobreviver ao

martírio aplicado ao corpo. Já o nível agudo, todas as saídas são trancadas. O corpo é martirizado de tal forma pela consciência que sucumbe e desaparece. Nesse momento, o gato representa uma liberdade opaca diante da presença intensa do rato, que possui caminhos diversos para a tortura do corpo e da alma, uma vez que o rato, como projeção das mulheres humilhadas possui o caráter ambivalente, de poder ser oprimido e opressor.

IRMÃ A: Todos esses ritos, todos os dias... sempre na sombra.

IRMÃ C: E eu estou cansada de sangrar.

IRMÃ F: Como um pássaro... como um pássaro! (HILST, 2008, p. 138-139)

O pássaro talvez seja o maior símbolo de resistência na peça. A projeção dele totaliza as personagens. Entretanto, a sensação de “pássaro em gaiola” perpassa a fala das personagens angustiadas. Os ritos da opressão faz com que o ser humano se projete na sombra, como mecanismo de sobrevivência, de acesso a si mesmo, ainda que envolto por cólera que o faz sangrar. A imagem do pássaro desperta a liberdade que está presa no corpo guiado pelo opressor. O bater das asas imaginárias dota o ser humano de certos poderes alados, de fuga, de imaginações livres de grilhões ritualísticos. O corpo reivindica certa força com a presença do pássaro, criando a mimesis da liberdade, ainda que inalcançada.

IRMÃ G: Olhe o rato.

SUPERIORA (*para a Irmã H. Severa*): O rato é você. (*tom crescente, procurando tensão*) Que deseja subir e ver.

IRMÃ D: No entanto, no entanto.

SUPERIORA: Ainda que tu subisses...

IRMÃ D: Aquela pedra lisa... (HILST, 2008, p. 139-140)

A tortura interna que aprisiona o corpo é sempre metaforizada pelo rato. O olhar destaca a ânsia de liberdade, sendo direcionado para o abismo que impede a luta, ou seja, o muro liso, ou para o céu, liberdade que cria seres alados como recorte da fuga impossível. As imagens são confluências do pensamento humano desalinhado pelas redes de violência. Gato, pássaro e rato são as dores internas, os combates desejosos diante da opressão. Mas sempre há o muro e os ritos. A imaginação atrelada ao gato e ao pássaro sempre direciona para a liberdade.

Assim, em *O rato no muro*, as duas grandes dimensões: céu e terra inscrevem no rato e no pássaro a interligação entre esses dois espaços. A violência atua na terra com a Superiora e nos céus com o voo e pouso do pássaro – porque desejar ser livre a partir da ave também é algo mortificante. O rato é o estado de medo que rege as freiras. Na catarse a Madre acusa a Irmã H de ser o rato que deseja subir e ver. O ataque da força opressiva reforça a condição de sobrevida da heróina. Ela se qualificou rato porque nos subterrâneos era possível planejar um levante contra a ordem estabelecida. Para a personagem foi preciso descer ao nível mais horrendo para redescobrir a dignidade, e de lá tirar forças a fim de tentar convencer as demais personagens que elas não são ratos brancos, de estirpe, mas sim ratos de tom inferior, alguns até inconscientes da sua condição de oprimidos porque assimilaram o discurso do opressor.

ANA (*amorosa*): Vem, senta-te perto de mim.

MARIA: Devo alimentar o cão. (*pega uma vasilha e vai até um dos arcos, coloca a vasilha no chão e fala como se o cão estivesse presente*) Tu é bom. Tu és meu. És meu. (*Volta novamente e continua a arrumar os pães. Olha para a mãe fixamente*) (HILST, 2008, p. 152)

Em *O visitante*, Maria é o grande centro irradiador dessas projeções em que os animais são postos como fotografias dos seres. O cão é o guia entre o consciente e o inconsciente. Segundo Chevalier, “o cão, para o qual o invisível é tão familiar, não se contenta em guiar os mortos. Serve também como intercessor entre este mundo e o outro, atuando como intermediário quando os vivos querem interrogar os mortos e as divindades subterrâneas” (CHEVALIER, 2008, p. 177). Diante da relação conturbada que Maria tem com sua mãe Ana, a filha é sorvida pela imaginação ao projetar o cão. A imaginação de Maria é uma estratégia que a personagem usa para rebater as suspeitas que se abatem sobre ela, e que dizem respeito à possível traição do Homem, seu marido, com a Ana, sua mãe.

ANA: Vamos tratá-lo bem, se gostas dele. Parece que advinhamos, não é, minha filha? Temos uma linda ceia.

MARIA: Tu é que sabes. Tratas da cozinha o ano inteiro.

HOMEM: E então o que teremos?

ANA: O mais tenro dos cordeiros. (HILST, 2008, p. 160)

Nessa conjunção da peça, o cordeiro é o sacrifício que resvala em cada camada da vida humana, aquele que é tosquiado, posto à mesa. O cordeiro é a projeção da violência que o próprio corpo humano é submetido. Violência do não ser, não ter voz, da subalternidade. É uma cadeia de intersecções que gera sempre uma violência no ser que não possui voz. A única forma de saltar as barreiras impostas pela violência é a dissimulação, exergando aquilo que não se presentifica no real. De alguma forma, o cordeiro remete-se ao nomadismo, a algo mais simples que envolve a natureza e o ser humano, o início da criação mítica. “É justamente essa função arquetípica que faz o cordeiro, por excelência, a vítima propiciatória, aquela que se tem de sacrificar para assegurar a própria salvação” (CHEVALIER, 2008, p. 287). Na peça, a imolação do cordeiro para ceia é a forma de evidenciar o sacrifício do corpo que sobrevive mais uma etapa da vida envolta pela violência.

HOMEM: Ainda que nada houvesse... Temos vinho. Basta. (*muito alegre, para Ana, ilustra o que vai contar*) Sabes, eu caminhava pelo caminho do outeiro. E de repente o homem surge. Que graça! Já não havia mais luz. E nós dois nos assustamos e ao mesmo tempo demos um salto para trás. Ah! (*exclamação de susto*) E nos olhamos e depois rimos, claro! Afinal, éramos dois homens plantados ali e quietos como dois lobisomens.

ANA: Por que será que sempre comparamos uma coisa com outra que não conhecemos?

HOMEM (*rindo*): Por quê? Eu comparei coisa com coisa.

ANA (*rindo*): Disseste que tu e ele eram dois homens que estavam ali, plantados e quietos como dois lobisomens.

HOMEM (*rindo*): Bem, um lobisomem é verdade eu nunca vi. (HILST, 2008, p. 161)

O vinho é a bebida que evoca o homem transfigurado. Nesse caminho, o lobisomem é dado muito especial na narrativa de *O visitante*, revelando as duas faces do homem: a humana e a profana. A consciência do homem-animal irracional que se mascara sob a pele de um homem civil. O personagem sabe que o lobisomem é um mito, uma folclore das noites enlucadas. Ainda assim, sabe que ele existe dentro de cada corpo humano aguardando o momento certo para ser revelado. As conveniências são os momentos propícios para a máscara de lobisomem. O ser humano não pode fugir desta parte animal, apesar de poder

escolher o momento ideal para a transformação. A violência está na carne humana untada de um certo sagrado que faz o corpo sangrar. Contudo, o Homem lobisomem é capaz de enxergar os espectros que rondam na noite revelando os temores mais profundos da alma. Nesse momento o lobisomem traz à baila o lado selvagem segregado por um período da vida e pelas tradições. Nem o sangue do cordeiro é capaz de afugentá-lo.

ANA: Não disse? Por isso devias dizer... “quietos” como... (*tenta encontrar uma boa comparação*) bem...

HOMEM (*sorrindo*): Vamos... quietos como quê?

ANA: Ora, não sei, “quietos” como... dois homens!

MARIA (*seca*): Inquietos, devias dizer.

HOMEM (*sem compreender*): Por quê?

MARIA: Inquieto... como todo homem .

Pausa com atmosfera desagradável. (HILST, 2008, p. 161)

As palavras “quieto” e “inquieto” refletem as condições de violência na peça *O visitante* revelando a agonia do corpo. Não existe apenas um matiz de cores ou um caminho homogêneo para a caminhada. A fragmentação da vida humana é semelhante ao visitante. Observa-se nele o semblante, a estatura e outras parcas características, mas é impossível compreender o seu interior. Sempre há uma espécie de lobo que é invisível aos encontros iniciais. Os recônditos da alma não pausam em uma quietude falsa até abocanhar os desejos mais profundos. O desconforto do corpo é um anúncio da finitude humana. Tal pensar, coloca o corpo no limiar do “quieto” e “inquieto”.

[...] Certa vez, uma mulher pediu Àquele (*olha para o alto*)

Àquele Ser antes do Um, esse que é sol e noite,

Pássaro e coiole, que lhe fizesse brotar

Flores nos pés.

MARIA: E esse é um pedido que se faça

Àquele que tu dizes... sol e noite, pássaro e coiole?

ANA: E por que não? Uma flor pode querer nascer... da nossa carne. (HILST, 2008, p. 176)

Aquele que tudo vê e governa é a consciência humana que aponta para o concreto e abstrato. De forma análoga, pode ser pássaro e coiole. De um lado a liberdade grita, do outro a perversidade representada pelo coiole, que aponta para a morte do corpo. “Àquele Ser antes do Um” é impar e o criador que não

interfere nas relações da angústia do corpo. A escolha entre a liberdade e o perverso é singular. A perversidade humana está representada pelo Coiote na peça *O Visitante* e nos homens-coiote no *Verdugo*. A única diferença entre coiote e homens-coiotes nas peças é a evolução da opressão. Em *O verdugo*, o lado humano é surrupiado pela metamorfose da perversidade.

Portanto, em *O visitante*, o cachorro e o pássaro assumem a posição de guardião da liberdade e sonho de liberdade respectivamente. O coiote e lobisomem assumem a noite escura que permanece no âmago do ser humano. Ora a balança pende para um lado, ora para o outro. Caso não se alcance um equilíbrio, como é destacado nas peças, a violência e a opressão do corpo assumem a posição de destaque. Não há controle quando isso acontece, sendo a luta vencida apenas na imaginação.

ESTUDANTE: Uma certa ansiedade... vem sempre quando começa a noite (*sem pausa*) você sabe que tem gente que pega um gato...

JOALHEIRO (*interrompendo*): Que gente?

ESTUDANTE: e cria gato num quarto escuro desde pequeno. Depois... um dia... solta o animal numa manhã...

CARCEREIRO (*interrompendo*): De sol? (*pausa*)

ESTUDANTE (*lentamente*): De sol, de sol, de muito, muito sol. (HILST, 2008, p. 244-245)

O gato está presente na peça *As aves da noite* como um ser que cresce na prisão, mas é um cárcere de ideias sob a vigilância das *aves da noite*, ou seja, da opressão que se destaca cada vez mais. Quando os olhos humanos começam a conhecer os vultos que perambulam pela noite são jogados com a mesma intensidade na luz, que cega como a noite. O corpo não pode escolher o habitat mais seguro e neutro para os gestos livres, tudo é escolhido por alguém que oprime e decide o caminho. Nem o gato, animal que é capaz de viver entre o bem e o mal, é capaz de fugir dos entraves impostos diante da sinuosidade do caminho. O gato é domesticado e jogado aos leões. O ser humano também é atirado à violência que deteriora o corpo.

CARCEREIRO (*com ironia e alguma agressividade*): Muito bem, Maximilian. Muito bem. O medo então. O medo naqueles que enloquecem o gato, no próprio gato, em todos. O medo sempre.

Muito compreensível. Dá bem para entender. O medo para tudo em todos. Muito bom. (HILST, 2008, p. 245)

O medo afugenta o gato e o corpo de todos que estão em torno do animal. De forma análoga o medo do gato é transferido para o homem. O medo animalesco transforma o corpo em algo degradante, sem identidade, ou seja, “o medo para tudo em todos”. Tal ação é consistente para os opressores. Com tal feito, conseguem enlouquecer a alma humana assim como acontece com o gato. A loucura faz os taciturnos triunfarem sobre o corpo alheio, tendo a violência como forma de controle e dominação.

ESTUDANTE: O falcão...

CARCEREIRO: O que é que tem o falcão?

ESTUDANTE: Vocês sabem... fizeram um dia uma experiência com o falcão. (*pausa*)

(HILST, 2008, p. 248)

O falcão controla os espaços aéreos, tendo uma visão ampla sobre o universo que o circunda. É símbolo da força, da rapidez “do intelectual e moral” (CHEVALIER, 2008, p. 417). Do alto, é capaz de definir com perfeição a caça, confirmando o poder de controle e força. Tais características imprimem uma superioridade ao falcão. A fala do Estudante da peça evidencia a experiência humana que tenta domesticar o falcão, ou seja, controlar os atos de força, de acordo com a necessidade do opressor. O falcão encapuzado, segundo Chevalier, “simboliza a esperança na luz nutrida por quem vive nas trevas; é a imagem dos prisioneiros do ardor espiritual entravado e da luz debaixo do alqueire” (CHEVALIER, 2008, p. 417). Nesse viés, o falcão em *As aves da noite* é encapuzado e impedido de se impor com um olhar de longo alcance pelo viés intelectual. A força supera a razão e impõe controle sobre o corpo intelectual humano.

CARCEREIRO (*interrompe*): Mas então Maximilian, que estória filha da puta é essa que você quer nos contar?

ESTUDANTE: Cale-se. Ele é diferente.

CARCEREIRO: Diferente? Diferente no quê? Você mesmo disse que ele é feito de células carnívoras como todos nós... e como o falcão.

ESTUDANTE: Você não entende, não pode entender. Um que foi carcereiro não pode entender. (HILST, 2008, p. 253)

O falcão nessa parte da peça representa o corpo de todas as personagens transformado pela opressão vigente no lugar, uma espécie de capuz, que é o *bunker* da morte. As personagens são atormentadas e impedidas de ver a luz. A esperança, caso exista, surge em fragmentos de liberdade criados por imagens em forma de *flashes*. O falcão experienciado é carnívoro como todos os humanos. No *bunker* da morte todos são vigiados e engolidos pelo grande bico da opressão.

ESTUDANTE (*rapidamente*): Olhem, ele dava um exemplo bem simples, ele dizia: é bem simples, veja: se um leão vive de zebras e as duas espécies são mantidas estáveis na população, então deve existir cerca de dez quilos de zebra para cada quilo de leão. Como as zebras comem capim, deve existir dez quilos de capim para cada quilo de zebra, e portanto cem quilos de capim para cada quilo de leão. Simples, ele dizia, simples, este é um exemplo de uma cadeia de alimento e invariavelmente cresce como uma pirâmide. (está exausto. Pausa)

MULHER (*agoniada*): Como uma pirâmide, é assim que eles estão juntos à porta de metal, como uma pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro. (HILST, 2008, p. 265-266)

Essa fala exposta pelo Estudante se relaciona com a ideia de que o campo de concentração de Auschwitz é um espaço em que a cadeia alimentar da morte atinge a todos. A mulher compara a cadeia alimentar com os mortos que ela é obrigada a separar nas câmeras de gás. O homem dominado pela opressão é comparado a zebra, animal que é o prato principal do leão. Ainda que idênticos em relação ao corpo, havia uma cadeia de dominação como forma de pirâmide e controle social. Poucos homens-leões devoravam as zebras que estavam na boca do leão de dentes metálicos, o bunker da morte. O leão controla a selva habitada por corpos indesejados seguindo as leis do próprio instinto como forma de seleção humana. A zebra era apenas uma massa sem distinção daquele grupo social que estava ao pé da pirâmide. A única solução era a exaustão do corpo por meio de terror psicológico até chegar ao ponto máximo desejado pelos leões nazistas: a morte.

POETA (*lentamente, quase inconsciente*): Eles são como certas aves que se feriram nas duas asas... e se você quiser socorrê-las... não saberá como... nem por onde segurá-las. Eles são como certas aves da noite.

CARCEREIRO (*para Maximilian, provocativo, referindo-se aos SS*):
Você tem amor por eles?

MAXIMILIAN (*com firmeza*): Ainda não!... mas lentamente eu
abrirei meu peito para que eles tomem os seus lugares dentro de
mim. (HILST, 2008, p. 269)

Aqui se tem uma menção clara de que os soldados SS são as aves da noite e que eles antes de serem soldados, são humanos, racionais, embora sejam parte do sistema opressivo. Foram treinados para seguir os comandos dos leões que estão no topo da pirâmide. Uma vez aves da noite, o retorno à forma humana é quase impossível. Ainda assim, Maximilian busca compreender a razão de tanta violência, mas não consegue internalizá-los como seres que podem ser transformados em zebra. A violência que corrói o corpo humano deixa feridas que são difíceis de curar. A tendência é a deteriorização do ser como uma espécie de ferrugem que se alarga com o passar do tempo. Um tempo muito curto até a morte, mas o suficiente para entender o poder cortante da violência.

SS (*empurrando com o pé o Padre Maximilian ajoelhado junto ao Poeta. Como o Padre não se move, agarra-o pela batina e afasta-o*): Sai, corvo, sai. Vamos ver, vamos ver. (com a ponta da bota sacode o corpo do Poeta várias vezes) Vamos, levante-se, porco. (HILST, 2008, p. 272)

Nesta cena, invertem-se os papéis. O padre Maximilian é chamado de corvo, classificação de anjo da morte. No entanto, aqui ele é a presentificação do Caronte que ajuda a personagem a fazer a travessia. Segundo os costumes antigos, na afirmação de Chevalier, “na Índia, onde o *Mahabarata* compara a corvos os mensageiros da morte” (CHEVALIER, 2008, p. 294). No Japão, o corvo é considerado um mensageiro divino. Assim, a voz do SS o associava a alguém pronto para cevar a carne dos pré-mortos, mas na verdade era o contrário. De alguma forma, sua roupa preta afugentava a angústia da morte anunciada. O padre estava ao pé do poeta confortando a travessia. A palavra e a mensagem divina eram o bálsamo que silenciava a angústia diante do horror no porão da fome.

CARCEREIRO (*exaltado*): As aves brincam com a gente como o teu Deus, Maximilian. Além da nossa carne e do nosso sangue, também a nossa pergunta. Para nos intrigar, hein?

MAXIMILIAN (*exaltado*): Mas o meu Deus ofereceu a Sua própria carne e o Seu próprio sangue. Ofereceu.

CARCEREIRO: E depois?

JOALHEIRO: O que depois?

CARCEREIRO: Depois... Ele nos colocou aqui. (*para Maximilian muito exaltado*) Ou você pensa que o teu Deus se ofereceu por nada? Para o seu próprio gozo... para o Seu próprio gozo. Um deus que escolhe para Ele mesmo o martírio, nada é suficiente, você não vê? E para que Ele consiga um grande prazer, a nossa fome e a nossa sede não bastam. (*começa a bater as próprias costas na parede. Alto-falantes na cela, música*) Não bastam, não bastam, por quê? Por quê? (HILST, 2008, p. 276-277)

No fragmento acima, os homens no porão da fome se assemelham ao cordeiro que será imolado em nome Deus pelas aves da noite-soldados SS, isto é, não Deus, mas a crença nas ideologias vigentes e aceitas por um grupo que partilhava da violência como mecanismo de purificação. Deus é comparado aos soldados nazistas. Maximilian era o elo entre o conforto dado por um Deus e a violência causada pelos outros. No entanto, a única saída será a imolação. A salvação do bunker da morte era apenas o corpo inerte.

CARCEREIRO (*recuando*): Você não pega em mim. Não pega em mim.

MAXIMILIAN: Mas por quê? Por quê? Ela é obrigada a fazer aquele serviço. (*voz crescente*) Não é fácil, não é fácil, ela é obrigada!

CARCEREIRO (*interrompendo repugnado*): Além daquele serviço ela dá de comer às aves... ela deve passar as noites com as aves.

MULHER: Eu? Você quer dizer que eu... (*desesperada*) isso eu nunca vou fazer... você me acredita, Maximilian? Eu não faço nada com as aves, as aves são eles, não é? Com as aves não... eu nunca fiz nada com as aves.

CARCEREIRO (*com sarcasmo*): Você vai fazer, você fará, para viver, para viver. (HILST, 2008. p. 284)

A cena evidencia a violência com o corpo da Mulher. A personagens será assimilada pelas *aves da noite* como forma de acessar certa liberdade ou pelo menos manter a vida. O corpo da Mulher não quer relação com as aves da noite, mas o Carcereiro sabe que a única forma de acessar um prolongamento da vida é deixar ser devorado pelas pelas aves noturnas, ou melhor, pelos soldados nazistas. Não há controle do próprio corpo. Ele é apenas um objeto a ser

manuseado por diversas mãos que tem como elemento imperativo a violência. Não é uma violência pensada. Já é nata naquelas aves.

MAXIMILIAN (*lentamente como se fosse consigo mesmo, como se orasse*): “Até o presente momento sofremos fome e sede e estamos nus e recebemos bofetadas e somos injuriados e bendizemos e somos perseguidos e rogamos... Até o presente momento somos o lixo deste mundo, a escória de todos”.

CARCEREIRO (*categórico*): Você não, você não é um dos nossos.

ESTUDANTE: Ele é igual a mim. Tanto quanto tudo em mim.

JOALHEIRO (*para o Estudante*): Você ainda não olhou direito para ele, olha pra ele e olha pra você agora, e para mim... ratos... nós... ratos num canto. (HILST, 2008, p. 284-285)

Aqui o rato aparece transfigurado no padre. Se existem os que sobem em muros, aqui o rato está acuado no canto. É um ser repugnante que está preso na escória do mundo. Não há salvação. O *modus operandi* do padre é aliviar por alguns instantes o desespero causado pela violência. O Carcereiro compreende a diferença que o padre faz dentro do *bunker*, contudo todos estavam dentro do mesmo canto, recluso e a olhar a morte que rangia os dentes metálicos.

ESTUDANTE (*voz baixa, delicada*): Os insetos têm uma reprodução imaculada, você sabia? Os animais inferiores, como os insetos, têm uma reprodução imaculada...

JOALHEIRO (*debilmente*): Limpa? Limpa, você quer dizer?

ESTUDANTE: Imaculada.

JOALHEIRO: E as serpentes?

ESTUDANTE (*sorrindo debilmente*): O mal e o bem se entrelaçam como os ramos das árvores. (HILST, 2008, p. 288)

As personagens são associados aos insetos, presos no porão da fome não possuem chance alguma de escapar. Os insetos são seres menores que se escondem em qualquer fenda, mas neste caso estão acuados no porão da morte. Também podem simbolizar os humanos já sem identidade, corpos sem alma, apenas uma forma inerte diante da perversidade de animais ditos superiores. Nessa cena, o Estudante sabe como o bem e o mal se entrelaçam como a serpente. O lado dominador sobressai mediante o poder da opressão.

CARCEREIRO (*interrompe. Transtornado*): O teu Deus... é um lobo, todo feito de sangue... um lobo.

MAXIMILIAN (*tom muito apaixonado. Crescente*): O meu Deus é amante, é como um fogo! É como um grande fogo. Eu sou o alimento do meu Deus.

CARCEREIRO (*colérico*): Então é como eu disse, um lobo.

MAXIMILIAN (*muito veemente*): Mas não assim tão fácil, olha, foi preciso que primeiro eu O devorasse para que depois pouco a pouco Ele se alimentasse de mim. Eu também, eu também sou o lobo desse Deus.

CARCEREIRO (*atormetado*): Lobos... lobos...

MAXIMILIAN (*delicado*): Ele ficará dentro do teu peito com o nome que você quiser. Qualquer nome. (HILST, 2008, p. 294)

O deus lobo era invocado para uma ação bondosa, mas devora os indivíduos e é feito de sangue sendo transfiguração do sofrimento humano. De alguma forma o lobo acolhe o corpo que se tornará inerte. O sangue é quase um contrato necessário para a transfiguração. Desse modo, *N'as aves da noite* o bestiário é composto de lobos, aves, gato, falcão, ratos, zebras, leão, corvo, serpentes, porcos. Estão entrecruzados como a luta do homem pela sobrevivência assim como as serpentes. Contudo, todos estão animalizados no desejo. A força opressora domina e escraviza o corpo de tal maneira que ele se converte em um corpo desconhecido. Os SS chamam os prisioneiros de porcos, mas na verdade é um espelhamento de si mesmos. São eles que devoram com voracidade "tudo que se apresenta" (CHEVALIER, 2008, p. 734). Os corpos são alimentos engolidos pela violência.

VERDUGO (*para o Filho*): ... de repente, ele olha firme, você sabe? Assim como se eu te atravessasse. É muito difícil olhar para ele quando ele olha assim. E depois... ele também pode olhar de um jeito... Você se lembra daquele cavalo que um dia te seguiu?

FILHA (*rindo*): Quem é que não se lembra? O cavalo não aguentava subir aquela ladeira. O dono do cavalo dava umas pauladas no focinho do coitado. (*ri. Para o irmão*) Aí você gritou: "se você é tão macho para bater em mim em como bate nesse cavalo, eu corto o meu..." (*ri*) e pulou em cima do homem como um leão. O coitado fugiu feito doido. E o cavalo só podia te seguir, lógico. (*ri*) Até o cavalo compreendeu. Foi engraçado aquele dia. *Todos riem. Pausa.*

VERDUGO (*para o Filho*): Mas você se lembra dos olhos do cavalo?

FILHO: Eu me lembro, sim, pai, eu me lembro. (*pausa*)

VERDUGO: Pois o homem tem às vezes aquele olho.

FILHO: Então ele é bom, pai.

MULHER: Mas o que adianta vocês ficarem falando que ele é bom, se ele tem os olhos do cavalo ou não? (*para o Filho*) O

homem tem de morrer e é seu pai quem vai fazer o serviço. E vai ganhar bem desta vez. Vamos começar outra vida, tenho certeza. (HILST, 2008, p. 375-376)

Em *O verdugo*, a imagem do cavalo escravizado é posta nessa cena. Felizmente, um homem piedoso o liberta do cativo. O olho do cavalo como uma espécie de espelho reflete a bondade que existe em cada ser. Segundo Chevalier, “ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental” (CHEVALIER, 2008, p. 203). O homem e cavalo estão unidos enquanto seres que são perseguidos e que lutam por liberdade. O verdugo que aprisiona e toma a vida, liberta o animal cativo pendendo para a paz. O fiel da balança tenta manter o equilíbrio diante da opressão e da falta de liberdade.

VERDUGO: Insultava? Não sei disso.

JUIZ JOVEM: Ele chamava vocês de coiotes.

Verdugo e Filho entreolham-se.

NOIVO: O que é isso?

FILHA: O que é um coiote ?

JUIZ JOVEM: Um animal. Um lobo.

MULHER (*para o Filho*): E você defende um homem assim?
(HILST, 2008, p. 394)

A imagem do coiote é recorrente nas peças de Hilda Hilst. Nela, a força do dominador é representada por alguém que observa e de alguma maneira possui a voz de comando que projeta a violência. Também evidencia a animalidade que está internalizada no corpo humano, sendo liberada de acordo com o desejo ou a ideologia que está em voga. O lobo é direcionado para alguém que possui qualidades em que resplandece a paz como os olhos do cavalo. O que distorce a denominação de lobo é travestido em pele de cordeiro para esconder a verdadeira face de coiote que está sob a pele.

FILHO (*para a Mulher, exaltado*): Não é isso, mãe. Ele dizia que os coiotes não costumam viver eternamente amoitados. Que é preciso sair da moita.

MULHER: E o que nós temos com os coiotes?

JUIZ VELHO (*para o Filho*): Sair da moita para caçar?

FILHO (*exaltado*): Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem, nós poderemos

um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar voo. (*objetivo*) Mas primeiro mostrar a cara de coioote. (HILST, 2008, p. 395)

O medo é a arma principal para que a violência se instale. De acordo com o filho, é preciso “que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente”, ou seja, é necessário que as garras da opressão estejam a mostra para que se instale o medo, a obediência e a reestruturação dos fatos. Dessa forma, é possível criar uma pseudo-liberdade, que é acessada por poucos. Ao sair da moita, é possível caçar àquele que amplia a voz contrária. Silenciá-la é o primeiro passo que marca a presença do opressor e suas ideias retrogradadas.

MULHER (*com desprezo*): Pássaro... coioote... o homem é um louco.
 JUIZ JOVEM (*aproximando-se do Filho*): E como é a cara de um coioote?
 FILHO (*encarando fixamente o Juiz jovem com uma expressão de dureza e ameaça*): Uma cara... assim.
Batidas fortes na porta. (HILST, 2008, p. 395)

O Filho performatiza cenicamente como seria um coioote, talvez o Juiz jovem esteja querendo sondar se ele representa perigo. A performance é uma transfiguração que vai além da palavra. É assumir a forma que explica a palavra e que impõe o medo. Nesse momento, ainda que de forma ensaística, o coioote rompe a carapaça de couro e se posiciona diante dos juizes.

VERDUGO (*para o Noivo*): Maricão.
 FILHA (*para o Pai*): O senhor não precisa falar com assim com ele. Ele é um homem igual a todos.
 VERDUGO: Um rato.
 FILHA (*com ódio*): Um rato que me serve.
 O noivo continua sorrindo.
 JUIZ JOVEM: Parem. Já temos muitos problemas.
 JUIZ VELHO: E não temos mais tempo. (HILST, 2008, p. 398)

A questão aqui repousa no resgate da figura do rato na condição do noivo como um sujeito subalterno, reificado, deslumbrado. O verdugo é considerado um pária diante da sociedade, um rato que se enconde nas vias periféricas da cidade. Quando nomeia o Noivo de rato é rebaixá-lo ainda mais na questão da subalternidade. Caso fosse um verdadeiro rato, estaria em porões açoitados pelo negrume pela falta da luz do sol. Entre o Verdugo e o Noivo, o primeiro, apesar

do nome, é alcançado pelo olhar do Homem que se assemelha ao cavalo e sai, de certa forma, da condição de subalterno pela negação do fazer a opressão. O Noivo assume o lugar do verdugo ao ser nomeado de rato. No balanço dos valores, a atitude do Noivo pesa muito em relação à violência. Sempre ficará do lado que oprime e jamais ouvirá a voz do Homem ou verá a paz que refletida pelo o olho do cavalo, suscita uma esperança de que é possível sair de determinados cativos.

FILHO (*para o Noivo*): Fedido.

NOIVO (*para o Filho*): Olha, (*aproximando-se*) se você continuar com essa fala...

FILHO: Cão lazarento. (*o Noivo aproxima-se mais*) Porco.

O Noivo esbofeteia o rapaz.

MULHER (*para o Noivo*): Pare com isso.

FILHO (*para o Noivo*): Só assim mesmo, canalha. Só eu amarrado. (HILST, 2008, p. 399)

O Filho também nomeia o Noivo de Cão lazarento e porco. O cão geralmente é o guardião, mas quando é lazarento causa repulsa e ninguém o quer por perto. O porco está associado aos restos, à imundice. Dessa maneira, além de ser associado ao rato pelo pai, também assume características mais renegadas socialmente. De forma análoga, essas descrições associam diretamente aos opressores que impõem a lei de acordo com o desejo de poder. O verdugo construído para matar respeita o corpo e as ideias do Homem, enquanto a opressão intensifica a aniquilação do outro que contradiz a atual conjuntura do sistema. Os animais são usados para elevar e rebaixar as ações e o indivíduo que pratica ou está exposto à violência.

CIDADÃO 1: O homem é bom.

CIDADÃO 2: Queria ajudar

JUIZ VELHO: E ele ajudou?

JUIZ JOVEM: Deu comida? Deu comida pra vocês?

CIDADÃO 3: Ele é pobre como a gente.

CIDADÃO 6: Ele disse que é preciso mostrar a cara de bicho.

JUIZ VELHO: E vocês são bichos, por acaso?

CIDADÃO 5: Era figuração. (HILST, 2008, p. 409)

Novamente a ideia de uma teatralização da violência dentro da peça, mostrar a cara de bicho como forma de exorcizar a violência que os forma. Mas a

cara de bicho é uma forma de afronta diante da opressão esmagadora. Expor e multiplicar as ideias de liberdade é mostrar a cara de bicho. Um grupo de bicho é capaz de pisotear um só caçador. Assim, os cidadãos são apenas figurantes que balançam e agem de acordo com as oportunidades. São passíveis de corrupção e a forma de estar nesse sistema é ceder à animalização, ou seja, é ser domesticado de acordo com os interesses mais atraentes. A opressão sempre oferece uma falsa contribuição que no futuro é negada.

CIDADÃO 4: Para mim ele me deu vontade de matar.

Rumores mais audíveis.

FILHA: E quem dá vontade de matar é bom?

CIDADÃO 1: Eu só tive vontade de matar quando olhei na cara daquele que matou os menininhos.

CIDADÃO 2: Isso é outra coisa.

CIDADÃO 3: A vontade de matar é a mesma. Matar é uma coisa só.

CIDADÃO 5 (*para o 4*): Mas porque ele te deu vontade de matar?

CIDADÃO 4: Porque eu entendi muito bem o que ele falava. Mostrar a cara de bicho não é tudo, porque o bicho também tem garra.

VERDUGO: Mas o homem não falou da garra...

CIDADÃO 5 (*para o Verdugo*): Ninguém te perguntou nada ainda.

CIDADÃO 3 (*para o Verdugo*): E se você é bicho e tem cara e tudo de bicho, você só mostra a cara? (HILST, 2008, p. 417-418)

A vontade de matar está entrelaçada com as garras que representa a morte iminente. Mostrar a cara é dissimulação ou fingimento diante da opressão do sistema. Não tem como ficar do lado do mais fraco se as ideias não foram finalizadas. Foram tohidas antes de completar o círculo. O Homem chegou a ver a força de mostrar a cara de bicho, mas a atitude é recuada diante da possibilidade de se ter as garras diante de si. A opressão silencia os pontos de negação do sistema e impõe a morte como argumento de cumprimento da lei.

Os cidadãos aproximam-se perigosamente do patíbulo. Os juízes descem. Nesse instante entram na praça os dois homens-coiotes. Estão vestidos da seguinte maneira: calça e camisa comuns, cabeça e rosto de lobos, mãos para trás. Ficam de frente para o público, examimam o público fixamente e depois voltam as cabeças em direção ao patíbulo. Tem-se a impressão de não foram vistos por nenhum dos cidadãos, nem pelo juízes etc. Apenas o filho do Verdugo dá a impressão não só de que os conhece, mas de que os esperava. (HILST, 2008, p. 426-427)

Os homens-coiotes estão no topo da pirâmide e são poucos, mas o suficiente para a manutenção do sistema opressor. Aqui eles mostram a cara vertida de lobo como forma de fazer cumprir a lei que eles determinaram por meio dos juizes. Vestidos de “calça e camisa comuns, cabeça e rosto de lobos, mãos para trás” observam de longe o cumprimento das ações que impõem socialmente o *modus operandi* da morte, possibilitando a continuação da violência e do poder. Ficam de frente para o público, examinando-os fixamente e depois voltam as cabeças em direção ao patíbulo. Não dizem uma só palavra porque a lei fez o papel que eles desejam. A presença é o modo de certificação do cumprimento dela. A cara de lobo é força opressora que eles possuem diante daquele público. Isso basta para que o destino do Homem e daquele que se comoveu, em razão da ideia de liberdade propagada, se cumpra. Os homens-coiotes buscam uma aparência popular para que o povo os veja como aliados e não como devoradores de corpos. Assim como os demais indivíduos também se transvestem de bicho, mas diferente da massa que funciona como um pêndulo que pode ser corrompido, eles têm a certeza do que querem e defendem. Para eles, a violência é a única forma de sobrevivência do sistema.

CIDADÃO 1(*passando pelos homens-coiotes, para o Cidadão 2*): Esses quem são?

CIDADÃO 2: Parece que é a gente que mora lá no vale.

CIDADÃO 1: Eles têm uma cara diferente da nossa... (*param um instante, mas não chegam perto*) ... um olho...

CIDADÃO 2: Um olho que atravessa. E dizem que são esquisitos. Dizem que quando eles falam, a boca se enche de sal.

CIDADÃO 1: São estórias. (*saem*) (HILST, 2008, p. 428)

Alguns personagens percebem a diferença dos homens-coiotes em relação aos demais membros da sociedade. Também sabem que o topo da pirâmide que controla aquele sistema não está naquele ponto onde acontece as execuções. Moram lá no vale, “eles têm uma cara diferente da nossa”. A tentativa de aproximação da massa por meio das vestes e cara de bicho não são capazes de torná-los por instantes corpos banais, comuns àquela vila. São identificados até pelo olhar. Não é evidenciado o que é refletido no olho, mas sugere-se que é algo

diferente daquela imagem que surge no olhar do cavalo. É uma antítese da paz. É a opressão encarnada.

A Mulher, a Filha e o Noivo começam a arrastar o corpo do Verdugo para fora de cena. Param um instante e olham o filho do Verdugo. Este último fica imóvel, olhando para os homens-coiotes. Em seguida, olha pela última vez o corpo do pai, anda em direção aos homens, encara-os. FILHO (para os homens-coiotes, objetivo): Vamos.

Os homens-coiotes atravessam a pequena praça junto com o filho do Verdugo. Quando estão saindo, um foco de luz violenta incide sobre as mãos dos homens-coiotes. As mãos estão cruzadas na altura dos rins, e deve ser visto claramente são patas de lobo com grandes garras. (HILST, 2008, p. 428-429)

A cena final de *O verdugo* evidencia como a ideia propagada é agredida com intensidade. O Filho foi o único sobrevivente que consegue entender as palavras do Homem executado. Diante dessa compreensão, foi levado pelos homens-coiotes que, por um instante, revelaram as garras. O destino do Filho é incerto. Para o vale com certeza não foi, mas a entrega voluntária aos opressores é um sinal de que não havia uma saída. Talvez aquela fosse a possibilidade de convencimento da massa social sobre a violência em que todos estavam submetidos. O homens-coiotes agiram sorratamente deixando o sacrifício nas mãos da própria população embriagada por ideias diversas. Eles semearam silenciosamente ideias conflitantes como forma de contestar a ideia clara do Homem assassinado que já estava clara para algumas pessoas, como o Verdugo e o Filho. Diretamente, o Filho seria o sucessor do Homem executado pela multidão junto com o Verdugo. A fala do Filho: “vamos” indica uma forma de sacrifício, ele se deixa levar por entender que ele é a semente da revolução e que um enfrentamento eminente geraria mais mortes além da do seu pai, o verdugo. Ainda que as caras de bicho fossem mostradas, a opressão não recuou. Apresentou, além da cara animalesca, as garras que abocanharam qualquer resquício de liberdade.

Os animais, são, enfim, representações dos desejos das personagens ou melhor, animais numa constante luta de classes. Uns apontam a luta pela liberdade, outros reafirmam os símbolos de opressão que abatem as ideias dos heróis. A coadunação da identidade das personagens com os aspectos dos

animais apontam a reflexão sobre os estados de consciência dentro das redes de violência. As ações das personagens de *O rato no muro*, *O visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo* colocam a ideia de racionalidade numa balança que é mediada pela projeção animalesca. O espelhamento através dos animais expõe o que há de mais trágico na intenção das personagens que procuram destruir o outro, como também acena para a expansão dos intentos de ruptura com o sistema opressor. As personagens da dramaturgia de Hilda Hilst estão são dotadas da aura animalesca que em momentos especiais da narrativa deixam resvalar o avatar animal assentado sobre suas ideias e ideologias.

Quarta seção: As aves da noite

Na cela da morte esfomeados animais sentimentais
lembram que já foram homens,
e que até amaram o mistério e a poesia,
mas Auschwitz devora as ideias carnis
em estômagos obsoletos na crescente ira,
os dias são infindos e as palavras apodrecem
no desejo de uma fresta luminosa, disposta
a acarinhar os seres condenados no ensejo
da morte, do porão nauseabundo, em festa
até as aves escandalosas gritarem: Desperta!
ninguém dormiu no porão da fome
todo o sono do mundo foi perdido ali
a esperança morreu não muito longe
nos gemidos do pó ao certo fim.

Francisco Alves

4. *O que é o corpo?*

A peça as *Aves da noite*, escrita em 1968, é um verdadeiro chamamento à reflexão sobre o que foi a vida no campo de concentração nazista de Auschwitz. A trama personifica o episódio real em que o padre franciscano Maximilian Kolbe se oferece para morrer no Porão do Fome no lugar do prisioneiro de n. 5.659, que começou a chorar, ao ser sorteado junto com outros que foram escolhidos para o encarceramento na prisão. O texto tem um relevo em que a emoção das personagens confirma o que a dramaturga defende nas rubricas preliminares, “que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE.¹¹ (HILST, 2008 p. 233)”. No Porão da Fome estão encerradas as personagens: Padre Maximilian, Poeta, Estudante, Joalheiro e a Mulher. Representando a opressão, as personagens: SS e Hans, caracterizado como “ajudante do SS”.

A grande pergunta que move a análise nessa peça emblemática repousa em como a violência se abate no corpo das personagens. O corpo como uma matéria prima que vai se degradando no Porão da Fome. O corpo físico e os referenciais simbólicos que invocam uma tragicidade sobre esse conjunto de seres degradados.

Vladmir Safatle, no texto: “*Do uso da violência contra o estado ilegal*” afirma que:

Os fascistas fizeram de Auschwitz o paradigma da catástrofe social. Contra ele, o século XX cunhou o imperativo: “Fazer com que Auschwitz nunca mais ocorra”. Mas talvez não seja supérfluo perguntar, mais uma vez: o que exatamente aconteceu em Auschwitz que sela este nome com o selo do que nunca mais pode retornar? É verdade que, diante da monstruosidade do acontecimento, colocar novamente uma questão desta natureza pode parecer algo absolutamente desnecessário. Pois, afinal, sabemos bem o que aconteceu em Auschwitz, acontecimento que sela este nome com a marca do nunca visto. Todos conhecem a resposta padrão. Auschwitz é o nome do genocídio industrial, programado como se programa uma meta empresarial quantitativa. Ele é o nome do desejo de eliminar o inumerável de

¹¹ Grifo da autora.

um povo com a racionalidade instrumental de um administrador de empresas. (SAFATLE, 2010, p. 237)

O campo de concentração de Auschwitz é o símbolo máximo do Holocausto impetrado pelo nazismo durante a segunda guerra mundial. Adolf Hitler, nos anos de 1940, iniciou a construção dos campos, como prisões de extermínio maciço de judeus e poloneses. Auschwitz é considerado uma das grandes feridas da humanidade, pois neste lugar milhões de pessoas padeceram violências atrozes. No ensaio Vladimir Safatle pergunta: “o que exatamente aconteceu em Auschwitz que sela este nome com o selo do que nunca mais pode retornar?”, a proposição dialoga com a frase de Hilst: “Com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em AUSCHWITZ¹². Foi muito difícil.” (HILST, 2008, p. 233). Tanto para o filósofo quanto para a dramaturga, Auschwitz representa uma inquietação que se auto alimenta das fontes históricas, logo, é um paradigma que sempre atíça bordejamentos teóricos e estéticos, ou seja, lembrar para nunca mais repetir tais horrores.

Hilda Hilst se alimenta então das fontes históricas para criar uma peça em que o padre franciscano Maximilian Kolbe se oferece para morrer no porão do fome, no lugar de outro prisioneiro. Os contornos estéticos que a dramaturga emprega na construção da personagem estão diretamente atrelados ao sacrifício. O padre não hesita em doar sua vida, logo, Hilda parte desse acontecimento fulcral e tece uma trama onde a emoção é levada ao extremo.

Auschwitz existiu e foi maquinaria da morte para muitos corpos aprisionados pela Alemanha nazista. Para Safatle: “sabemos bem o que aconteceu em Auschwitz, acontecimento que sela este nome com a marca do nunca visto.” (SAFATLE, 2010, p. 237), com essa marca, registro do que não foi visto, Hilda Hilst emprega um esforço artístico para interpretar, à sua maneira, como se deu os fatos dentro do porão do fome.

O porão da fome é uma antítese para os corpos das personagens. O porão comunica à todas elas que o viver percorrerá uma última fase, pois ele representa a interrupção da plenitude da vida. O corpo não é apenas experimento para as práticas de violência: ele é o símbolo máximo de uma banalização do mal, que,

¹² Grifo da autora

ao destruir a corporalidade, legítima não haver mais sentido para a vida humana. Auschwitz foi uma narrativa brutal em que a vida perdeu seu valor, restando aos corpos aprisionados a degradação diante de liturgias da morte nos campos de concentração. É o poeta que faz a pergunta principal “O que é o corpo?”, esse questionamento institui o paradigma que atravessa a trama inteira. As personagens olham para si e tentam compreender de que modo o corpo que as territorializa, funciona como um marcador de que elas realmente ainda existem, mesmo diante da tortura, da violência e a degradação.

VOZ DO SS (*irritado*): Muito bem. Qual é o seu número Padre?
 VOZ DE MAXIMILIAN: 16.670. (*pausa*)
 VOZ DO SS: Como quiser. Aqui nós fazemos a vontade de todos. O que fugiu também não fez a sua? Mas que fique bem claro: Para cada um que fugir deste campo, alguns outros irão apodrecer na cela da fome. (HILST, 2008, p. 242)

A cena situa o início da peregrinação nefanda do padre Maximilian Kolbe. O caráter especial do corpo dessa personagem se perde no campo de concentração. A peça não expõe os motivos que levaram o sacerdote a ser um dos degredados no porão da fome, mas isto não é importante. Seu corpo, potencialmente devotado aos desígnios divinos, expressa de maneira eficiente o quanto o nazismo aniquilava estatutos, religiosidades ou qualquer sistema social que não se coadunasse com a ideologia do partido nazista. Logo, a religião não estava isenta de ter seus membros perseguidos pelo regime totalitário. A fala do SS: “Para cada um que fugir deste campo, alguns outros irão apodrecer na cela da fome” (HILST, 2008, p.242), denota que a singularização de qualquer fugitivo é frutífera para a condenação de tantos outros, ou seja, por um muitos morrerão porque o corpo de um serve apenas para simbolizar morte coletiva.

Antes de intensificar a análise das cenas que possuem o corpo como elemento central das práticas vis, faço algumas pontuações sobre a figura histórica do padre Maximilian Kolbe, a partir das crônicas jornalísticas intitulada *Kolbe*, escritas pelo jornalista Sérgio C. Lorit, e que fazem parte da *Coleção testemunhos*, publicada pela Editora Cidade Nova, com sua primeira edição em dezembro de 1966, segunda em julho de 1975, e terceira edição em abril de 1980.

No primeiro capítulo, intitulado: *O bunker da lenta agonia*, Lorit descreve o momento em que o padre Maximilian Kolbe se oferece para morrer no lugar do pai de família e sargento Francisco Gajowniczek, em julho de 1941.

Frei Kolbe compreendeu logo que sua atitude heroica, naquele momento, podia estragar tudo. Era melhor facilitar a retirada do carníface, que pela primeira vez encontrava-se visivelmente em dificuldade, e aplinar-lhe o caminho, invocando um parágrafo não escrito, mas fundamental da lei nazista: os doentes e os fracos devem ser liquidados.

<<Já sou velho e não sirvo para mais nada – respondeu. A minha vida para nada mais se aproveita...>>.

<<E porque você quer morrer? >> balbuciou Fritsch cada vez mais pasmado.

<<Por aquele. Tem mulher e crianças...>> e apontou com o dedo, além da cerca dos capacetes de aço dos SS, o sargento Francisco Gajowniczek, ainda soluçando com as mãos apertadas à frente.

<<Mas quem é você?>> berrou Fritsch.

<<Um padre católico>>.

Não disse <<um religioso>>, não disse <<um franciscano>>, não disse <<o fundador da Milícia da Imaculada>>. Simplesmente <<um padre>>. E o disse por humildade. E o disse para oferecer a Fritsch um forte pretexto que justificasse o seu retrocesso sobre uma decisão já tomada.

Porque os padres, na consideração dos algozes de Auschwitz – se <<consideração>> conserva ainda um significado, falando de fatos acontecidos naquele inferno circundado de arame farpado, – os padres, dizia, ocupavam o penúltimo lugar; sendo o último reservado, por direito de raça, aos judeus. Mas depois dos <<porcos judeus>> vinham em seguida os porcos <<porcos padres>>, <<die schweinerische Pfaffen>>, e para eles eram impostos os trabalhos mais extenuantes, e sobre eles caíam com maior predileção os golpes dos açoites. Humilhados, pisados, reduzidos a farrapos humanos, o ódio ideológico os farejava sem trégua como animais desprezíveis.

<<É um Pfaffe>> (um padre), disse com um lívido escárnio o Lagerführer, dirigindo-se a Palitsch. Naquele escárnio, o frei Kolbe teve a certeza de que o seu pedido seria atendido.

<<Aceito>>, foi com efeito a resposta de Fritsch; e Palitsch traçou uma linha sobre o número 5659 do sargento Gajowniczek e o substituiu na lista pelo número 16670 do frei Kolbe.

Tudo estava em ordem. A conta estava exata. Mas o campo parecia petrificado no estupor. Em Auschwitz jamais se tinha verificado o caso de um prisioneiro que tivesse oferecido a própria vida por outro prisioneiro a ele completamente desconhecido. [...] Escancarou-se uma porta e os dez foram empurrados brutalmente dentro da cela escura. [...] Desde aquele instante iniciaria, para cada um deles e para todos juntos, a mais longa e cruel das agonias, o último eterno capítulo de sua

tragédia. Um capítulo que ficaria lacrado para sempre no silêncio daquela tumba...

Mas não será sempre assim: um homem sobreviverá para contar aquele capítulo, um polonês, Bruno Borgoviec, secretário, intérprete e cozeiro no bunker da morte. E as suas revelações nos permitirão reconstruí-los com exatidão. (LORIT, 1980, pp. 17/19)

A descrição emprega um conjunto de símbolos que dão à crônica o tônus testemunhal a evidenciar a vileza e a organização sistemática na eliminação de milhares de pessoas no campo de concentração. A crônica funciona como uma narrativa do terror, em que a personagem Maximilian Kolbe, imbuída por um senso sacrificial entrega a sua vida para morrer no *bunker* da morte. A maneira como Lorit descreve os fatos ocorridos naquele julho de 1941 endossa a aura religiosa em torno do frei franciscano, beatificado pelo Papa Paulo VI em 17 de outubro de 1971.

Através da narração de Lorit fica claro que o ato do padre ultrapassou as fronteiras do tempo, constituindo-se com uma ação vigorosa a expressar que mesmo em situações de extremo terror é possível haver gestos de humanidade e amor ao próximo.

O fato de Maximilian Kolbe se oferecer para morrer no porão da fome no lugar de outro prisioneiro o singulariza diante de tantos outros heróis historicamente conhecidos nas narrativas de Auschwitz. Cada sacrifício possui um rito que frutifica tantas outras lutas no interior dos sistemas de opressão, mas dá a vida em prol do outro significa um ato extremo e demasiado corajoso, efetuado somente por homens, cuja a fibra moral e religiosa, os fazem esquecer de si mesmos porque o sofrimento alheio é mais importante e precisa ser sublimado. Maximilian Kolbe equivale à ideia de vítima sacrificial, pensada por René Girard (1990).

O padre, diante do choro do pai de família, entrega seu corpo para a degradação paulatina no porão da fome. Todos os prisioneiros no campo de concentração são vítimas, no entanto, quando uma delas assume o caráter sacrificial, a lógica nas relações de vida e morte são alteradas porque houve um despreendimento do medo, do terror, sendo a violência apenas um elemento na tragédia que culminará com a morte daquele que se ofereceu para o suplício.

Imagem V

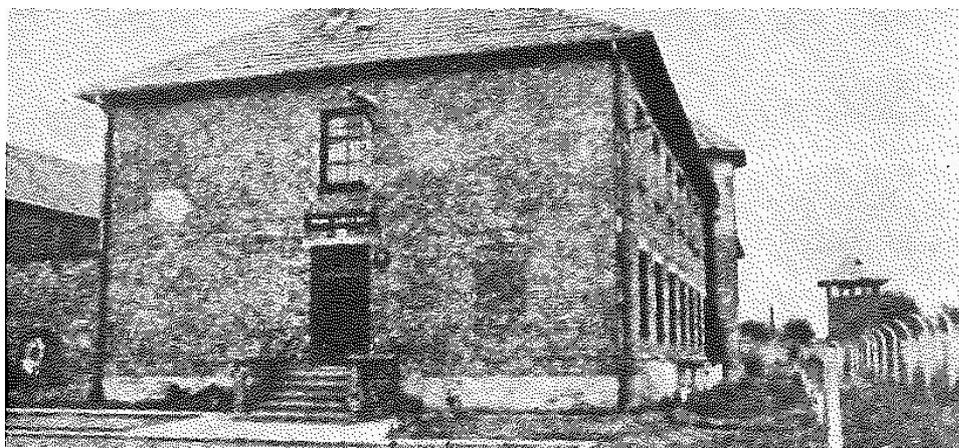


O prof. Koscielniak, companheiro de Kolbe no campo de Auschwitz, pintou estas duas aquarelas reproduzindo a figura do Pe. Kolbe e o momento em que ele se oferece para morrer no lugar de um pai de família.



A primeira imagem é um retrato do padre Maximilian Kolbe; a segunda evidencia o momento de sua entrega para morrer no *bunker* da morte. Essa aquarela, pintada pelo professor Koscielniak é bastante ilustrativa, e sua potência narrativa deixa claro a tensão que envolvia todos os prisioneiros no momento da revista e chamada pelo número de série após um dia de trabalhos forçados. Os rostos fantasmagóricos, quase linhas sem expressão, dos prisioneiros vestidos com roupas de listras, evocam um entorno de sofrimento a circundar o rosto firme e bem delineado do padre Maximilian Kolbe. Há que se destacar a sua aproximação para perto dos soldados SS enquanto os outros prisioneiros possuem os corpos retraídos, retorcidos de medo. A aquarela suscita imaginar o frei franciscano sendo uma voz para todos os presos no campo de concentração. A maioria dos olhares na aquarela parecem dispersos quase nulos e sem textura em contraposição aos corpos dos soldados nazistas, dotados de traços escurecidos e encorpados pela indumentária militar.

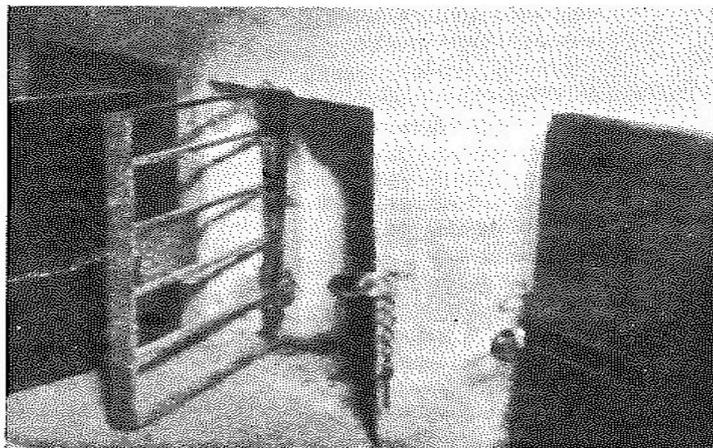
Imagem VI



LORIT, 1980, p. 37

No subterrâneo desses casarões ficavam os porões para onde eram enviados os condenados a morrerem de fome.

Imagem VII

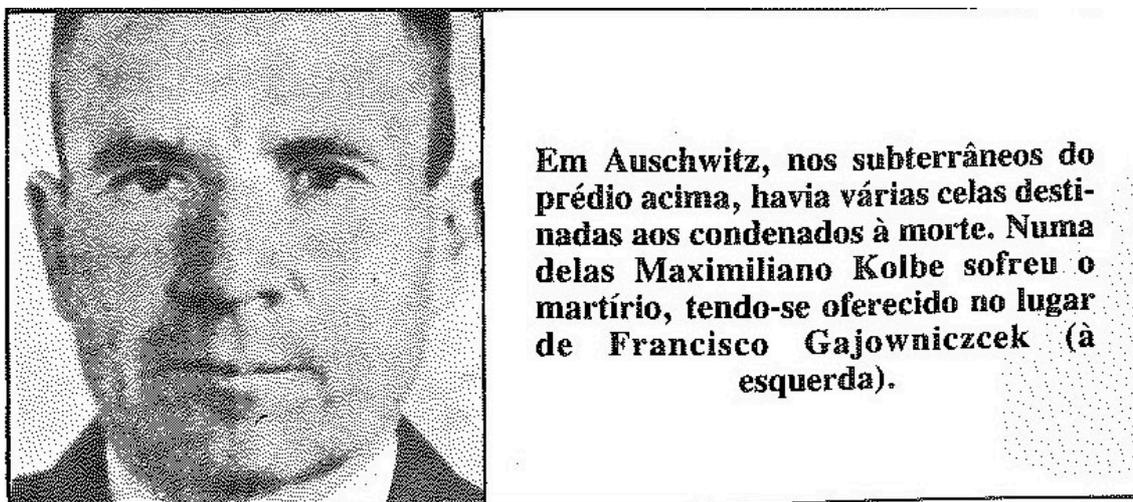


LORIT, 1980, p. 37

A imagem do porão da fome evidencia a única entrada encerrada pela escuridão no espaço que comprimia os prisioneiros fadados à morte certa, por inanição.

De acordo com Sérgio Lorit foi numa dessas celas que o padre franciscano Maximilian Kolbe morreu ao se oferecer para morrer no lugar de outro prisioneiro.

Imagem VIII



LORIT, 1980, p. 37

Francisco Gajowniczcek encontrou-se com o Papa Paulo VI em 17 de outubro de 1971 quando aconteceu a beatificação do Pe. Maximilian Kolbe.

Imagem IX

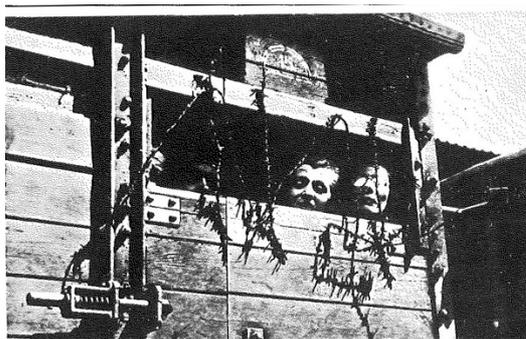


LORIT, 1980, p. 36

De acordo com Sérgio Lorit: “Esta foto mostra um grupo de hebreus de todas as idades que se encaminham para a morte durante a “extinção” dos últimos judeus entrincheirados nos guetos de Varsóvia.” (LORIT, 1980, p. 36). Na imagem é possível perceber que os hebreus estão sendo escoltados por soldados nazistas e que há uma criança entre os condenados a serem extintos. É uma imagem que pulsa toda uma narrativa de perseguição gestada, à princípio, por um sentimento de nacionalismo, que logo mostrou-se ditatorial, perverso e descompromissado de qualquer agenda que levasse em consideração a vida de sujeitos que não fizessem parte da raça ariana¹³, ideal do partido nazista de Adolf Hitler.

¹³ É um conceito surgido no século 19 e que hoje está desacreditado. “A raça ariana seria supostamente a linhagem mais pura dos seres humanos, constituída apenas por indivíduos altos, fortes, claros e inteligentes, representando assim, de acordo com critérios arbitrários, uma raça superior às demais”, afirma o biólogo Danilo Vicensotto, da Universidade de São Paulo (USP). A palavra “ariano” deriva de arya (“nobre”, em sânscrito) e serviu para denominar um povo de origem controversa. “Na verdade, os arianos não são uma raça, e sim um grupo linguístico, mais conhecido como indo-europeu”, diz o historiador Robert Rozett, da biblioteca Yad Vashem, em Israel. Em meados do século 19, o diplomata e escritor francês conde de Gobineau propôs o conceito de “raça ariana”, defendendo a superioridade dos brancos sobre negros, amarelos e semitas. Gobineau classificava como “arianos” os povos nórdicos e germânicos, que para ele representavam o ápice da civilização, sendo responsáveis por todo o progresso da humanidade ao longo da história. As ideias do conde francês tiveram aceitação na Europa da época, em especial entre intelectuais alemães. Na Alemanha do século 20, o conceito foi assimilado pelo Partido Nazista e por seu líder Adolf Hitler, servindo de base para a política de extermínio de judeus e de outros “povos não-arianos”. Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), porém, o

Imagem X



LORIT, 1980, p. 36

Esta foto evidencia “Um trem de prisioneiros poloneses chegando em Auschwitz. No vagão de carga o ar entrava somente por uma abertura barrada por arame farpado, para impedir as fugas.” (LORIT, 1980, p.36). Os registros presentes no livro de Sérgio Lorit se aliam à narrativa textual a fim de demonstrar a crueza do que fora o suplício do padre Maximilian Kolbe. O campo de concentração de Auschwitz é tão perturbador para a história que apenas a menção a este lugar imediatamente suscita uma rede de imaginários que tem por premissa básica a morte, o aniquilamento, a perversidade e tantas outras ideias a corporificar o nazismo como um monstro leviatã para na memória da humanidade. Sobre Auschwitz Lorit afirma que:

Os poloneses chamavam aquela região de Oswiecim, e campo de Oswiecim àquele lúgubre conjunto de casarões, cercado por arame farpado. Os nazistas chamaram de campo de Auschwitz, nome este derivado de uma antiquíssima cidade que outrora erguera-se naquela região. Auschwitz era capaz de conter mais de 200 mil prisioneiros. As chaminés dos seus fornos crematórios soltavam fumaça noite e dia. Uma comissão especial, encarregada de organizar o extermínio em bases e critérios científicos, estava empenhada no estudo de um plano para aumentar progressivamente, ano após ano, o rendimento dos

conceito de Gobineau foi totalmente repudiado pelos antropólogos. “No campo biológico, as supostas qualidades da raça ariana não fazem sentido. O próprio conceito de raça é equivocado. No século 19, acreditava-se que os seres humanos poderiam ser classificados em raças de acordo com sua característica física, mas na verdade o conceito de raça não pode ser aplicado aos humanos”, afirma Danilo. Disponível em: < <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-a-raca-ariana/> >. Acesso em 18 de novembro de 2019, às 17:56.

fornos. Tanto mais que Auschwitz – nos sonhos, documentados, de Himmler – devia representar a pedra fundamental da colossal <<Himmlerstadt>>, a <<cidade de Himmler>>, que, depois do fim vitorioso da guerra hitleriana, haveria e hospedar dez milhões de pessoas, dez milhões de escravos ao serviço da grande Alemanha [...] No fim da guerra Auschwitz poderá demonstrar ter correspondido plenamente, ao menos em sua fase experimental, às ordens do Himmler, apresentando um balanço de cinco milhões de seres humanos literalmente incinerados nos seus fornos crematórios. (LORIT, 1980, pp. 7/8)

A descrição de Sérgio Lorit mostra o campo de concentração de Auschwitz como um dos grandes empreendimentos do nazismo. Os milhares de corpos que foram incinerados em seus fornos dão conta do horror que foi este lugar para a história recente do mundo. Com Auschwitz a Alemanha nazista levou ao extremo a ideia de como os seres humanos podem ser cruéis com outros seres humanos. Auschwitz é a narrativa que não esgota passagens de terror. Sua existência maculou a história como um lugar em que antes de morrerem nas câmaras de gás, os prisioneiros eram submetidos a tantas violações, que a morte era o ápice da vida desumanizada que os constituía naquele lugar.

Após ponderar sobre algumas questões históricas acerca do padre Maximilian Kolbe, retomo as análises literárias da peça *As aves da noite*. A partir dos indícios presentes no enredo da peça, fica claro que Hilda Hilst possuía total conhecimento do que fora o nazismo, suas práticas e vilipêndios para a vida dos judeus e poloneses perseguidos.

Passos violentos do SS. Aparece novamente na pequena abertura.
 SS (*voz suave*): Então os porcos cantam? O chiqueiro se exalta?
 (*pausa. Grita*) Silêncio! (*desaparece. Pausa longa*)
 JOALHEIRO (*dócil*): Maximilian, você é feito de carne?
 CARCEREIRO (*seco*): De ossos. Você não vê?
 ESTUDANTE: De células carnívoras, como todos nós.
 POETA (*apreensivo*): São carnívoras?
 ESTUDANTE (*sorrindo*): A natureza da célula orgânica é carnívora. (HILST, 2008, p. 248)

O corpo é o lume que guia minha interpretação sobre a violência nas peças de Hilda Hilst. Em *As aves da noite* as personagens perdem qualquer aspecto valoroso que as identificava socialmente fora do porão da fome. Os atributos simbólicos do Joalheiro, do Carcereiro, do Estudante e do Poeta são completamente aniquilados no *bunker* da morte. Não existe joia para o Joalheiro

amealhar. Não existe prisioneiro para o Carcereiro vigiar. O conhecimento do Estudante é nulo naquele lugar. O poeta é o único que consegue produzir algo que socialmente tem impacto na vida das personagens: sua poesia é um instrumento a intensificar os conflitos, pois quando dada a todos, coloca em cheque o sentimento mais íntimo e verdadeiro que as identifica como um elenco de seres oprimidos.

Mas é no corpo que as personagens se situam. Para o Joalheiro é importante saber se Maximilian é feito de carne, o que representa a camada visível e até meio superficial. O Carcereiro no entanto dispensa a carne e coloca os ossos como a centralidade do corpo do padre; ao passo que o Estudante apresenta a dimensão biológica da carne atribuindo-lhe os caracteres de células carnívoras. Em cada personagem o corpo assume uma significação. O olhar científico do Estudante evoca o próprio universo do nazismo que promoveu experimentações inimagináveis com os corpos dos prisioneiros. Os personagens, como organismos carnívoros se devoram mutuamente. Carnívoro também pode indicar a natureza faminta, e por isso apegada à vida, das personagens no porão da fome.

JOALHEIRO (*entre irônico e afetuoso*): Vamos, vamos. Uma aula. O nosso jovem biologista.

ESTUDANTE: Um estudante, só isso. Mas acabou-se. Parece que foi há muito tempo...

CARCEREIRO (*sombrio*): Aqui você pode estudar a carne até o fim. E o estômago... o que ele faz quando não tritura nada... sem nada... absolutamente nada. (*ri*) (HILST, 2008, p. 248)

A fome institui o diálogo entre as personagens. A fala do Carcereiro é fulcral para interpretar o corpo como o dispositivo que os levou à prisão que se condiciona à previsibilidade da finitude, afinal sobreviver sem comer no *bunker* da morte é impossível. Na fala do Carcereiro também fica clara a exposição de uma teleologia da carne em que a explicação da finalidade, do objetivo e das causas agrega todos os corpos como espaço de pensamento ao mesmo tempo que é a própria experiência de fenecimento. O corpo que pensa a fome é o mesmo corpo que há de morrer pela fome. Por isso, qualquer fala dotada de uma explicação racional perde sentido no porão porque neste espaço as dores físicas se sobrepõem a qualquer tentativa de intelectualidade, e quando forçada para

mantê-los num nível de civilidade, tudo pode passar a ser visto como delírio ocasionados pelo fome.

POETA (*apertando o estômago e o ventre*): Minha mãe, eu não aguento. Eu não vou aguentar, eu não vou aguentar.

JOALHEIRO: Nenhum de nós vai aguentar. Vamos morrer.

MAXIMILIAN (*indo de encontro ao Poeta*): Filho, fala um pouco mais conosco, fala. Nós precisamos falar. (HILST, 2008, p. 250)

Na cena fica evidente o embate entre duas formas de comunicação. Por um lado o corpo do poeta escancara as mensagens de morte emitidas através da dor. Do outro, o padre Maximilian delega à fala a função de dirimir o desespero das demais personagens. Apesar de ser um ato individual, a fala, no porão da fome está destinada a ser um elo dentro dessa comunidade de personagens. Falar os torna íntimos, tendo em vista que as narrativas anteriores delas perdem o sentido dentro do porão. Quando o padre diz: “Filho, fala mais um pouco conosco”; seria equivalente a dizer que somente pela fala é que podem se reconhecer humanos.

JOALHEIRO (*rapidamente*): As pedras podiam ser lapidadas de muitas maneiras.

ESTUDANTE (*interrompe, seco*): As pedras podem viver milhares e milhares de anos.

CARCEREIRO: Nós somos feitos à imagem e semelhança d’Aquele.

POETA: Maximilian... por favor... me mate. (HILST, 2008, p. 252)

O Joalheiro, o Estudante, o Carcereiro e o Poeta são destituídos de um nome próprio porque cada membro no porão da fome já não possui um delineamento claro do que seja ser humano. Eles estão na fronteira entre o animalesco e o racional. O Joalheiro fala das pedras que são lapidadas de várias formas. No campo de concentração o corpo dos prisioneiros sofre também uma lapidação, só que voltada para a destruição. O Estudante só entende que as pedras vivem milhares de anos porque o seu corpo, quando comparado às pedras, é entendido como frágil e destrutível. O fato de não serem singularizados por um nome, filia-se ao diálogo proposto por Vladmir Safatle:

Foi neste sentido que Auschwitz teve o triste destino de expor como o núcleo duro de todo totalitarismo se transforma em ação

ordinária. Pois o totalitarismo não é apenas o aparato político fundado na operação de uma violência estatal que visa a eliminação de todo e qualquer setor da população que questiona a legalidade do poder, violência que visa criminalizar sistematicamente todo discurso de questionamento. Na verdade, o totalitarismo é fundado nesta violência muito mais brutal do que a eliminação física: a violência da eliminação simbólica. Neste sentido, ele é a violência da imposição do desaparecimento do nome. (SAFATLE, 2010, p. 238)

As personagens sofrem de início a mais terrível das violências: o esfacelamento da própria identidade. Para o filósofo o estado totalitário manipula os discursos transformando em inimigo qualquer um que tenha o pensamento oposto. A peça *As aves da noite* faz uma leitura do que foi a ação do totalitarismo na vida desse conjunto de personagens encerrados no *bunker* da morte. Safatle fala que o totalitarismo “visa a eliminação de todo e qualquer setor da população que questiona a legalidade do poder”. Essa afirmação, se cotejada ao perfil das personagens, decerto endossa os mecanismos utilizados pelo sistema opressor para descredibilizar o trabalho do Joalheiro, o conhecimento científico do Estudante, a fé do padre Maximilian Kolbe e a importância da arte como elemento humanizador através do Poeta. Desse modo, a denominação desses personagens pela função que eles exerciam no mundo antes do porão da fome, intensifica o processo de esvaziamento e a desumanização do ser a qual estão expostos.

POETA (*interrompe encolhendo-se*): Ai que dor, eu não aguento, não aguento. (*comprime o ventre*) Eu tenho tanta vergonha.
 O SS olha pela abertura.
 JOALHEIRO (*para o Poeta*): Solta tudo, homem, solta.
 POETA: Ai meu Deus, meu Deus.
 SS (*olhando para a pequena abertura*): Então já começou a fedentina? (*para o ajudante*) Hans, já estão cagando no chiqueiro. Porcalhada, ainda bem que quem vai limpar tudo isso são porcos iguais a eles. (*pausa. Delicado*) Então, não querem uma mulherzinha para rastejar em cima de vocês? (*risada discreta de Hans*) Nós ainda vamos arranjar, uma bela judia, uma cadela... E o padre de batina? Como vai? De batina, Hans, na merda (*ri*) de batina. (*ri*) (HILST, 2008, p. 254)

A cena é tensa e apresenta um conjunto de aspectos inerentes ao corpo violentado, e como tais elementos se articulam com o baixo material, enquanto

constatação de que não há mais qualquer marca de civilidade dentro do porão da fome. O poeta defeca. Neste momento da peça não há espaço para a poesia. As fezes simbolizam o resto, o que é descartado pelo corpo, ou seja, aquilo que não serve para a organicidade do sistema. Poesia e excremento estão no mesmo nível dentro do porão da fome, possuem valor semelhante. O mesmo vale para o padre Maximilian Kolbe, mesmo estando de batina e sendo representante da igreja, ele não escapa do grotesco, do rebaixamento, pois como evidencia o SS, o padre Maximilian está junto dos excrementos. Quando o Poeta defeca no porão da fome fica claro a vitória do estado totalitário que tira do homem o direito ao privado, ao íntimo, o que significa que a selvageria venceu e não há espaço de sublimação através da arte.

POETA (*tocando-se*): O que é o corpo? O que é o corpo?
 CARCEREIRO (*torturado*): Lá fora... haverá árvores, ainda?
 ESTUDANTE: Todas as manhãs... nós nos encontrávamos. Ela me dizia que o corpo...
 POETA (*interrompe débil e apreensivo*): Ela te falava do corpo? Maximilian está próximo do Poeta.
 ESTUDANTE: Ela me dizia que o corpo muitas vezes parece uma coisa independente da tua vontade.
 JOALHEIRO: Independente?
 ESTUDANTE: A tua vontade é deixar o corpo quieto, e de repente ele se move... caminha, vai de encontro aos outros corpos, ela dizia isso. (HILST, 2008, p. 255)

É justamente o poeta, o que produz arte, é quem apresenta uma das grandes perguntas da peça. O que é o corpo? A natureza da questão colocada é visceral porque ela engloba todas as outras inquietações de matiz existencial. O corpo das personagens em *As aves da noite* é um tecido que aos poucos vai se deteriorando com o avanço da fome, da sede e de todas as violências impetradas pelos SS. O poeta questiona o significado do corpo, e aqui pulsa uma importante marca da literatura de Hilda Hilst: o corpo é um todo de possibilidades em que o belo e o grotesco comungam da mesma importância. Há uma pesquisa sobre a significação filosófica do corpo na literatura de Hilda Hilst, especialmente na sua tetralogia obscena, formada pelas obras: *Cartas de um sedutor*, *O caderno rosa de Lori Lamby*, *A obscena senhora D* e *Contos d'escárnio textos grotescos*. Na dramaturgia é possível verificar a persistência dessa investigação em torno do corpo em todas

as peças de Hilst. Nas quatro: *O rato no muro*, *O visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo*, escopo literário dessa tese, compreendo o corpo com um grande tema a situar a discussão da violência e a opressão.

A questão da imobilidade do corpo no porão da fome é suscitada pelo Poeta. O Estudante diz: “A tua vontade é deixar o corpo quieto, e de repente ele se move... caminha, vai de encontro a outros corpos,” (HILST, 2008, p. 255). A imobilidade dos corpos no porão da fome é um dado latente a mostrar a reação do homem em situações limite. Está imóvel significa preservar ainda a vida esfacelada pelas violências multiformes. O Estudante fala em deixar o corpo num estado de quietude, porém ele se move. Interpreto essa movência como atitude que busca reconhecimento, alteridade, afinal esse corpo “caminha, vai de encontro a outros corpos,”. Não é possível simplificar o que seja o corpo no porão da fome, pois ali residem na mesma carcaça das personagens, vários tipos de corporalidades em sobreposição constante. Há o corpo-político, corpo-filosófico, corpo-ruína, corpo-nulo e outras modelagens nessas personagens. A violência corrói seus corpos, tirando-lhes a dimensão política, filosófica, restando a ruína e por fim a nulidade.

POETA: Nós precisamos... nós queremos o outro corpo.

ESTUDANTE (*apaixonado, tom crescente*): E que também se você repetir a palavra corpos muitas vezes, ele dizia, corpo corpo corpo, experimentem.

Todos repetem, menos Maximilian e o Carcereiro. (HILST, 2008, p. 255)

A obsessão do Poeta sobre o corpo acaba demonstrando o desejo de tornar especial a imersão que fazem em torno desse pensar a carne. Pensar o corpo é uma atitude que soa arbitrária dentro do porão da fome, mas ela é necessária porque esse conjunto de personagens se apega a tentar entender a própria existência. Numa cena anterior o SS diz: “Hans, já estão cagando no chiqueiro. Porcalhada, ainda bem que quem vai limpar isso tudo isso, são porcos iguais a eles.” (HILST, 2008, p. 254). As palavras corpo e porco são formadas pelas mesmas letras, e a leitura de ambas causa certa homofonia. Nesse sentido, a insistência do Estudante em propor a repetição da palavra corpo explicita a busca

por não ceder ao nível do animalesco, do sem forma e significado como evidenciado no trecho abaixo:

ESTUDANTE: O corpo deixa de significar o teu corpo e toma a forma de alguma coisa volumosa e cinzenta, ali, à tua frente. Corpo... ali. (*pausa*)

POETA (*lentamente*): O corpo é uma esplêndida organização.

MAXIMILIAN (*brando, mas com firmeza*): O corpo é o envoltório daquilo que está mais fundo, por isso...

CARCEREIRO (*interrompe irritado*): O que é o mais fundo, Maximilian?

MAXIMILIAN: A al... (*pretendia dizer: a alma, mas corrige-se*) a tua vontade. (HILST, 2008, p. 256)

Pensando nas metamorfoses do corpo, as personagens avançam na discussão sobre si mesmas. O Estudante, símbolo da pesquisa, constata a deformação como uma etapa desse processo de aniquilamento. O Poeta institui o corpo como uma organização maravilhosa, e o padre Maximilian arremata os posicionamentos alheios delegando ao corpo a função de ser envoltório da alma, mas como é interrompido pelo Carcereiro, ele substitui a palavra alma, por vontade. O que isso me diz em termos da discussão sobre a violência? O porão da fome constrói sobre as personagens uma dimensão de ignorância, no sentido do não saber mesmo, elas se colocam perguntas, à princípio banais, entretanto, a experiência da fome e humilhação é tamanha que elas se obrigam a pensar em questões básicas, como se o porão da fome retirasse o conhecimento de mundo existente nelas, e as obrigasse a iniciar um novo pensar o mundo; e que aspecto mais premente senão o corpo alvo escancarado num sistema de dominação?

4.1 *Eu sou meu corpo*

Na peça *As aves da noite* o Poeta exerce a função de catalisar os debates que envolvem a ideia do corpo e sua finitude no *bunker* da morte. O Poeta enxerga a impossibilidade de sublimação pelo via da arte, embora ele pratique poesia no porão do fome, tudo se volta para um senso de destruição e caos.

POETA (*para o Estudante, febril*): Então a tua amiga estava certa? Ela não disse que o corpo parece uma coisa independente da nossa vontade? E se o corpo é só um envoltório da vontade... o corpo não é nada, hein? (*voz alta*) Maximilian, eu não quero esse meu corpo, eu não quero mais! Faz alguma coisa para que ele se acabe depressa, faz alguma coisa para que eu não saiba dele mais, maldito corpo. (*soluça*)

MAXIMILIAN (*muito comovido*): Ele se acabará, meu amigo, logo, logo... se fosse possível não pensar tanto nele agora... não pensar tanto.

POETA (*interrompe exaltado*): Mas eu não posso. Eu sou meu corpo. Eu sou esta imundície que parece não ter fim. (HILST, 2008, p. 256)

O discurso do Poeta reconhece a impossibilidade do corpo de ser algo que ultrapasse a putrefação paulatina que os consome. A cena jorra em emoção e plasticidade. O Poeta faz versos, o padre Maximilian reza no porão da fome. Essas duas personagens ocupam um lugar especial na narrativa, ambas veem o corpo como algo transitório, dotado de sentidos que mitigam qualquer esperança de que sairão vivos dali. O Poeta alarga a consciência da violência sofrida por ele, ao dizer: “Eu sou meu corpo. Eu sou esta imundície que parece não ter fim.”. A afirmação do Poeta serve para naturalizar a angústia que os domina. Antes do porão do fome tudo era corpo, no bunker da morte tudo é imundície que se retroalimenta, afinal o nazismo matava a subjetividade de antes de tudo.

CARCEREIRO (*interrompendo*): Maximilian, você podia ficar lá fora e ser mais útil pr’aqueles coitados. Aqui você é inútil, aqui a morte é feita de carne, aqui você já é a morte, tudo que você fala é a morte que fala.

JOALHEIRO (*brando*): O outro quando foi sorteado começou a chorar... (HILST, 2008, p. 257)

Na voz do Carcereiro está uma grande chave de interpretação do sofrimento das personagens: “aqui a morte é feita de carne, aqui você já é a morte,

tudo o que você fala é a morte que fala.” Para o Carcereiro, o padre Maximilian representa a personificação da morte. A maneira como a personagem organiza esse raciocínio é denunciativa da falta de uma esperança religiosa para os outros seres no porão da fome. É capital a frase: “aqui a morte é feita de carne”; não há qualquer mistério sobre a finitude: ela é a carne que compõe as personagens. A morte não se prefigura fantasmagórica surreal; o Carcereiro a observa no discurso do padre, na totalidade do que é ser padre, tanto é que ele endossa: “aqui você já é a morte”. Esse dado é pertinente, se tratando de que segundo a igreja católica, em toda missa o padre celebra a paixão, morte e ressurreição de Cristo. No porão da fome esse tríduo de fé impresso no padre Maximilian é interrompido na morte, pois nesta *via crucis* não há possibilidade de ressurreição como liberdade.

A total falta de esperança exposta na fala do Carcereiro impõe às personagens a aceitação e racionalização do terror que as cerca. A afirmação: “aqui você é inútil” chama novamente a ideia de imobilidade desses corpos que não reagem de forma vigorosa no porão da fome. Tudo é inútil no *bunker* da morte. Na peça, o Carcereiro é a personagem que mais convida as outras à razão aterradora: todos eles morrerão.

Vozes, risos, ruído de chaves.

CARCEREIRO: As chaves.

A porta é aberta com suavidade. Demoram um pouco para entrar. Ouve-se o SS dizendo: “Você já vai ver, entra, você vai gostar”. Um voz de mulher: “Mas para quê?”. Voz do SS empurrando a Mulher para dentro da cela: “Entra!”. Entram, também, o ajudante e o SS.

SS (*delicado*): Boa noite, senhores. (*para a Mulher*) Vamos, dê boa noite aos porcos. Vamos (*safanões*), diga: boa noite, porcos.

MULHER (*timidamente*): Boa noite.

SS (*gritando*): Porcos! Diga (*acentua*) porcos

MULHER: Boa noite (*safanão pesado*), porcos. (HILST, 2008, p. 258)

A entrada da Mulher no porão da fome demarca um novo ciclo de sofrimento entre as personagens. O corpo feminino é forçado a entrar no *bunker* da morte habitado por homens arruinados pela tomada de consciência que os degrada à medida que o corpo vai dando sinais de que o fim se aproxima. Renata Pallottini, ao sumarizar a peça, aponta que:

A trama da peça decorre, portanto, durante as últimas horas de vida de um grupo de cinco prisioneiros, entre os quais o padre Maximilian. A situação é bastante explícita e o conflito a segue; os prisioneiros são visitados por dois carcereiros, que trazem, inclusive, uma mulher, também prisioneira, para, eventualmente, manter relações com algum deles, num rasgo de escárnio grotesco. (PALLOTTINI, 2008, p. 507)

Destaco a ideia de “escárnio grotesco” proposta pela crítica. A figura da Mulher no porão da fome simboliza o corpo servil, o corpo entregue aos pretensos desejos destes personagens aniquilados. O escarnecimento reside nessa junção que invoca Eros e Tântatos no porão da fome. A instância do Eros não tem sentido no bunker da morte, pois o padre está fora dessa dimensão erótico-carnal, o Poeta assume o delírio como forma de comunicação com o mundo, o Estudante parece devotado a um amor não realizado, o Joalheiro é ausente do debate e o Carcereiro é o único que violenta verbalmente a Mulher. Ele é o falo que tenta se impor e oprimir a personagem. Em determinada altura da peça, ele diz: “Maximilian, nós queremos nos aliviar, está certo?” ao que o Estudante responde: “Mas nada do que ela disser pode nos aliviar, é tudo tão...” (HILST, 2008, p. 259). A ideia de sexo e palavra se coaduna, as personagens masculinas veem a mulher como um corpo que representa a possibilidade de geração de vida ao mesmo tempo em que rebaixada a ser um artifício de uso e descarte por parte dos soldados SS, como é possível verificar na cena à baixo, que dá prosseguimento ao suplício da Mulher.

SS (*delicado, para os prisioneiros*): Já é noite, sabiam? E a noite é feita pra que mesmo? (*risadas discretas de Hans*) Para o quê? (*pausa*) Para foder, porcos. (*risada alta. Muda o tom de voz para a Mulher*) Vai. Primeiro o que está cagado. (*empurra a Mulher mas simultaneamente puxa*) Não, não primeiro o nosso amigo de batina. (*ri*) De batina, Hans! O que escolheu a merda, a morte e agora (*delicadamente*) o amor. (*aproxima-se de Maximilian que o olha fixamente. Ameaçando, lentamente*) Abaixa os olhos, abaixa os olhos... (*delicado*) Então uma cadela judia para passar a noite não é nada mau, hein? Será que Deus não vai gostar? (*risadas discretas de Hans*) Vai, sim... nós acreditamos em Deus também... O nosso Deus é o Deus dos justos... (*para a Mulher*) Vamos, pelo menos dá um beijinho nele pra gente ver. (*a Mulher hesita. O SS empurra violentamente a Mulher na direção de Maximilian*) Beija esse de batina, vamos! (*a Mulher beija Maximilian, que lhe sorri*) Ele está

gostando, Hans! (*morre de rir*) Ele está gostando! Quer ver que os porcos são até capazes de foder! (*ainda rindo dirige-se à Mulher antes de sair*) Você fica. (*a Mulher olha o SS como que interrogando*) Você fica. (*pausa longa. Tensão*) (HILST, 2008, p. 258-259)

A cena expõe cruamente que a função da Mulher no *bunker* da morte é manter relações sexuais com os prisioneiros. A degeneração dos soldados SS força uma aproximação entre o corpo da Mulher e o corpo do padre Maximilian Kolbe. A Mulher o beija. Teria o beijo a significação de que mesmo diante de situações extremas é possível resistir em humanidade? Os corpos da Mulher e do padre são dotados de simbolismos particulares. Maximilian é o autotributo no porão da fome: ele se oferece para morrer no lugar de outrem; a Mulher foi forçada a entrar neste espaço, como se, deflorada em sua dignidade, ela não passasse de uma frivolidade grotesca para o divertimento sádico dos soldados nazistas. Ao cotejar os corpos do padre e da Mulher, identifico nas personagens a pulsão por uma ontologia da morte, ou seja, não é necessário posicionar as personagens numa lógica da morte como sublimação, ou a morte como o fim do ciclo ontológico, ao invés disso, ela é a carne limitada em si no porão da fome. A ontologia da morte seria, neste caso, a constatação de que a completude do ser torna-se absoluta porque a possibilidade de morte faz as personagens pensarem as questões existenciais, e, se a existência é primeiramente carnal, logo a consciência que elas têm desse lugar de fala e mundo gera nelas o medo, o terror, a desesperança, elementos que preparam os corpos para o que de terrível pode acontecer.

CARCEREIRO (*interrompendo violento, tom crescente*): Não! Não! Ela vai contar até o fim, eu tenho o direito de saber, eu tenho direito, de qualquer jeito eu vou morrer, conta, vamos, vamos, aí vocês entram...

MULHER (*medrosa*): Primeiro a gente... limpa o sangue... as fezes.

MAXIMILIAN (*interrompe com delicadeza*): Não diz mais nada, filha, não diz mais nada.

CARCEREIRO (*sôfrego*): E depois? E depois? (*pausa*)

MULHER (*agoniada*): Depois separamos os corpos. (*pausa*)

JOALHEIRO (*com horror*): Eles ficam agarrados?

MULHER: Difícil de separar... mas com cordas... com ganchos...

JOALHEIRO (*abobalhado*): Você é forte, tem força. (*pausa*) (HILST, 2008, p. 265)

Ao longo das análises tenho raciocinado a ideia do corpo um problema teórico na dramaturgia de Hilda Hilst. As personagens teorizam o corpo à medida em que são atingidas pelas inúmeras formas de violência que estruturam as tramas. No fragmento acima, o Carcereiro força a Mulher a dizer qual o seu trabalho no campo de concentração de Auschwitz. Através do relato é evidente que seu trabalho é separar os corpos nas câmeras de envenenamento. Segundo a personagem: “Primeiro a gente... limpa o sangue... as fezes./Depois separamos os corpos./Difícil de separar... mas com cordas... com ganchos...” (HILST, 2008, p. 265). Mesmo com a descrição entrecortada pelas vozes das outras personagens é possível verificar o triunfo da ideia de desumanização dos sujeitos. Os mortos como pedaços de carne separados por ganchos. A narração feita pela Mulher demonstra essa teoria do terror real vivido por quem está encerrado em trabalhos forçados em Auschwitz.

POETA (*intensa comoção*): Eu te amo, Maximilian. Tanto como amei a mim mesmo.

MAXIMILIAN: É preciso que você se ame agora também.

POETA (*assombrado*): Com este corpo?

MAXIMILIAN: Com este nosso corpo.

MULHER (*lentamente, com fervor*): Eu amo todos aqueles corpos.

CARCEREIRO (*para a Mulher com intensa ironia*): Que caridade, que fineza. Você vai nos limpar depois de mortos? Vai separar o sangue e a merda? Hein? Vai?

JOALHEIRO (*assombrado*): Mas a gente sangra morrendo por fome e por sede? A gente também sangra?

MAXIMILIAN (*lentamente*): A gente sangra sempre quando morre sem amor. (HILST, 2008, p. 270)

A desumanização provoca nas personagens a negação do próprio corpo, e é o Poeta quem faz essa constatação de forma emocionada como está descrito no fragmento acima. Nessa altura da narrativa o Poeta está perto de morrer, então grande parte das falas são dotadas de emoção exacerbada. A violência no porão da fome atinge o Poeta de maneira específica, diferente das demais personagens. No corpo do poeta a violência se qualifica e instrumentaliza tanto o sofrimento existencial quanto o físico. E isto não é por acaso. Para tratar melhor dessa especificidade, cito Henri Bergson, na obra intitulada *Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*:

Eis as imagens exteriores, meu corpo e finalmente as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhe restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em certa medida, a maneira de devolver o que recebe. [...] Pode dizer que meu corpo é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra. (BERGSON, 2010, p. 14)

O Poeta produz uma poesia que nutre a aura de desumanização que os oprime no porão da fome. As imagens do Poeta são uma resposta simbólica à todos os signos de opressão que naturalizam a violência. A poesia é uma visão distorcida desse corpo igualmente distorcido. Se o texto poético se configura como uma distorção minimamente pensada pelo poeta, o mesmo acontece com o corpo das personagens. O que o Henri Bergson chama movimento que devolve ao espaço as imagens pela via da escolha, entendo como a imobilidade que desumaniza as personagens. É necessário sublinhar que a ideia de desumanidade que defendo está atrelada à falta de liberdade que coage as personagens a agirem de forma violenta umas com as outras no porão da fome.

O filósofo afirma: “Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens,” (BERGSON, 2010, p. 14). No pensar de Bergson tudo parte da percepção, do que é extraído e compreendido no mundo material. As personagens de *As aves da noite* podem ser lidas como imagens que atuam umas sobre as outras. O corpo em performance de sofrimento coloca o mundo interior à serviço do adensamento dos conflitos entre as personagens. Cada um oferece o que tem de estilhaçado na própria narrativa interna, apresentada de forma refratária, quando postos em enfrentamento dos valores éticos e morais que cada um preserva. O Poeta é um corpo que conjura o desalento interior que se alia ao mundo material do porão da fome. O mundo material no porão da fome caracteriza nulidade, esvaziamento e finitude.

POETA: Sangra? (*desesperado*) Então eu não quero, Maximilian, eu não quero morrer em amor, eu quero que o meu ódio cresça a cada dia, que o ódio venha depressa, depressa, eu estou cheio de

ódio. (*grita escondendo a boca nas mãos. Mostra as mãos*) Olhem, é sangue, vocês me enganaram, vocês me enganaram, me ajuda, Maximilian. (*deita-se*) (HILST, 2008, p. 270)

O sangue tira do Poeta qualquer aura de individualidade especial no porão do fome. Ele é apenas mais um corpo entrando em colapso de morte. Não há poesia no sangue que flui para fora do corpo porque isto constitui caos e violência no organismo vivo. A morte do Poeta não é sublimada por poesia, sua condição de artífice das palavras não o isenta de falecer grotescamente no *bunker* da morte. Ninguém é especial neste lugar.

Nesse sentido, Bergson pergunta:

Por que se pretende, contrariando todas as aparências, que eu vá de meu eu consciente a meu corpo, e depois do meu corpo aos outros corpos, quando na verdade eu me coloco de saída do mundo material em geral, para progressivamente limitar este centro de ação que se chamará meu corpo e distingui-lo assim de todos os outros? (BERGSON, 2010, p. 47)

Qualquer morte no porão da fome se espalha pelas demais personagens, como se uma camada de pele mórbida se alojasse em cada uma delas. O Poeta deseja morrer em ódio ao perceber que essa travessia física e existencial é dolorosa. Pensando a partir da reflexão de Bergson, a morte do Poeta é “uma saída do mundo material em geral”, o seu corpo poético, embora banalizado no porão da fome, é um “centro de ação” destinado a colocar as personagens diante do mais íntimo e profundo, originário na contemplação poética. É como se a dramaturga utilizasse a figura do Poeta como simbólico de uma ideia de ética da vida, que mesmo fulminada pelo controle, seleção e distribuição da opressão nos corpos, ainda assim resvala poesia, e portanto, alguma coisa da utopia respira timidamente entre as personagens. Não é sublimação, liberdade ou possibilidade de mudança no sistema – eles não sairão do porão da fome –, está mais para uma intenção de mostrar que, na iminência da fatalidade, nenhum raciocínio gera aceitação da morte, restando assim o apego ao sonho, à utopia.

SS (*empurrando com o pé o Padre Maximilian ajoelhado junto ao Poeta. Como o Padre não se move, agarra-o pela batina e afasta-o*): Sai, corvo, sai. Vamos ver, vamos ver. (*com a ponta da bota sacode o corpo do Poeta várias vezes*) Vamos, levante-se, porco.

MAXIMILIAN (*com voz firme*): Ele é um poeta.

SS: Um poeta? Muito bonito... Hans, leva pra fora, leva pra fora o porco poeta. (*todos se aproximam muito do Poeta*) Para trás, para trás. (*o ajudante afasta todos com violência*) Vamos, todos cantando, cantando, la, la, ra,la... Não querem mais cantar? Pena, pena. (*Hans começa a arrastar o corpo do Poeta para fora*) Então um poeta... muito bonito... nós também temos grandes poetas... Espera um pouco Hans. (*começa a dizer lentamente*) (HILST, 2008, p. 272)

A morte do poeta é também a morte da poesia no porão da fome. Seu corpo morto atesta a vitória da barbárie. No cela da fome todos são atingidos pela pré-morte. O Poeta, estando no grupo dos mais sensíveis morre primeiro, representando o aniquilamento que a arte sofre em regimes totalitários. A morte do Poeta dialoga com o pensamento de Bergson, ao dizer que: Será preciso então resignar-se a conservar da matéria seu fantasma. Pelo menos ela será despojada de todas as qualidades que constituem a vida. Num espaço amorfo serão recortadas figuras que se movem; (BERGSON, 2010, p. 37). Na rubrica a dramaturga indica: “*todos se aproximam muito do Poeta*” (Op. cit., p. 272). O corpo do Poeta passa a ser fantasmagoria para as outras personagens. Era premente no Poeta a conjunção da vida poético-simbólica exprimida por meio de sua poesia, e a vida carnal do sofrimento pela fome, ambos os espaços de existência configuram “qualidades que constituem a vida”, e, no momento que as personagens se aproximam do corpo morto, acontece um tipo de exumação da personagem, rito este que funciona como um espelho para as demais. O Poeta morre num espaço “amorfo”, ou seja, no *bunker* da morte os corpos das personagens perdem a forma e são distorcidos levados a serem “figuras recortadas que se movem” equivalentes a zumbis ou semimortos.

ESTUDANTE (*interrompe*): Eu sei. (*pausa*) Eu posso pegar em você? O teu corpo é igual ao meu?

MAXIMILIAN (*sorrindo*): É igual.

MULHER (*tocando Maximilian*): A minha carne é como a sua, olha. (*sorri*)

(HILST, 2008, p. 279)

O Estudante, Maximilian e a Mulher operam uma dialética do corpo em que o reconhecimento os aproxima, e os torna unidade. Mesmo no porão da fome o corpo ainda possui atributos de individualidade, tanto é que o Estudante

pergunta se pode tocar em Maximilian e se o corpo dele é igual ao do padre. Essa rede de discursos gera acolhida, alteridade e um fortalecimento coletivo em meio a violência. Ser padre não torna Maximilian um santo no *bunker* da morte, quando ele diz: “É igual” na verdade a personagem se coloca no mesmo nível existencialista das demais, fazendo a Mulher se sentir à vontade para dizer: “A minha carne é como a sua, olha.”, logo, todos estão alinhados na mesma dimensão de consciência que estrutura em torno do corpo a identidade violentada de cada uma das personagens.

CARCEREIRO (*segurando rapidamente as mãos da Mulher pelos pulsos. Primeiro examina-as, depois obriga a Mulher a acariciar-se, no rosto, nos cabelos. A Mulher tem as mãos rígidas nesse momento e continua dizendo: “Não, não faz assim! Não, não, não!”*): Assim, assim, assim, olha como bem você aguenta o teu próprio corpo, como você tem nojo delas, das porcas, da porca da tua mão. (*mostra as mãos da Mulher para ela mesma*) Olha, vê se elas são iguais a todas as mãos. (*a Mulher desvia o rosto, mas o Carcereiro num gesto rapidíssimo segura os dois pulsos da Mulher com uma única mão, obrigando-a a olhar. Cospa nas mãos da Mulher*) São iguais? São iguais?

MULHER: Pare! Pare!

Maximilian intervém novamente e o Carcereiro solta finalmente a Mulher. (HILST, 2008, p. 281-282)

A força física do Carcereiro sobre a Mulher é um indicativo da violência crua manifesta na relação homem versus mulher. O *bunker* da morte representa a violência total, que é manifestada através de jogos de poder que mesclam ideologia, utopia e perseguição. A ação vigorosa no corpo do outro concretiza o que está no plano da violência simbólica neste espaço mórbido. O Carcereiro ocupa esse lugar de materialização de um corpo agressor que age sob outro corpo, mesmo todos eles sendo identificados como prisioneiros. A personagem masculina desenvolve uma ojeriza pela Mulher, pois acredita que ela faz parte do sistema de opressão, e que foi colocada no porão para exercer um tipo de voyeurismo que privilegia os SS. É como se a Mulher fosse o olhar dos soldados nazistas dentro do porão.

A visão distorcida do Carcereiro sobre a Mulher demonstra o declínio da racionalidade em compreender que ela também é uma prisioneira, forçada a trabalhos degradantes, como limpar as câmaras de gás cheias de corpos

deteriorados. O fato dela ser arrastada para fora do *bunker* da morte no final da peça, não a coloca como um elemento partícipe do nazismo. Nas mãos dos torturadores nazistas ela é um exemplo do corpo violentado nos espaços interiores e exteriores. A fala do Carcereiro tenta atrelar à Mulher a prerrogativa de que o seu o corpo, ao tocar naqueles corpos mortos nas câmaras de gás, é também um corpo autor de violência: “... olha como bem você aguenta o teu próprio corpo, como você tem nojo delas, das porcas, da porca da tua mão.” (HILST, 2008, p. 282). Para o Carcereiro, as mãos da Mulher representam a barbárie que se naturaliza no corpo incomodado pelo que faz, mas sem chance de romper com a atividade horrenda que é forçada a exercer.

CARCEREIRO (*com ironia*): Você não aguentaria sem mim? Eu te faço tudo mais fácil, não é? Vocês ouviram? Ele não aguentaria sem nós. Ele diz que não aguentaria sem nós. Ele diz que não aguentaria sem nós. (*violento e muito próximo a Maximilian*) Você mente! Você aguentaria sua mãe apodrecendo na tua frente, e você aguentaria sozinho. (*ri*) Não aguentaria... (*voz muito alta, angustiada*) Sofre um pouco, homem! Sofre um pouco para que eu te veja, meu irmão! (*mais brando*) Olha para mim, Maximilian, vamos, olha (*muito emocionado*) Me abraça, abraça este corpo que apodrece, porque o meu corpo... o meu corpo apodrece. (*Maximilian tenta abraçá-lo, mas a Mulher se coloca entre os dois*)
 MULHER (*muito comovida*): Eu te abraço, eu posso te abraçar.
 CARCEREIRO (*recuando*): Você não pega em mim. Não pega em mim. (HILST, 2008, p. 283)

O surto violento do Carcereiro assinala uma travessia dos gestos agressivos, pelo toque arbitrário no corpo da Mulher, e passa a ter uma conotação acolhedora, em tentar extrair do padre Maximilian Kolbe um sofrimento que possa ser equivalente ao seu. Todos são vítimas no porão da fome, mas em cada um, as variantes do sofrer aparecem registradas na individualidade das personagens. O que as une é a contemplação irrestrita do movimento de saber-se destinado a morrer de fome e sede no *bunker*. A fala do Carcereiro é impactante porque sumariza a violência expondo ao Maximilian como seria ver a sua própria mãe apodrecendo no porão da fome. O Carcereiro tem sentimentos também, apesar de ser um carcereiro. A cena demonstra um dos momentos em que a individualidade cede lugar ao coletivo, como espaço de desarmamento das tantas camadas de desesperança e consciência da inevitabilidade da morte.

“Sofre um pouco, homem! Sofre um pouco para que eu te veja, meu irmão! (*mais brando*) Olha para mim, Maximilian, vamos, olha (*muito emocionado*) (HILST, 2008, p. 283). O Carcereiro transita da selvageria para a amenidade do diálogo como liame do reconhecimento mútuo da humanidade. Para o Carcereiro o sofrimento explícito ocupa uma dimensão estrutural no porão da fome. O padre Maximilian, ao investir numa postura contemplativa diante do terror que os delimita, acaba provocando, no Carcereiro, a sensação de que ele não sofre de maneira significativa como os outros, o que é um ledó engano da parte do Carcereiro. Dentro do *bunker* da morte cada um lê o outro a partir de um local subjetivo ora domesticado pelo autossufrimento, ora suscitado pelo conflito a partir do desespero frente aos sinais físicos da morte. Os olhos do Carcereiro parecem não ler em profundidade que o padre sofre desde o início da trama, quando se ofereceu para morrer no lugar do prisioneiro de número 5. 659.

CARCEREIRO (*com dores violentas*): Agora começou.

MULHER (*com sofreguidão*): A dor? O que é que começou? A dor?

CARCEREIRO: O medo... a dor... é a mesma coisa. (*encolhe-se, geme, a Mulher aproxima-se muito*)

MULHER: Respira junto comigo... assim, assim, devagar.

CARCEREIRO (*ofegante*): Maximilian... (*o Padre aproxima-se muito*)... eu estou sofrendo... sofre comigo, eu quero ver você sofrendo, 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. 285-286)

O fulcro da cena é o grito de todas as personagens. A dor do Carcereiro tira a fixidez dos conflitos estilhaçados de cada um. Ele convida todos a gritarem como se os chamassem a uma performance coletiva, fincada na verdade do sofrimento. O grito é uma expiação da dor, uma forma de comunicar ao exterior as dores que afligem o interior dos corpos. O grito é tão visceral e não obedece uma lógica, mas segue o absurdo, mesclando-se com a repressão que subjuga os corpos. Diante dos gritos das personagens é impossível qualificar qual o que tem mais importância no ápice do sofrimento de cada um. No *bunker* da morte o grito é apenas um grito, pois não ecoa, não frutifica ajuda; ele acaba no silêncio da longa noite adentro. O grito do Carcereiro configura na trama o momento mais humano e comprometido com o desejo de viver. Ele é o personagem que mais

escamoteou a sua humanidade, até porque ele era fomentador de opressão e violências constantes no porão.

Fora ouvem-se vozes de vários SS. Deve ficar claro para o público que estão estuprando uma mulher que está morrendo. Frases assim, por exemplo:

- assim, segura mais firme

- abre mais

- a cadela não abre

- merda

- isso, mete agora

- mas vai, homem

- vai de uma vez

- merda, ela está morrendo

- depressa, depressa

(risadas, vozes, ruídos)

- tira ela daí agora

(ruídos. Pausa longa) (HILST, 2008, p. 286)

Mais uma personagem da dramaturgia de Hilda Hilst sofre um estupro. Ana, de *O visitante*, é estuprada pelo Homem, esposo de Maria, sua filha. Lá a cena é descrita através de uma torrente poética em que a mãe rememora a noite em que “Uma sombra que a princípio/Lembrava um todo cortês/Pelo porte ereto, altivo...” (HILST, 2008, p. 167) se apossa da personagem. Aqui em *As aves da noite* a cena é exposta por meio de uma rubrica da dramaturga, seguida por um conjunto de falas organizadas como um pelotão militar em intensa gradação pela destruição do corpo feminino. Há que se pontuar que a mulher violada está morrendo, e isso grotescamente amplifica a violência. Seja dentro do porão da fome ou no exterior todo corpo é passível de violência no campo de concentração.

Na cena não aparece a voz da mulher violentada. A indicação de que a personagem está morrendo, alude para o silenciamento e total falta de controle de si. As falas compassadas por traços evocam o caos porque são vozes de vários SS. A maneira como os soldados devassam o corpo feminino em ápice para a morte, amplia o senso de degeneração presente nestes homens que riem ao assassinar a mulher. A cena funciona como uma espécie de à parte, uma vez que as personagens no porão da fome estão entrando em estado de colapso mental por conta da fome e a sede. O estupro da mulher põe em cena uma dialogia das mulheres violentadas no campo de concentração. A personagem Mulher que está

dentro do porão da fome é continuamente violentada pelo trabalho forçado que é obrigada a executar, já a mulher estuprada pelos soldados é apenas um corpo acionado para a satisfação vil dos homens.

O que há de semelhante entre essas duas mulheres?

O corpo de ambas as personagens é um território ocupado por práticas vis que subalternizam o feminino. Elas são vistas como dispositivos de obediência, e são reificadas por práticas destrutivas que as tiram os elementos básicos que formam a humanidade. Recorro à filósofa política Hannah Arendt e sua clássica obra *A condição humana* (2005) para falar pontualmente desse processo de reificação através da violência que se impõe sobre essas duas personagens femininas.

A fabricação, que é o trabalho do *homo faber*, consiste em reificação. A solidez, inerente a todas as coisas, até mesmo às mais frágeis, resulta do material que foi trabalhado; mas esse material não é simplesmente dado e disponível, como os frutos do campo e das árvores, que podemos colher ou deixar em paz sem que isso alteremos o reino da natureza. O material já é um produto das mãos humanas que o retiraram da sua natural localização, seja matando um processo vital, como no caso da árvore que tem que ser destruída para que se obtenha a madeira, seja interrompendo algum dos processos mais lentos da natureza, como no caso do ferro, da pedra ou do mármore, arrancados do ventre da terra. Este elemento de violação e de violência está presente em todo o processo de fabricação, e o *homo faber*, criador do artifício humano, sempre foi um destruidor da natureza. (ARENDR, 2005, p. 152)

Com base nas profundas formulações epistemológicas fundadas por Hannah Arendt, aproximo o princípio do *homo faber* com a ideia do campo de concentração da peça *As aves da noite*. A existência de Auschwitz é uma materialidade que corrompe a natureza do mundo. O homem fabrica o campo de concentração para aprisionar judeus, ciganos, homossexuais, negros, e todo ser humano que não está alinhado com a formatação do corpo perfeito na sua fisicalidade e ideologia nazista. O *homo faber* na peça *As aves da noite* fabrica a violência como uma forma de apropriação do mundo. Ele entende que a pulsão de morte, interpretada por ele como pulsão de vida, coloca-o acima de qualquer um. As duas mulheres da peça, aprisionadas, são frutos dessa apropriação de

homens que criam a reificação a partir do mais cruel desejo de dominação do corpo do outro.

Arendt endossa que “Este elemento de violação e de violência está presente em todo o processo de fabricação, e o *homo faber*, criador do artifício humano, sempre foi um destruidor da natureza.” (ARENDDT, 2005, p. 152). Neste viés, a mulher violentada sexualmente em *As aves da noite* expõe o soldado nazista como um ser afeito à violência *in natura*. O soldado como um fabricante de violências que rompem qualquer barreira moral ou ética. A mulher é um elemento da natureza, e produz vida. As frases ditas pelos soldados no momento do estupro colocam em decomposição a dignidade da personagem, que, estando às portas da morte tenta manter intacto o símbolo premente da natureza feminina, como é explícito na frase: “- a cadela não abre”. (HILST, 2008, p. 286). A mulher torna-se então “um produto das mãos humanas que o retiraram da sua natural localização,” (ARENDDT, 2005, p. 152). Logo, forma-se uma estrutura em que homens transformam as mulheres em produtos destinados à teatralizações de desejos espúrios. O estupro é uma forma de teatralizar o animalesco violento no corpo do outro, pois essa lógica trabalha com a desautorização, a invasão, o vilipêndio e o escárnio diante da dor feminina.

SS (*com as mãos para trás, escondendo alguma coisa*): Que paz! Que tranquilidade. Que silêncio, não acha Hans? (*para a mulher*) Prestou algum serviço?

MULHER (*amedrontada*): Não sei, não sei.

SS (*aproximando-se de Maximilian, que o encara*): Ainda consegue levantar os olhos, Padre Maximilian? Escute... ainda podemos trocar o 5.659 por você. Quer? (*pausa*) Não quer? (*pausa*) Eu já sabia. Bem. (*mostra um pacote a Maximilian*) Sabe o que é isso, Maximilian? É um presente para você. Vamos, abra, não tenho medo. (*pausa*)

Lentamente Maximilian começa a desembulhar o pacote.

Maximilian (*ainda desembulhando o pacote*): Para mim?

SS: É, para você, você vai gostar.

MAXIMILIAN (*acabando de desembulhar. Vê-se que é uma coroa de arame farpado*): Mas... eu não sou digno. Não, eu não sou digno. (HILST, 2008, p. 295-296)

A violência no porão da fome movimentava a narrativa para quadros de extrema emoção. O deboche dos SS com o padre Maximilian Kolbe interliga-se com o fato da personagem ter se oferecido para morrer no lugar de outro

prisioneiro, mas não somente por isto. Há nesses personagens violentos a atração por colocar em cena elementos que distendem a violência para o campo da plasticidade, ou seja, elas se apropriam de apetrechos com o intuito de provocar terror em que está sob sua égide. Os SS levam uma coroa de arame farpado para Maximilian. Isto é uma escancarada alusão ao sofrimento de Cristo, figura central do cristianismo, que recebeu a pena máxima de morte, ser crucificado com uma coroa de espinhos. Entretanto essa alusão proposta pelos soldados parte de uma reformatação da coroa, e isso é um aspecto a ser considerado. A coroa de Cristo era de espinhos, a de Maximilian, por sua vez, é uma coroa de arame farpado.

Interpreto a tipologia da coroa como um traço capital da instrumentalização e modernização dos sentidos para a violência. O campo de concentração é uma estrutura genocida onde corpos humanos são postos à prova: assim, o corpo do padre Maximilian Kolbe, recebe esta coroa que anula o universalismo cristão a colocar no mesmo signo Cristo e os espinhos no seu crânio. Essa coroa de arame farpado possui um sentido propositalmente esvaziado. É também uma coroa oriunda de um pensamento *homo faber*, pois as personagens laboraram o arame farpado para que adquirisse o formato de uma coroa. A narrativa de Cristo pode até ser reinscrita no porão da fome, mas os soldados se apropriam dela para escarnecer da atitude do padre Maximilian Kolbe.

O padre recusa a coroa. Esta fala é denunciativa da visão que a personagem tem de si. Maximilian diz: “Mas... eu não sou digno. Não, eu não sou digno”. O corpo do padre não é o corpo de Cristo, pois tudo no porão da fome soa esvaziado. A negação é uma forma de enfrentar o escárnio pela via da nulidade. O padre se anula diante da performance grotesca. A cena pode ser lida também do ponto de vista proposto por Mircea Eliade (2008), no texto *Corpo-casa-cosmos*. Nele o filósofo argumenta que:

como o Cosmos, o corpo é, em última instância, uma “situação”, um sistema de condicionamentos que se assume. [...] a correspondência se faz também entre o corpo humano e o ritual em seu conjunto: o lugar do sacrifício, os utensílios e os gestos sacrificiais são assimilados a diversos órgãos e funções fisiológicas. (ELIADE, 2008, p. 141-142)

Tudo que acomete fisiologicamente as personagens d' *As aves da noite* cumpre de certo modo um papel ritual. Acrescento ao raciocínio que esse ritual é desprovido de sacralidade, misticismo, religiosidade. O ritual na peça é a imobilidade diante da morte presente, é a dor no ventre que parte não de um jejum condicionado por práticas religiosas, mas sim pela deliberada falta de comida e água. O corpo do padre Maximilian assimila os gestos sacrificiais, porém, sua condição religiosa não o exime de ser mais um a perecer no bunker da morte. De acordo com Renata Pallottini “Qual novo Prometeu, ele não fraqueja diante das ofertas dos carcereiros. Mantém sua decisão, quando tem a oportunidade de recuar. É um personagem ativo, mas sua ação o conduz à própria destruição,” (PALLOTTINI, 2008, p. 508). O pensamento da crítica é perspicaz ao cruzar a imagem do herói mítico com o padre Maximilian Kolbe.

Tanto Prometeu quanto Maximilian recebem suas punições no corpo. No mito grego um corvo se alimenta do fígado de Prometeu. Na peça, para o SS, o padre é o próprio corvo, prova disso está na cena da morte do Poeta em que o soldado, ao afastar Maximilian, diz: “Sai, corvo, sai. Vamos ver, vamos ver. (*com a ponta da bota sacode o corpo do Poeta várias vezes*) Vamos, levante-se, porco.” (HILST, 2008, p. 272). O ato do padre em se entregar à morte no lugar de outro, se comunga à ideia do corvo, pois ambos, de um modo ou de outro celebram a morte. O padre celebra a paixão, morte e ressurreição de Cristo na missa. O corvo prenuncia a morte.

ESTUDANTE (*para a Mulher, urrando*): Voltaaaa!!! (*continua gritando “volta” enquanto o SS agride-o várias vezes, tentando fazê-lo calar*)

Durante a agressão do SS Maximilian tenta interferir mas recebe golpes violentos. A mulher segura com rapidez e desespero as mãos de todos, o Estudante tenta segurar a Mulher mas Hans afasta-o violentamente, derrubando-a. A Mulher abraça as pernas de Maximilian mas é arrastada para fora da cela. (HILST, 2008, p. 297)

A última cena da peça é de extrema violência. O ápice acontece quando os soldados nazistas entram no porão da fome e arrastam a Mulher para fora. Não é descrita cenicamente a morte das demais personagens. Talvez não seja necessário, uma vez que todo corpo no porão já está morto em certa medida. O Estudante luta para que a Mulher permaneça junto a ele. Em termos narrativos,

a Mulher representa uma projeção de um amor passado que a personagem teve. Todos os corpos são movimentados bruscamente pelas forças opressoras. Segundo a rubrica, o Estudante é agredido várias vezes, Maximilian tenta interferir mas recebe golpes violentos e a Mulher abraça as pernas de Maximilian mas é arrastada para fora da cela. O corpo em movimento no porão afronta a imobilidade que em grande da trama tornava as personagens massas disformes, quase fantasmas.

A saída da Mulher notabiliza o brutal voyeurismo dos soldados que a colocaram lá para satisfazer os desejos sexuais das personagens masculinas, mesmo não havendo pulsão erótica por parte dos homens aniquilados. Ela foi forçada a entrar no porão da fome, e entrou deformada pelas práticas violentas como trabalhar forçosamente na separação dos corpos surrupitados pelas câmaras de gás. Desse modo, a personagem sai do *bunker* da morte destruída, e aqui o senso de deformação é ampliado. Não vejo nessa personagem a possibilidade de reinvenção do mundo ou qualquer registro que se construa na esperança. Ela é um exemplo bastante profícuo do que seja as ressonâncias do trauma. A personagem também evoca uma espécie de transversalidade situada na violência que cruza o corpo feminino nos seus elementos primários, pois ela é colocada no centro de homens degradados: um padre, um carcereiro, um joalheiro, um estudante e um poeta. Ela é a representação da contínua insistência na promoção da vida, ainda que seja em ambientes de destruição e morte.

À guisa de conclusão, retomo o questionamento do Poeta presente na primeira parte da análise: O que é o corpo? A pergunta é a própria essência do debate proposto pela dramaturga. O corpo em *As aves da noite* pode ser encarado como a fixidez dos conflitos humanos em eminente catástrofe. É através do corpo que a fé do padre Maximilian Kolbe se torna material dialógico que irmana todas as personagens no mesmo território trágico. A violência no porão da fome origina correspondências entre os corpos das personagens. Todos são narrativas fragmentadas e construídas pelo terror. A peça transforma todos os corpos num único grande corpo tecido pela consciência nauseabunda de que é impossível fugir da maldade dos homens, e, se não há fuga, o que resta é a insistência na

memória, nos ditos e interditos da vida antes de Auschwitz e no deslumbramento pela poesia, ainda que ela seja passageira e pereça.

Quinta seção: O verdugo

O verdugo chora nas mãos do desconhecido
o verdugo é um pequeno homem diante da morte
o verdugo é foice, corda, patíbulo e árvore invertida,
mas o mundo velho, genocida,
oblitera do chucro vencido
qualquer poesia ou empenho que gere sorte
o carrasco vai morrer, o homem vai morrer
até a mulher vai morrer um pouquinho
ao vestir o capuz das ordens não ditas,
pelo não sagrado alguém vai ceder
e o populacho: *vox populis vox dei*
há de julgar todos na praça amanhecida,
na hora turva que os homens-coiotes
acionam a lei, a grande lei suicida,
a dançar em puro e sádico holofote.

Francisco Alves

5. *Um osso me comovia*

A análise do corpo na peça *O verdugo* tem suas bases na relação do carrasco com as demais personagens. Na trama, um verdugo com a idade de 50 anos tem que executar um Homem que foi condenado judicialmente num processo que tem poucos esclarecimentos no desenrolar dos fatos. O condenado não possui um nome próprio, é chamado apenas de o Homem. O Verdugo, incerto da condenação, se recusa a executar o prisioneiro. A família é formada pelas personagens: Mulher, Filho, Filha e Noivo da filha. Representando a violência judicialmente estruturada estão as personagens: Carcereiro, Juiz velho e Juiz jovem; no espaço da praça, onde acontecerá a execução no segundo ato, localizam-se as personagens: Cidadãos, o Homem e os dois Homens-Coiotes.

Diante da recusa do Verdugo em executar o Homem, os juízes oferecem à família uma quantidade razoável de dinheiro. A Mulher, deslumbrada com a possibilidade de mudança social acaba se oferecendo para realizar o serviço. A trama possui dois atos, e no final do primeiro, depois de uma briga corporal envolvendo as personagens masculinas da família e o Carcereiro, o Filho e o Verdugo são presos por cordas dentro de casa, enquanto a Mulher travestida de verdugo e os demais membros da família vão à praça encaminhar o plano dos juízes. No momento em que tudo converge para a execução, o Verdugo e o Filho desmascaram a Mulher, bem como o plano dos juízes. Os Cidadãos, ora à favor, ora contra o condenado assumem o protagonismo que é intermediado pelos juízes que tentam à todo custo executar o Homem.

Através da notícia de que há dinheiro em jogo pela morte do condenado, os Cidadãos mudam a postura. O ápice da peça é o linchamento do Verdugo e do Homem pelas mãos dos Cidadãos, ludibriados com a possibilidade de ganhar dinheiro com a morte. Pelos desejos do corpo, seja pela libertação ou opressão, todas as personagens de *O verdugo* são potenciais corpos condenados à expiação que se congratula à violência genuína.

Nessa direção analítica tomo por base o pensamento de René Girard (1990), especialmente nos tópicos *O sacrifício* e a *Crise sacrificial*, para pensar o corpo dessas personagens como um território em que tudo converge para o sacrifício.

O sacrifício e a crise se estruturam na narrativa por meio do debate sobre o desejo pelo dinheiro, o desapego à vida do outro, a sujeição à poderes de jurisprudência que confundem ao invés de mostrar a verdade e a falta de um senso de alteridade principalmente nas personagens femininas.

MULHER (*ríspida. Para o Verdugo*): Come, come, durante a comida pelo menos você deve se esquecer dessas coisas. Que te importa se o homem tem boa cara ou não? É mais um para o repasto da terra. (*pausa*)

VERDUGO (*manso*): Você não compreende.

MULHER: Não compreendo, compreendo muito bem, mas que me importa? Não sou eu que faço as leis. Estou limpa. E você também está lindo. (*pausa. Começam a tomar a sopa*)

FILHO: O pai sabe que é imundície tocar naquela corda que vai matar o homem. (HILST, 2008, p. 367-368)

Na cena inicial a família está à mesa. A mulher troca de lugar com o homem e passa a ser o tradicional e o dominador. O ato de comer também inclui o devorar a comida, fazendo uma analogia em devorar a vida do homem inocente. No momento que a mulher afirma que “É mais um para o repasto da terra”, amplia a certeza da morte. O que diferencia da morte do outro é o tempo. A Mulher do Verdugo funciona como uma espécie de consciência da hierarquia. Existe uma pirâmide que não pode ser quebrada. Ela e sua família estão inseridas numa estrutura de submissão voltada para o cumprimento das ordens. Não é importante sopesar o bem e o mal. A lei está disposta na figura dos juízes. Para manter a lógica da violência autorizada pela lei, basta cumprir o que já está estipulado pelos juízes. O Verdugo é o inconsciente que transborda e alcança a lucidez vista em olhos, não dele, mas do condenado. Ainda assim, é capaz de enxergar a imundície que está nas práticas sociais, inclusive de si mesmo.

Na apresentação da obra de Girard, Edgard Carvalho diz que:

a violência seria um componente natural das sociedades humanas a ser incessantemente exorcizado pelo sacrifício de vítimas expiatórias. A função do sacrifício seria, assim, apaziguar a violência e impedir a explosão de conflitos decorrentes de rivalidades cada vez mais crescentes. (CARVALHO, 1990, p. 7)

A matéria estruturante da peça é a execução do Homem. Durante a narrativa, principalmente nas falas do Carcereiro, fica óbvio que a execução do condenado vai apaziguar a vila, e que se não for realizada há um crescente perigo de explosão de um conflito entre os moradores e os juízes. No início da trama o Verdugo não tem consciência que é também uma vítima expiatória e que sua morte vai “impedir a explosão de conflitos decorrentes de rivalidades”.

A cena do jantar, que abre a peça, já demonstra haver um jogo de rivalidades, calcadas de um lado pelo desejo de que o Homem morra, esse desejo é defendido pela Mulher e a Filha; e do outro lado, o Verdugo e o Filho se posicionam à favor da inocência do Homem. A partir dessa divisão de interesses os quadros da violência se apresentam como um matiz identitário a legitimar o lugar social das personagens. Elas não têm nomes próprios, então os sentidos da existência são decorrentes dos desejos vinculados à materialidade da vida, como ganhar dinheiro, e isto, configura rivalidade, conflito e negociação de noções morais subvertidas pela busca da sobrevivência. O Verdugo mata os condenados para ganhar o sustento da família, e não por prazer.

FILHO: Mãe, o pai sabe que é imundície tocar naquele homem.
 MULHER: Imundície ou não, não me importa nada. Come.
 (*pausa*) A mim me importa encher a barriga de vocês.
 FILHO: O homem falou que encher a barriga é importante, mas que não é tudo.
 MULHER: Não? Não? Quem sabe se ele quer encher (*põe a barriga para frente e contorna-a com as duas mãos*) a barriga das mulheres, hein? É isso que o homem também quer?
 FILHO (*manso*): Pára, mãe. Ninguém aqui na vila quer que o homem morra, a senhora sabe. (HILST, 2008, p. 369)

Apesar de consciente da imundície que corrói o sistema no qual está inserido, o Verdugo paulatinamente compreende que pode negar as ações determinadas pela ordem judicial para que seu corpo execute o condenado. Também sabe que a Mulher, consciência manipulada, imprime no corpo a raiva do sistema hierárquico, mas o grito de contestação é a manutenção da tirania e não sua extinção. O primeiro ato da peça apresenta a transformação do pensamento do Verdugo. Na família ele não assume uma posição passiva, apesar de aparentemente calmo e submisso ao discurso da Mulher, ele está lúcido no

entendimento de sua fraqueza como carrasco. A Mulher imprime mais peso na balança, que declina para o lado que sempre vence, ou seja, o sistema de opressão. O Verdugo, que sempre esteve ao lado do apagar da vida e da fala, agora torna-se liquefeito diante do sentimento aniquilador que o condiciona a dizer não a esta execução.

De acordo com Carvalho (1990):

Tudo leva a crer que os humanos acabam sempre engendrando crises sacrificiais suplementares que exigem novas vítimas expiatórias para as quais se dirige todo o capital de ódio e desconfiança que uma sociedade determinada consegue por em movimento. (CARVALHO, 1990, p. 9)

Para a Mulher não importa o quão imundo é matar um inocente. A personagem parece munida por todo um “capital de ódio e desconfiança”, e isto se confirma quando os juízes deixam claro que a família do Verdugo receberá um valor exorbitante pela execução deste, o que é rechaçado pelo carrasco, que diz: “Mas nunca foi preciso qualquer coisa além daquilo que eu ganho para fazer meu serviço.” (HILST, 2008, p. 384). A discussão sobre o condenado dentro do núcleo familiar interioriza a crise sacrificial imposta sobre a vila. O Homem é matéria de reflexão para todas as personagens. O simbólico de sua condenação sai do mundo jurídico e passar a compor a dinâmica banal de uma família comum. Quando o Filho alerta a mãe para o fato de que os moradores da vila não querem que o Homem morra, é criada na vida privada da família um tipo de crise sacrificial suplementar, pois, apesar de ausente e só aparecer e falar brevemente no segundo ato, o Homem se torna uma carnalidade incômoda para as personagens que pensam e julgam o seu caráter a todo momento.

VERDUGO: O homem tem um olhar... um olhar... honesto.

MULHER: Honesto, ha!

VERDUGO: Limpo, limpo. Limpo por dentro.

MULHER (*com desprezo*): Ah, isso!

FILHA: Por dentro ninguém sabe como ele é. Ninguém sabe como ninguém é por dentro.

FILHO: Eu sei como você é por dentro.

FILHA: Ah, sabe? Fala, então.

FILHO: Por dentro você não tem nada. É oca. (HILST, 2008, p.370)

A discussão à mesa só foi possível por meio do olhar de outro, do Homem, o condenado, que ausente, desestrutura as relações familiares do Verdugo. O condenado é uma espécie de palavra datilografada pelo olhar sereno. Este gesto sem movimento, mas límpido, “Limpo, limpo. Limpo por dentro” foi capaz que desconstituir aquele que deveria ter um olhar sem reflexo, seco, meio engrenagem que segue a direção que o manuseador define. O filho é um tipo de autoconsciência do pai e a filha a consciência da mãe. São sobreposições de corpos que se unem em um embate de posições. A vida e a morte em batalha. Cada personagem procura um lado e o preenchimento do vazio que a alma humana possui inserida em corpos que vagueiam em ilusões. O corpo do Verdugo se desdobra no corpo do Filho, o mesmo acontece com a Mulher e a Filha, ambos os filhos são extensões ideológicas dos pais.

FILHO (*para o pai*): O pai não quer fazer, não é?

MULHER: Essa é a profissão do teu pai.

FILHO (*olhando para o pai*): Verdugo.

MULHER: Verdugo, sim. Uma profissão como qualquer outra.
(*pausa*)

VERDUGO: Mas esse homem eu não quero matar, mulher.

MULHER (*impaciente*): Mas não é você quem vai matar. É a lei que mata. Você é o único aqui na vila que pode fazer o serviço. Ninguém mais. Ora, que besteira.

VERDUGO: Mas a gente da vila não quer que o homem morra. O povo... (HILST, 2008, p. 373)

Nesta parte da peça, a autoafirmação das personagens transita entre a negação e a imposição. A profissão verdugo é negada pela afirmação da Mulher em relação a sua posição. A negação surge quando o Verdugo postula: “esse homem eu não quero matar, mulher”. Para convencer o carrasco a seguir os ditames resultantes do julgamento, a Mulher cita a lei como detentora do ato de matar e de criar. O Verdugo existe porque existe uma lei que o define assim. O Homem deve morrer porque o Verdugo deve cumprir a lei. A punição prevista pelo corpo social jurídico mantenedor do regime de opressão, que está na mão do Verdugo, deverá se concretizar pela morte do indivíduo. Tudo é silenciado ao praticar tal ato, mas no momento em que o carrasco duvida da culpa do condenado, ele descobre que a lei pode ser burlada. O Verdugo percebe-se como

integrante sua comunidade, oprimida pelo sistema jurídico hierárquico. Se a profissão é como qualquer outra, o carrasco exerce o direito de negar a morte, diferente dos juízes e sua ditadura do judiciário que, ao fabricar as leis, não seguem o que a norma prega, mas sim faz as interpretam como bem entendem.

A fala da Mulher: “Mas não é você quem vai matar. É a lei que mata.” (HILST, 2008, p. 373) dialoga com o pensamento de Carvalho (2010) no texto de apresentação de *A violência e o sagrado*, do René Girard.

Nas sociedades sem classes, primitivas, sem poder judiciário instituído, cabe ao conjunto de interdições, sacrifícios e rituais desempenhar esse papel. [...] O homem é desejo, mas um desejo de natureza, mimético, que precisa experimentar a ameaça de um outro. Esse outro, porém, só desejará o que eu desejo e vice-versa. Afinal de contas, o desejo é um drama existencial original. (CARVALHO, 2010, p. 8)

A morte do Homem exorciza o desejo das personagens: Juiz velho, Juiz jovem, Mulher, Filha, Noivo da Filha, Carcereiro e os Cidadãos. O dinheiro movimenta tal desejo porque dele parte esse “conjunto que interdições” que culminam na cena de linchamento no final do segundo ato. A sociedade da peça *O verdugo* possui um poder judiciário constituído, entretanto, a sanha pela morte do Homem suscita um registro, calcado no primitivismo, que se instrumentaliza no espectro de uma pretensa civilidade.

A Mulher é o desejo em seu estado bruto, não à toa ela argumenta que o carrasco é isento e quem mata de fato é a lei. A personagem é dotada de uma inteligência material e mimética. Ela não só vê na morte do Homem a repetição de mais uma execução, mas enxerga no ato a possibilidade de ascender socialmente. A mimesis à serviço do desejo da personagem. No olhar dos juízes o Homem é uma ameaça para a vila, mas para a Mulher, este condenado, desconhecido dela, é uma ameaça muito maior porque a vida e a liberdade dele representam a imobilidade social da Mulher e seus comensais. Neste viés cria-se o espaço do ódio, que é violência também, tendo em vista que:

No ódio aparece mais outra coisa: é o desejo sombrio de destruir o outro, de eliminá-lo, na medida em que sua existência representa uma negação de minha existência. O outro, que é o

objeto do meu ódio, é quem me impede de existir. Odiar é considerar que a própria presença do outro é um doloroso espinho plantado no centro de minha própria vida. (GROS, 2015, p. 224)

O pensamento do filósofo francês Frédéric Gros endossa o que é claro na personagem Mulher desde sua primeira fala que abre a peça: “[...] Que te importa se o homem tem boa cara ou não? É apenas mais um para o repasto da terra.” (HILST, 2008, p. 367). O Homem é essa presença outra, que mesmo ausente em boa parte da trama, consubstancia um conjunto de vetores que anulam a ética e a moral, e levam grande parte das personagens a desejar a sua morte. Opiniões são aventadas para justificar que a morte do Homem é o melhor para a vila, no entanto, o Verdugo problematiza: “Mas esse homem eu não quero matar, mulher.” (Op. cit., p. 373). O Homem torna-se uma situação de discurso para todos os membros da família. Ele passa a compor o quadro familiar como um estrangeiro que ameaça o território de outrem, e os territórios de poder são bem demarcados na peça.

MULHER: Uma árvore... Você cortou cabeças, enforca gente e fala de uma árvore. Parece que está louco.

VERDUGO: É diferente, mulher. É diferente. Esse homem é como se fosse uma árvore para mim. *(pausa)*

FILHO: Que cara ele tem bem de perto, pai?

MULHER: A mesma cara de longe. *(pausa)* (HILST, 2008, p. 375)

A loucura aparente do Verdugo ao falar de árvores é uma estratégia que busca para anular a imposição argumentativa da Mulher. A árvore cumpre um ciclo, como a vida humana. Assim, o Homem não havia cumprido o seu papel social, havia apenas esboçado pequenos fragmentos dela em palavras. Talvez um dos frutos seria o repensar da vida humana nesta “vila do interior, em algum lugar triste do mundo.” (HILST, 2008, p. 367). O Verdugo já estava pensando diferente, mas sua condição de executor o impede de transparecer com clareza essas novas ideias que o possuem através de estilhaços de raciocínios poéticos. O Verdugo não seria um fruto dessa árvore-homem? O Filho pergunta “Que cara ele tem bem de perto, pai?”. A Mulher imprime na resposta a sua definição: “A mesma cara de longe”, ou seja, um rosto comum, parte da sociedade oprimida pela lei. Quando se olha de longe, a árvore também não se distingue das outras,

mas gera frutos, assim como o Homem já estaria produzindo ao fazer o Verdugo mudar de ideia em relação à finalização do ato da morte, do silenciar a voz.

A Mulher retruca o Verdugo na sua comparação entre árvores e cabeças cortadas, pois a personagem, dentro da sua lógica de mundo, entende não haver sentimentalidades na execução porque ela é feita a partir do corpo e somente pelo corpo, não restando espaço para compreensões de ordem poética entre o corpo e a árvore. Segundo René Girard:

Uma vez despertado, o desejo da violência produz certas mudanças corporais que preparam os homens para a luta. Esta disposição violenta possui uma certa duração. Ela não deve ser considerada como um simples reflexo, cujos efeitos desapareceriam assim que o estímulo deixasse de agir. Storr observa que é mais difícil apaziguar o desejo de violência que desencadeá-lo, principalmente nas condições normais de vida em sociedade. (GIRARD, 2010, p. 12)

O dinheiro desperta o desejo de violência nas personagens de *O verdugo*. Nessa dinâmica oriunda do conflito básico entre opressor e oprimido, os juízes atuam como agenciadores da morte institucionalizada. O estímulo para matar faz parte da identidade do Verdugo, mas ele a interpreta como um papel social, um trabalho, uma parte da engrenagem civil que modela as relações dessa sociedade. Os acontecimentos, principalmente os do segundo ato, levam a crer “que é mais difícil apaziguar o desejo de violência” das personagens Cidadãos, uma vez que, quando revelado a existência do dinheiro no processo de execução do Homem, os Cidadãos perdem qualquer castração social que os impeça de matar, ou seja, a violência está apaziguada até certo ponto no corpo dessas personagens. Não é preciso desencadear o desejo pela violência porque ele é parte do construto social, e está na essência de uma noção de civilidade. Aqui vale uma ida lacônica ao conceito de civilidade presente no ensaio de Pascal Dibe, nomeado: *Urbanidade, fonte de violência?*

A palavra *civilis* vai se referir “ao que é relativo ao cidadão, a seus direitos, à sua existência”, e o termo *civicus*, cívico, que se especializou no direito, opondo a *crimalis*, bem como a *militaris* e a *hostis*, estrangeiro, inimigo, originou *civil* em francês (1290), *incivil* (1382) no sentido de violento, brutal, e, mais tarde, em 1568, *civilisé*, civilizado, no sentido de tornar civil, ser mais apto

à vida civil, antes de adquirir o valor moderno de *civilização* que agitou o pensamento antropológico do século XVIII. (DIBE, 2015, p. 388)

Antes de qualquer atribuição social, as personagens do núcleo familiar do Verdugo são cidadãos, civis, e fazem parte de um lugar com regras de convivência e legislação evidentes na figura dos juízes. Entretanto, a existência de um verdugo e as execuções em praça pública não restringem as pulsões e o desejo de morte que entrelaçam todos num mundo ordenado pela civilidade, mas muito propenso a entregar-se à selvageria no seu sentido moderno. O homem que doma os seus instintos mórbidos a partir dos sistemas de repressão a organizar o convívio em sociedade. O Verdugo é este sujeito, componente teatral – as execuções são equivalentes a espetáculos – de um sistema de jurisprudência que mata através da lei, mas carece do carrasco para que os efeitos da morte simbólica, via julgamento, alcancem a carnalidade e tenha uma função pedagogizante para o público que assiste a execução.

FILHO (*para o pai*): E as mãos? Eram bonitas de longe.

FILHA (*com desprezo*): Bonitas! Eram mãos.

FILHO (*maravilhado*): Grandes. (*pausa*)

VERDUGO: De perto, meu filho... ele parece o mar. Você olha, olha e não sabe direito pra onde olhar. Ele parece que tem vários rostos.

MULHER: Todo mundo só tem um rosto. (HILST, 2008, p. 375)

O corpo do Homem desvela-se pela boca de outros. Sua identidade é constituída a partir dos detalhes que o Verdugo guarda na memória no dia em que organizou a engrenagem para a morte do homem. Rosto comum, mas disformes, mãos bonitas e grandes. “Você olha, olha e não sabe direito pra onde olhar. Ele parece que tem vários rostos”. A metáfora do mar revela a beleza que é a cor, a superfície, mas o interior não é revelado aos olhos comuns. O Homem e sua condição um tanto cristianizada na peça, revela as atitudes humanas pelo olhar, diferente da imagem de santos na época medieval, que carregavam a cor negra ao fundo, perpassando a ideia de foco apenas neles. As diversas faces caracterizam as ideias que foram apreendidas pelo Verdugo. A Mulher discorda da multiplicação de rostos por pensar como a maioria. Nela, não houve um

despertar do inconsciente atingindo o consciente. Na Mulher existe um processo crítico apenas como uma consciência superficial.

“Todo mundo só tem um rosto”, diz a Mulher tentando desqualificar a importância do Homem para o Verdugo. Há no condenado a criação de uma aura mística, divina, pois segundo os Cidadãos, o Homem falava de amor, mas o Homem não é um ser divino, um Deus, para os juízes ele é um agitador, alguém que discursou sobre o que não devia. Logo o caráter divino se perde, ficando apenas como uma aura, uma névoa a situar o personagem como herói. Para a Mulher o rosto do Homem o qualifica como um produto que ao ser vitimado trará uma mudança efetiva do lugar social que a família faz parte.

JUIZ JOVEM (*para o Verdugo*): Bem, o senhor sabe como é... o homem... tem de morrer.

MULHER: Sabemos, lógico. Tem de morrer.

JUIZ JOVEM: Não há outro jeito.

JUIZ VELHO (*para o Verdugo*): Ele falou demais. O senhor compreende? E a boca deve ter uma medida.

JUIZ JOVEM: Certas palavras não devem ser ditas.

MULHER: Ele falava muito, é verdade. (HILST, 2008, p. 379)

A medida para a palavra livre é a morte. O som que a palavra evoca desconstrói hierarquias, por isso deve ser eliminada do sistema. Apesar de jovem, o juiz não quer que a pirâmide se desmanche, pois o controle social e a lei são necessárias para a sobrevivência hierárquica. O homem falava demasiadamente, segundo os interlocutores. No entanto, o leitor chega ao Homem pelo silêncio. O anúncio das palavras é feito por outrem, sem apresentar qualquer verdade dos fatos. Ao mesmo tempo que as palavras dos acusadores alimentam a morte, ela é desacreditada pela verdade presente no olhar do Homem. O prisioneiro é uma desconstrução da morte iminente. Um único corpo a oferecer sopros de vida uma massa social oprimida pelos juízes.

O Homem falou demais, e este ato rompe com qualquer possibilidade de que outro prisioneiro seja executado. Ao invés disso, o Verdugo, como prisioneiro do sistema é morto à pauladas nas mãos da população ensandecida. As palavras ditas pelo Homem acabam por transformar o Verdugo numa vítima em potencial para um sacrifício que não segue lógica alguma, logo há um

processo em que a substituição da vítima se alterna entre o Verdugo e o Homem. René Girard demonstra que:

o problema da substituição coloca-se no nível de toda a comunidade. A vítima não substitui tal indivíduo particularmente ameaçado e não é oferenda a tal ou tal indivíduo particularmente sanguinário. Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que o sacrifício protege de *sua* própria violência, (GIRARD, 2010, p. 19)

Sacrifício e execução se confundem na trama de *O verdugo*. O caráter divino e antropológico do sacrifício, pensado por Girard, na peça é solapado pela instituição de um senso jurídico que abole a violência ritual e passa a legitimar a violência espetacular como instrumento de fundamentação da civilidade. A ideia de civilidade na peça se constrói pela via do corpo aprisionado e condenado de um homem sentenciado à morte por ter dito coisas tais como: “O homem também falava em amor.” (HILST, 2008, p. 413). Entre o Homem e o Verdugo são estabelecidos percursos de violência que ora os caracteriza como dois seres destinados a um sacrifício performado pelo capitalismo, ora uma execução que perde o caráter na atuação do carrasco e o condenado no patíbulo, levando ambos para a morte.

Segundo Girard a “vítima não substitui tal indivíduo particularmente ameaçado e não é oferenda a tal ou a tal indivíduo particularmente sanguinário.” (GIRARD, 2010, p.19). O pensamento girardiano ilumina o que acontece com o Verdugo e o Homem. Quando se trata dos pormenores que levaram o Homem a ser condenado a morrer no cadafalso, a espinha dorsal da trama sublinha se tratar de uma execução. Quando o Verdugo expõe suas incertezas de caráter existencial em relação ao Homem, repensando o mundo e se colocando no lugar do condenado, a trama resvala para a construção de um sacrifício, que embora não tenha a aura divina, ela é substituída pelo desejo coadunado ao dinheiro, ao capitalismo como ritual que mata.

JUIZ VELHO (*para o Verdugo*): Então... o senhor está preparado?

MULHER: Claro que está, Excelência.

JUIZ VELHO: Mas ele não responde.

MULHER (*para o Verdugo*): Fala, homem, eles não podem perder o tempo. (*para os juizes*) Ele é um bom profissional. Nunca precisou de ajudante. A mão dele é firme, grande. (*procura mostrar a mão do Verdugo para os juizes. O Verdugo encolhe as mãos*)
 MULHER: Mas o que é que tem mostrar a tua mão para as Excelências (*insiste, pega nas mãos do Verdugo*) (HILST, 2008, p. 381)

O Verdugo está preparado para a negação e a morte da família. Assim como o silêncio do Homem, ele abstém-se da fala como poder. O silenciar responde todas as indagações dos inquisidores, mas a verbalização da palavra é que sustenta a pirâmide social. Outro quesito desse posicionamento é a mão que se recolhe. Ela é o membro bruto que auxilia diretamente a morte. Quando se recolhe, amplia a força do silêncio, transgredindo a normalidade do sistema que é reforçado pela palavra dita. O gesto da Mulher de agarrar as mãos do verdugo é uma tentativa de inserir nelas a simulação da morte, pois isto configuraria a transferência da vontade dos outros que o Verdugo nega. As mãos retraídas nada suplicam, mas negam o acordo de morte, tornando-se uma verdade-ética para o Verdugo.

A fala do Juiz Velho: “Mas ele não responde” é crucial na alocação da figura do Verdugo como uma vítima em que o corpo se transforma também em moeda de sacrifício pela manutenção da estrutura de poder. Girard trata a questão ao chancelar que:

Para que uma determinada espécie ou categoria de seres vivos (humana ou animal) mostre-se como sacrificiável, é preciso que nela seja descoberta uma semelhança tão surpreendente quanto possível com as categorias (humanas) não sacrificiáveis, sem que a distinção perca sua nitidez, evitando-se qualquer confusão. Repetimos que, no caso do animal, tal distinção salta aos olhos. Mas o mesmo não acontece no caso do homem. Se considerarmos, em um panorama geral do sacrifício humano, o leque formado pelas vítimas, iremos nos deparar com uma lista extremamente heterogênea: os prisioneiros de guerra, os escravos, as crianças e os adolescentes solteiros, os indivíduos defeituosos, ou ainda a escória da sociedade, (GIRARD, 2010, p. 24)

O Homem e o Verdugo fazem parte da mesma espécie. As duas personagens são sacrificiáveis. Ambos são animais racionais, então é desnecessária a presença de um animal irracional que estabeleça semelhança com

a vítima em potencial. Porém, é preciso registrar que o silêncio do Verdugo interliga-se com a única fala do Homem na peça: “Eu não soube dizer. Eu não soube dizer como devia. Eu não me fiz entender. Eu não me fiz entender. (*para o Verdugo*) Faz o teu serviço.” (HILST, 2008, p. 424). A linguagem é abstraída do Verdugo, seu corpo mecanizado pela violência, que é o seu trabalho, não consegue discursar sobre a liberdade do corpo do Homem. Gestos, como as mãos retraídas e o silêncio persistente, transformam o Verdugo num receptor precário das mensagens do condenado. Se ele não fala, a Mulher assume o discurso tentando mostrar as mãos do marido para os juízes, ou seja, ela recoloca o Verdugo no lugar de executor e não vítima sacrificável.

VERDUGO (*objetivo*): Eu não estou preparado.

Os juízes entreolham-se. Examinam atentamente o Verdugo.

JUIZ JOVEM: Mas não é essa a sua profissão?

JUIZ VELHO: Não é o seu dever? Cumprir a lei?

FILHA (*em tensão*): O pai está cansado, é isso. Passou o dia inteiro lá, vendo o peso do homem, preparando tudo, os senhores sabem.

JUIZ JOVEM (*para a Filha*): Mas é preciso saber se o seu pai está preparado para a execução. (HILST, 2008, p. 382)

A lei está ao lado da morte e feita por homens fracos que necessitam de uma mão que está consciente do erro que todos estão prestes a cometer. A profissão verdugo nasce com a lei e está prestes a morrer nas mãos do Verdugo por causa de um Homem que não conversa com a lei vigente. Para que o Verdugo não seja convencido pela maioria dos algozes, o Filho-consciência permanece o tempo todo ao seu lado. Dessa forma, o Verdugo consegue se esvair dos labirintos construídos pelos juízes e demais apoiadores. Apesar do Verdugo já ter dito que não executaria o homem, resposta dada pelo silêncio-palavra, o Juiz jovem insiste na verbalização do pensamento: “é preciso saber se o seu pai está preparado para a execução”, ou seja, a insistência permanente é uma definição da fragilidade da lei tão convencional.

Segundo Girard:

o desejo da violência é dirigido aos próximos; mas como ele não poderia ser saciado à sua custa sem causar inúmeros conflitos, é necessário desviá-lo para a vítima sacrificial, a única que pode

ser abatida sem perigo, pois ninguém irá desposar sua causa. (GIRARD, 2010, p. 26)

A todo momento a trama oscila entre a execução e o sacrifício e a Mulher é a responsável por essa balança que negocia a vida do Verdugo, embora a personagem neste momento ainda não saiba. A presença dos juizes dentro da casa do Verdugo potencializa a aproximação da violência a todos os membros da família. O Verdugo, apesar de não ser parente do condenado, desposa a causa do sujeito, pois sua relação com o sentenciado abala as estruturas do seu microcosmo. A violência se perfila para todos os lados, e mesmo que ela seja desviada para a vítima sacrificial, todas as personagens são atingidas pela eminente presença da violência.

MULHER (*para o Verdugo*): Você não vai fazer? (*pausa*) Hein? (*pausa*) Pois eu faço.

VERDUGO (*encarando-a*): Faz o quê, mulher?

MULHER (*para o Verdugo, encarando-o*): Se você fizer o que eles mandam, eu faço.

FILHO (*enojado*): A mãe faz o serviço do pai? Vai matar o homem?

MULHER: Matar o homem... Que jeito de falar. Eu quero que as Excelências saibam que eu posso cumprir a lei.

FILHO (*enojado*): Mãe, você está louca.

MULHER (*irada*): Eu posso fazer o serviço que o seu pai faz, mas que agora por estupidez não quer fazer. Ninguém vai desconfiar de nada. Eu sou do tamanho dele, (*encosta-se ao Verdugo*) olhem. E tem o capuz. (HILST, 2008, p. 385-386)

A decisão da Mulher é mais uma tentativa de convencer o Verdugo a realizar a execução. Contudo, seu silêncio permanece como resposta inalterável. Dessa forma, a postura da mulher alia-se à lei fragilizada e se torna uma verdade. Uma tentativa de convencimento sugere uma lei e transforma-se em uma verdade. A Mulher sucumbe de vez e assume a posição necessária para a concretização da morte. De uma forma ou de outra, todos sabem que o ato será concretizado. O sistema possui várias saídas e a lei pode ratificar todas elas. A Mulher está sintonizada com a violência e não declina em momento algum da possibilidade de executar o Homem. É um corpo feminino que se autoriza a ocupar o lugar do corpo masculino. Essa sobreposição de corpos, apesar de vazia, pertence a uma rede de violências a gerar mortes identitárias. A Mulher mata a

sua identidade para se tornar a Mulher-verdugo. O Verdugo não compreende mais quem é depois de ter conhecido o Homem, assumindo não apenas sua mudez diante dos fatos, mas também permanece imóvel perante a pressão que os juízes fazem.

A pré disposição da Mulher em se travestir de verdugo capitaliza as redes da violência que sedimentam o desejo de morte. Enquanto o Verdugo parece alienado num conjunto de sensações refratárias que obteve ao conhecer o Homem, a Mulher, ao contrário, impõe substancialidade à narrativa de que o condenado precisa ser executado. Outra coisa premente na personagem é a banalização da morte. Ela diz: “Matar o homem... Que jeito de falar. Eu quero que as Excelências saibam que eu posso cumprir a lei”. A personagem escamoteia o discurso e enverniza o crime que vai ser cometido, dando-lhe o matiz de um simples cumprimento da lei. A lei é dona dos corpos das personagens em *O verdugo*. Prova dessa posse está na imersão dos juízes na casa do Verdugo, como o Estado, eles entram na vida dos sujeitos, vestidos com togas que significam a lei em corporalidade sutil e violenta, como é possível verificar no trecho: “Não, não, temos um pouco de pressa. Ainda nem fomos para nossas casas. Nem pudemos tirar essa roupa.” (HILST, 2008, p. 378).

VERDUGO (*ainda sem acreditar*): Eu é que sou o Verdugo, mulher.

MULHER: Qualquer um pode ser verdugo.

VERDUGO (*lentamente*): Fique quieta.

MULHER (*para os juízes*): Os senhores não deixam fazer o serviço? (HILST, 2008, p. 386)

O Verdugo já transformado não assume mais a sua identidade, apesar da tentativa fracassada. A áurea do seu nome perdeu-se na verbalização. A Mulher rebaixa a profissão do marido, se qualquer um pode ser verdugo, esse lugar de ação não possui mais uma aura, uma especialidade, um status perante a sociedade. O pedido da Mulher para os juízes coloca em pauta a discussão sobre a noção de justiça está intimamente ligada com a violência, com a vingança ou com o acerto de contas que em muitas das ocasiões privilegia uma parte, isso nas sociedades primitivas conforme relata Girard, mas a sociedade de *O verdugo*

parece ser moderna, do ponto de vista da organização social das pessoas numa vila com a praça. Para René Girard:

uma administração da justiça é abusar dos sentidos das palavras. O desejo de reconhecer nas sociedades primitivas virtudes iguais às nossas, no controle da violência não deve levar a uma desvalorização de uma diferença essencial. Falando desta forma, Lowie perpetua uma ideia bastante comum, segundo a qual a vingança livre *substitui* o sistema judiciário na sua ausência. Tal tese, aparentemente sensata, é completamente falsa e encobre inúmeros erros. Ela reflete a ignorância de uma certa sociedade - a nossa - que se beneficia a tanto tempo de um sistema judiciário que deixou de perceber os seus efeitos. (GIRARD, 2010, p. 30)

A Mulher, ao dizer que seria o verdugo, assume a posição de uma emissária da violência não autorizada, mas ainda assim legitimada pelos juízes. Ela quer a morte do Homem pelo dinheiro e os juízes a querem também por ele representar uma ameaça à ordem constituída. Ela vai de encontro à lei, mas a lei não são os juízes? A derrocada é iniciada e os corpos já trocados simbolicamente assumem seus lugares. Os juízes administram a palavra e abusam dos seus sentidos. A Mulher matar o Homem alicerça que a “vingança livre *substitui* o sistema judiciário na sua ausência.” O que Lowie chama de vingança livre, e que é negada por Girard, na peça entendo como vingança esvaziada. No pensamento da Mulher qualquer um pode ser verdugo, essa lógica se estende para o Homem: qualquer um pode ser condenado e executado. Os juízes negociarem com a Mulher demonstra que eles se utilizam de subterfúgios espúrios para concretizar um projeto de poder, de dominação. No excerto a baixo a negociação prossegue:

JUIZ JOVEM (*para a Mulher, objetivo*): A senhora acha que pode fazer o serviço?

MULHER (*olha para o marido, para o filho, hesita um pouco, mas olha em seguida para a filha e resolve*): Posso, muito bem até.

VERDUGO (*muito emocionado*): Mulher, não fala assim. Você não vai fazer nada.

MULHER (*exaltada*): Não vou fazer? Eu não tenho medo de você. Eu é que sei... Entra ano, sai ano, é sempre esse desassossego de não saber o que vai ser de nós. (*olha para os juízes*) Deviam pagar melhor os verdugos, sem eles a vida não fica fácil nem para Vossas Excelências. Sem os verdugos não há segurança. (*para o*

marido, suplicante) Homem, pensa no teu filho também... (HILST, 2008, p. 388)

“Sem os verdugos não há segurança”, afirma a Mulher. Ela também argumenta não saber o que seriam deles ano após ano, ou seja, a transfiguração pode ser, para ela, uma oportunidade de adquirir uma unidade, mas é a unidade que caminha para a finitude. Os verdugos são párias e só existem em ocasiões de conflitos que a lei precisa ser corrompida. É como se a Mulher comesse a maçã doada pelos juízes, ocasionando a reconstrução de uma vida quase sem identidade para uma vida totalmente vazia de sentido.

A fala exaltada da Mulher, em plena transição para Mulher-verdugo, aponta a manifestação de um poder violento que supera o Verdugo dentro de casa. Ela parece ser a voz totalitária dentro do lar, e mais: parece ter a última palavra sobre as ações e corpos das personagens. No início da peça ela fala rispidamente para o Verdugo comer, pois isto o faria esquecer de coisas supostamente tolas; em outro momento ela puxa aos mãos do carrasco para que os juízes percebam como é grande; a Mulher é uma voz de comando, e é alienada aos interesses do corpo jurídico.

5. 1 *Pela lei, ele já está morto*

O Verdugo não compreende que nas tramas da lei, o valor do corpo é substituído por um ideário que visa somente o cumprimento das ordens. No posicionamento dos juízes, não há espaço para formas de pensamento que livrem um sujeito das condenados judicialmente. A lei mata a individualidade, sem ela perde-se também a corporalidade.

FILHO: Eu não quero mais nada, mãe, eu não quero nada à custa da morte desse homem.

FILHA: Mas esse homem já está morto, imbecil.

JUIZ VELHO: Isso é verdade, moço. Pela lei, ele já está morto.

NOIVO (*para o Filho*): Olha, meu chapa, a vida é assim mesmo. Todo mundo morre. (HILST, 2008, p. 388-389)

O Filho expressa não querer nada que venha através da morte do Homem. A Filha, o Juiz velho e o Noivo veem a morte do homem concretizada, apesar da discussão em torno do fazer morrer. A morte nesse momento é o corpo que se fortifica entre os personagens. A lei é imperiosa como força de efetivar a sentença que pulveriza a vida. Apesar de banal, a assertiva do noivo possui significação clara. Todos são corpos envolvidos pela morte. Tudo é regido por uma sombra sem controle. Seja a morte da carne, da razão, do desejo ou mesmo da identidade.

O pensamento da Filha: “Mas esse homem já está morto, imbecil.” é corroborado pelo Juiz velho: “Isso é verdade, moço. Pela lei, ele já está morto.” Noto entre as duas falas a ideia da despersonalização do sujeito. Segundo Girard:

As sociedades primitivas não estão entregues à violência. E, no entanto, elas não são necessariamente menos violentas ou menos “hipócritas” que nós mesmos. Para analisar a questão de maneira completa, seria necessário considerar todas as formas de violência, mais ou menos ritualizadas, que desviam a ameaça dos objetos próximos para objetos distantes, em particular, à guerra. É claro que a guerra não se restringe a um único tipo de sociedade. O prodigioso desenvolvimento tecnológico não constitui uma diferença essencial entre o primitivo e o moderno. Mas a presença ou ausência do sistema judiciário e dos ritos sacrificiais poderia distinguir as sociedades primitivas de um certo tipo de “civilização”. (GIRARD, 2010, p. 32)

De acordo com o Juiz velho e a Filha, o Homem já está morto pela lei. A execução em praça pública é o ápice de uma guerra de discursos sobre o corpo e as ideias do sentenciado. Compreendo-a, na tessitura da peça como sendo ausente das mediações sagradas. No mundo de *O verdugo* o sagrado é o dinheiro, ele opera nas personagens uma mecanização dos instintos, ou melhor, todos podem matar se isto for conveniente para a comunidade. A condenação do Homem é uma das formas de violência, pensada por René Girard em seu estudo. Na trama estão amalgamadas “a presença ou ausência do sistema judiciário e dos ritos sacrificiais” (GIRARD, 2010, p. 32), os Juízes não dão importância se o conluio entre eles e a esposa do Verdugo revela um primitivismo mascarado de “um certo tipo de “civilização” (GIRARD, 2010, p.32). No fim das contas, aqueles que deveriam primar pela aplicação das leis, são os primeiros a burlar o sistema em prol de interesses íntimos.

JUIZ JOVEM (*para o Carcereiro*): Diz direito o que é que há, homem.

CARCEREIRO (*um pouco grotescamente*): Eu estou lá em minha mesa. O homem está quieto. Ele fica num canto da cela, de costas para mim. É o jeito dele, já me acostumei. De repente, ouço um grito lá fora: (*grita*) A vida! A vida!

JUIZ VELHO: Não grite assim. (HILST, 2008, p. 391)

O direito do Homem alcança a consciência de todos as personagens, apesar da negação constante e da insistência progressiva da morte. A palavra verbalizada do Homem surge não somente dos olhos, mas é exalada pelo corpo inteiro. O Carcereiro o vê num canto da cela de costas, mas é suficiente para entender que ele tem algum direito – mesmo não grafando tal pensamento em palavras. A vida pulsa exterior ao cárcere. Transforma-se em palavra e é aprisionada pela senso da lei dos juízes. Ainda assim, ecoa e atinge o exterior. Não há como escapar da vida que alcançou outras vidas, ainda que a morte silencie o autor das palavras. O Homem sabe que sofrerá a transformação do seu corpo, mas que o verbo perpetuará como fonte de mudança. Na cela ele é só o espectro de um corpo, sem rosto, de costas.

JUIZ VELHO (*para o Verdugo*): O senhor já verificou tudo? A altura, o peso do homem?

O Verdugo olha para o filho e depois para o juiz. Confirma com a cabeça.
 JUIZ VELHO (para o Verdugo): Quer dizer que lá está tudo preparado? Lá na praça?
 VERDUGO: Sim... mas... o que os senhores vão fazer?
 MULHER: Vão fazer o que é preciso.
 VERDUGO: Não. Os senhores não vão matar o homem agora. Isso não pode ser feito assim. Assim não. (HILST, 2008, p. 392)

Os detalhes do corpo do Homem evidenciam traços que descrevem aos poucos o todo da morte. As mãos recolhidas, o corpo que impede ou constrange o olhar do outro, a medida da altura (para a fabricação do ataúde) delineiam o percurso da morte tramada por uma lei fragmentada. Diante da possibilidade de vida que tenta preencher o espaço interior da cela, os algozes tentam adiantar a morte suprimindo a lei que já não é subjetiva e sim carnal, ou seja, um grupo, corpo-verdade, é a lei. Segundo Girard:

o sistema judiciário e o sacrifício têm portanto a mesma função, mas o sistema judiciário é infinitamente mais eficaz. Só pode existir se associado a um poder político realmente forte. Como qualquer outro progresso técnico, ele constitui uma arma de dois gumes, servindo tanto à opressão quanto à libertação. (GIRARD, 2010, p. 36)

O sacrifício e a lei estabelecem uma luta de forças na peça. Quando o Juiz velho pergunta sobre a altura e o peso do Homem, fica evidente o interesse das práticas jurídicas pela dinâmica do rito sacrificial. A lei conversa intimamente com os pormenores que constituem o rito de execução do Homem. Esse movimento parte do referencial principal, que é o condenado, e avança até o espaço da execução, a praça: “Quer dizer que lá está tudo preparado? Lá na praça? (HILST, 2008, p. 392). A lei não mede esforços para concretizar o que fora projetado. A figura dos juízes em *O verdugo* não representa um “progresso técnico” (GIRARD, 2010, p. 36) e não “constitui uma arma de dois gumes” (GIRARD, 2010, p. 36), ela está mais voltada para uma maquinaria da opressão destinada a matar, sob o manto das interpretações suscitadas pelos interesses ideológicos das personagens opressoras.

JUIZ JOVEM: Eu posso obrigar o senhor a fazer. Mas não quero obrigar.
 JUIZ VELHO: 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...

MULHER (*com desprezo*): Amor! Amor! E o que tem isso?

JUIZ VELHO: Em nome do amor acontecem baixezas. (HILST, 2008, p. 393)

Quanto mais tentam convencer o Verdugo, mais intensificam a sobriedade dele e amplificam a transformação da Mulher em verdugo. Os juizes são a lei, ou seja, o corpo-lei, a transformação da subjetividade em carne. Alegam que não forçam ninguém porque não são a polícia, mas que poderiam. Os juizes, como corpo-lei conhecem o seu trabalho: a dominação. Crescem com a palavra que defendem e sabem que o fim deles, da opressão pela jurisdição, ocorreria se a vida e o amor ressoassem em várias bocas. Dessa forma, a única maneira de manter o sistema é suprimir qualquer grito ou palavra que invoque a coletividade. É preciso duplicar a ação do verdugo. Assim, a mulher é a reprodutora ideal. Para Girard, o sacrifício “ao impedir a propagação desordenada da violência, a *catarse* sacrificial está na realidade evitando uma espécie de contágio.” (GIRARD, 2010, p.44), ou seja, na peça, a aliança entre o sistema jurídico e os aspectos do sacrifício visam evitar que as palavras do Homem contaiem o povoado com a mensagem de libertação.

VERDUGO (*para a Mulher, com enorme espanto*): O quê?

MULHER (*para a Filha, voz de comando com violência*): Traz o capuz.

A filha entra correndo no quarto.

VERDUGO (*para a Mulher. Como se a visse pela primeira vez*): Você tem coragem! Você tem coragem de enganar o povo! O verdugo sou eu.

MULHER (*para o Verdugo*): Cala a boca. Eu sei o que faço. (HILST, 2008, p. 396)

Nesse momento da cena, a sobreposição dos corpos está completa. A Mulher é o verdugo e o corpo do verdadeiro Verdugo é apenas um casulo vazio que tenta abocanhar alguns elementos de libertação propostos pelo Homem que irá morrer. A mulher torna-se dominadora e falseada pelo capuz. Transfigurada em um ser aparente e sem características necessárias para a composição do corpo-

verdugo totalizado. A Mulher-verdugo é gerada por um impulso acionado pelo comando da negação do verdadeiro verdugo e da ação silenciosa de aceite dos juízes. A cena além de definir um ciclo da narrativa também mostra que a transmutação da Mulher para Mulher-verdugo é realizada através da composição de elementos pertencentes ao marido, como por exemplo, o capuz, entendido pela personagem como um artifício de invisibilidade que não deixará que ela seja reconhecida. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2008):

O manto com capuz (do lat.: *cucullus* [cogula], palavra de origem celta) é uma vestimenta comum na Gália, e há numerosíssimas representações de personagens [...] que o usam. [...] Para C. G. Jung, o capuz simboliza a esfera mais elevada, o mundo celeste, assim como o sino, a abóbada, o crânio. Cobrir a cabeça significa ainda do que se tornar invisível: significa desaparecer e morrer. Nas cerimônias iniciáticas, os *mistas* (nome dado aos iniciados nos mistérios inferiores de Ceres) aparecem muitas vezes com a cabeça coberta por um véu ou por um capuz (igual ao dos frades). Entre os nandis da África Oriental, os recém-circuncidados têm um longo circuito a percorrer durante os ritos de iniciação, e são extravagantemente trajados para essa caminhada com grandes chapéus de forma cônica, confeccionados com plantas altas e que recobrem quase por completo. Alguns intérpretes fazem do capuz, bem como do barrete pontudo, um símbolo fálico. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2008, p. 185)

É pavimentado o terreno para a incidência da violência. O Verdugo esbofeteia a Mulher. A construção da violência entre as personagens se dá por causa da obsessão da personagem pelo dinheiro a ser pago com a morte do Homem. O dinheiro, além de ser parte fulcral da negociação feita entre os juízes e a família, também ocupa um caráter ritual, ao ser a mola propulsora que vai levar todos ao assassinato do Homem e do Verdugo no final do segundo ato. Tendo o capuz como ferramenta crucial para a efetivação do ato em praça pública, a Mulher entrega-se à morte simbólica, Chevalier & Gheerbrant são enfáticos ao dizer que esse elemento, ao cobrir a cabeça simboliza desaparecimento e morte.

VERDUGO (*irado, mas com a voz baixa*): A mulher me manda calar a boca!

(a Filha volta nesse instante com o capuz preto nas mãos, mas pára, vendo a fisionomia terrível do pai) Calar a boca! (investe contra a mulher) Sua porca! (começa a esbofeteá-la) Miserável! O Filho tenta intervir, dizendo ao mesmo tempo "Pai, não, não", mas como o Verdugo não pára, os juízes, o Carcereiro e o Noivo avançam e lutam para imobilizar pai e Filho. Conseguem. (HILST, 2008, p. 396)

O que resta da Mulher é sublimado e morto sob o simbólico latente no capuz, elemento constitutivo do Verdugo, e que o faz acreditar que a Mulher de fato, mergulhada na ambição, pode vir a executar o Homem no seu lugar. A violência verbal entre as personagens ao longo de boa parte da narrativa é mediada pelo comportamento passivo do Verdugo. No entanto, o capuz, o símbolo caro, marcador da função social do marido na sociedade, faz com que este sintase ameaçado pela esposa e Juízes, neste momento, interessados na Mulher que, de tão firme e inclinada ao pensamento dos representantes da lei, acaba por colocar o Verdugo em segundo plano, em vez de ele ser o protagonista, a cena volta-se para a Mulher e o capuz, símbolo fálico que a masculiniza.

Diante da mulher verdugo, semelhança simbólica e não carnal, o verdugo assume a ira que a imagem de si próprio causa e busca neutralizá-la. Contudo, a força do corpo-lei é maior, sendo capaz de imobilizá-lo. O reflexo de si mesmo é o único ponto a despertar a sua ira. Nem a consciência-filho consegue parar o rompante do Verdugo. Nesse momento, a soma da força corporal dos algozes ensaiam a morte do homem. A palavra é cristalizada pela força.

A violência alcança as personagens femininas na dramaturgia de Hilda Hilst. A fúria do Verdugo sobre a Mulher é mais um exemplo de que o feminino é constantemente alvo de práticas que ferem a humanidade física e simbólica das personagens. Embora a Mulher seja a expressão de um desejo de violência em função do dinheiro, ainda assim, ela configura um elemento oprimido dentro do sistema. O Verdugo entende que o desejo da Mulher pelo dinheiro a transforma numa espécie de espelho dele mesmo, um espelho que evidencia o que há de mais violento na condição humana: a falta de empatia pela vida do outro, sendo esta descartável ao menor sinal de que a morte gere alguma recompensa. A violência da Mulher em querer a morte do Homem alia-se à violência do Verdugo que recai sobre ela como revolta e sinal de poder dentro do seio familiar.

FILHO: Larguem o pai, larguem o pai.

O Filho tenta desvoencilhar-se mas o Carcereiro tira rapidamente uma corda fina do bolso e com um gesto simultâneo contorna o pescoço do rapaz e amarra-lhe as mãos. Depois puxa-o até a mesa, corta com uma faca uma porção de corda e começa a amarrar-lhe os pés, enquanto os juízes e o Noivo seguram violentamente o Verdugo.

VERDUGO: Miseráveis, miseráveis!

O Carcereiro termina rapidamente de amarrar o rapaz e com o resto da corda amarra as mãos e os pés do Verdugo.

FILHO: Canalhas, bando de porcos!

O Carcereiro empurra o Verdugo e o Filho, obrigando-os a sentar no chão. A Filha não sabe o que fazer, olha para todos, tenta aproximar-se do pai.

VERDUGO: Filha. (HILST, 2008, p. 397)

Nesta cena, o Verdugo já é outra pessoa, as palavras do Homem já estão consolidadas no corpo-casulo do executor. O Verdugo e o filho-consciência amarrados podem gerar ainda mais uma reação contrária às ações dos algozes. É assim, na resistência, que a voz se multiplica. O Verdugo é despido de sua identidade e a Mulher assume sua voz temporariamente. A transformação, como já dito, é apenas externa.

FILHA (*um pouco atemorizada*): Então troca de roupa, mãe. Põe a calça do pai, troca os sapatos.

A mulher entra no quarto.

VERDUGO (*para a Filha*): Esse dinheiro vai queimar a tua carne.

FILHA (*tom suplicante*): Pai, o homem já morreu. Não somos nós que vamos matá-lo. Ele já está morto. Só falta a terra em cima do cara.

VERDUGO: Está vivo. Vivo igual a mim. (HILST, 2008, p. 397)

O Verdugo ao afirmar que o Homem está vivo igual a ele, reverbera a sobreposição de corpos: dele e do homem. No entanto, ambos estão à margem da lei nesse momento. Não há espaço para a verbalização da palavra. Ainda assim, o Verdugo tem consciência que ainda pode lutar pela vida, mesmo sabendo que a morte está próxima, sinalizada pela Mulher totalmente transfigurada em verdugo. Já disse anteriormente na análise que a violência na trama confunde-se com o sacrifício, com o adendo de que este sacrifício é construído na noção materialista do dinheiro, da mercantilização dos corpos, dos desejos canalizados pelo ter o ser. O caráter do sacrifício expresso na atitude do Verdugo denota esse

conjunto de forças que tentam justificar a morte do Homem pelo viés jurídico. Desse modo, Girard afirma que:

A função do ritual é “purificar” a violência, ou seja, “enganá-la” e dissipá-la sobre vítimas que não possam ser vingadas. Como o segredo de sua eficácia escapa-lhe, o ritual tenta compreender sua própria operação no nível de substâncias e de objetos capazes de fornecer pontos de referência simbólicos. (GIRARD, 2010, p. 52)

Na falta do caráter divinatório do ritual estabelecido na trama, as leis, presentificadas nas personagens juízes assumem a função de purificar a violência, ou melhor, pacificar a vila e os habitantes. Os “pontos de referência simbólicos” que demonstram haver uma dissimulação por parte dos juízes podem ser fartamente verificados no segundo ato da peça, quando estes são interpelados pelos moradores, um tanto curiosos com a urgência dos magistrados em querer rapidez na execução. Na cena acima, a Filha diz: “Pai, o homem já morreu. Não somos nós que vamos matá-lo. Ele já está morto. Só falta a terra em cima do cara.” (HILST, 2008, p. 397). O comentário da personagem dessa claro a função ludibriadora que a lei tem sobre o corpo do condenado. A lei é utilizada como esquema a enganar a população porque as reais intenções dos opressores são dissipadas, restando apenas um conjunto de verborragias, frases de efeito e ameaças veladas e expostas sob invólucro das leis, naturalmente incompreensíveis para as personagens Cidadãos.

JUIZ JOVEM (*para a Mulher*): Deixa ver. (*examina-a*)

JUIZ VELHO: Parece que está bem.

CARCEREIRO (*para a Mulher*): Esconda um pouco as mãos, dona. São menores que as dele.

NOIVO: A senhora ficou bem mesmo.

FILHO (*para o Noivo*): Fedido.

NOIVO (*para o Filho*): Olha, (*aproximando-se*) se você continua com essa fala...

FILHO: Cão lazarento. (*o Noivo aproximando-se*) Porco.

O Noivo esbofeteia o rapaz. (HILST, 2008, p. 399)

As vozes subalternas que acompanham as ideias dos algozes são representadas pelo Noivo, homem que não possui nome, nem trabalho, mas é a favor da violência em busca da conquista de algo, ainda que básico, doado pelos

algozes. Aqui, o gesto de esconder a mão realizada pela Mulher, a pedido do Carcereiro, é o contrário daquele momento em que o Verdugo retrai as mãos e a Mulher quer exibi-las para os juízes. As mãos da Mulher retraídas indicam a transgressão da lei, sendo elogiada por alguém que não tem uma identidade. As palavras verbalizadas pelo Noivo descem ao abismo da animalização: o cão lazarento e porco, alcunhas dadas pelo Filho como forma de enfrentamento. De certa forma, o comportamento das personagens que desejam a morte do Homem evidencia o nível mais baixo que a atitude humana egoísta pode chegar nesses personagens completamente alienados na violência que os coloca na dimensão do mais simplório e condenável na vida: sobreviver à custa do sofrimento alheio.

VERDUGO (*lentamente*) Ela era paciente. Tudo mudou... na noite em que fui verdugo pela primeira vez. Quando voltei para casa e me deitei sem comer e sem dizer uma palavra, ela perguntou: "Você não vai aguentar?". E eu disse o que você acabou de dizer: "Não fala, não fala, eu nem posso me mexer de vergonha". (*voz alta*) Eu não devia ter dito isso, ela não entendeu, não era fraqueza... era...

FILHO: Eu sei.

VERDUGO (*voz comovida e alta*): ... mas alguém tem de ser verdugo, se não fosse eu seria um outro, eu achei que ser verdugo era ser humilde como eu sou, você compreende?

FILHO: Não fica assim, pai. Eu sei. (HILST, 2008, p. 402)

Ser verdugo é carregar a consciência da culpa, ainda que não aparente, pela vida que é retirada do corpo. De alguma forma, o outro é transportando para si mesmo, apesar do corpo vazio depositado na terra após a morte. O Verdugo teve certeza desse processo desde a primeira vez que executou alguém. A culpa é o outro em si mesmo. Nesse momento, o carrasco tem consciência que é alguém além daquilo que é determinado, "achei que ser verdugo era ser humilde como eu sou, você compreende?". As palavras do homem soaram na consciência do executor como uma estrutura simbiótica. Agora tinha certeza que também fazia parte da argumentação do Homem, condenado a ser morto na praça da vila.

VERDUGO: Eu sentia pena das gentes... e de repente passava um cachorro... e de repente eu olhava, sabe, naquela casa, havia uma planta, uma primavera que tentava subir o muro... e eu sentia piedade...

FILHO: Da planta?

VERDUGO (*muito comovido*): No começo eu pensei que fosse só a emoção de estar vivo, você compreende? Eu pensava: (*tranquiliza-se um pouco*) “É, eu me comovo com a vida, com tudo o que está vivo, é isso”. (*emociona-se novamente*) Mas depois essa coisa foi crescendo e até uma casa, uma parede meio gasta me comovia... e até...

FILHO: Até o quê, pai? (*pausa*)

VERDUGO: Um osso, meu filho. Um osso me comovia.

FILHO: Meu Deus, pai.

Rumores lá fora.

VERDUGO: É como eu sou, você compreende? Eu tentei... (*rumores mais altos lá fora. Desesperado*) Nós precisamos sair daqui. (HILST, 2008, p. 404)

A cena demarca uma tomada da humanidade do Verdugo expressa de maneira fragmentada. A personagem se apropria de um conjunto de palavras, com o intuito de depositar em cada uma delas um significado maior para as suas angústias. Gente, cachorro, casa, planta, primavera e muro são para o carrasco um conjunto de possibilidades de apreensão da realidade. O Verdugo sabe que a morte finaliza os desejos e traz o “estar vivo” para si mesmo como forma de questionar suas práticas. Aqui apresenta uma consciência própria e questionadora da vida. Tal façanha foi consolidada a partir dos atos realizados e da fala do Homem. Será que pela primeira vez o Verdugo começa a ter uma identidade própria? Até um osso era capaz de fazê-lo repensar a morte.

“Um osso, meu filho. Um osso me comovia.” (HILST, 2008, p. 404). A afirmação do executor coloca em evidência o processo de aniquilamento da identidade, gerado a partir da violência institucionalizada pela sua profissão no povoado. O osso funciona como signo máximo da emoção do carrasco, a emoção que se filia ao resto do que fora humano, afinal o osso representa o fim do organismo vivo, o osso é um emblema, um totem de uma narrativa da vida findada, mas mesmo assim, operante no tocante às emoções, pois ele consegue extrair do Verdugo comoção máxima. O carrasco vê beleza em um osso, e isto indica uma mudança radical na maneira como o Verdugo observa o Homem, o condenado. A ideia de violência está impregnada no osso, pois como ação vigorosa, a violência devora a carne até que reste apenas a materialidade a indicar que algo se abateu sobre aquele ser, por isso a emoção do Verdugo diante do osso é denunciativa da violência que o atinge, embora ele seja instrumento dela.

VERDUGO (*gritando*): Parem! Parem!

A família e os juizes entreolham-se.

CIDADÃO 5: O verdugo.

Olham todos para o Verdugo e para a mulher-verdugo.

CIDADÃO 1 (*apontando a mulher-verdugo*): Mas o verdugo está aí.

CIDADÃO 3 (*apontando o Verdugo*): Mas esse é que é o verdugo.

VERDUGO (*para os cidadãos, apontando os juizes*): Eles enganaram vocês. É a minha mulher que está aí.

Silêncio.

CIDADÃO 6 (*para a Mulher*): Tira o capuz! Tira o capuz! A Mulher tira o capuz.

CIDADÃOS: A mulher! É mesmo a mulher! Sai daí de cima! Sai!

Os juizes fazem com que a Mulher fique. Rumores. (HILST, 2008, p. 410)

O verdadeiro verdugo surge composto de consciência plena. A imagem sobreposta pela mulher-verdugo é descaracterizada, revelando a verdade para todos. A fraude é desmascarada, mas ainda assim, continuam os argumentos tendenciosos. Na narrativa fica claro que a morte tem que acontecer. A Mulher-verdugo nota a existência de uma hierarquia e é julgada pela população. É despida do poder da morte. A cena deixa claro, que agora, após, a revelação da trama engendrada pela Mulher, os juizes, a Filha, o Noivo e o Carcereiro, todos estão envoltos numa espécie de julgamento aos olhos dos Cidadãos. Neste sentido, de acordo com Girard:

O sacrifício não é mais capaz de cumprir sua tarefa; ele aumenta a torrente de violência impura que não consegue mais canalizar. O mecanismo das substituições enlouquece e as criaturas que deveriam ser protegidas pelo sacrifício tornam-se suas vítimas. (GIRARD, 2010, p. 57)

Ao logo da análise venho defendendo que a violência imposta sobre o Homem condenado possui um tónus sacrificial voltado para o dinheiro, e não para a expiação coletiva com vistas à agradar uma entidade divina. Na realidade de mundo criada pela imaginação de Hilda Hilst, o Verdugo é também uma vítima sacrificial; ele se coloca em defesa do Homem por acreditar na inocência deste. Na cena acima o Cidadão 6 diz: “Tira o capuz! Tira o capuz! A Mulher tira o capuz!” ao passo que os Cidadãos respondem: “A mulher. É mesmo a mulher. Sai daí de cima! Sai!” (HILST, 2008, p. 410). A revelação do embuste deixa claro que este “sacrifício não é mais capaz de cumprir sua tarefa; ele aumenta a torrente

de violência impura que não consegue mais canalizar.” (Op. cit., p. 57). A morte do Homem tem como objetivo aclimatar a população que ouviu suas palavras e ficou excitada por mudanças. No fim, as leis impostas pelos juízes pretendem sacrificar o senso de liberdade dos cidadãos.

Diante da ordem de expulsão da Mulher de cima do patíbulo, segundo a rubrica: “*Os juízes fazem com que a Mulher fique. Rumores.*” (HILST, 2008, p. 410). A permanência da Mulher no cadafalso e os rumores indicam o enlouquecimento do “mecanismo das substituições” e as “criaturas que deveriam ser protegidas pelo sacrifício tornam-se suas vítimas.” (GIRARD, 2010, p. 57). Em linhas gerais, todos estão propensos a morrer porque o Homem condenando não é substituível, ele é o autor das palavras que incendiaram a população, e a autoria o torna responsável. A execução de caráter sacrificial que se estabelece na peça, na verdade é parte de um engodo jurídico comandado pelas personagens Juiz velho e Juiz jovem. Matar o Homem seria uma forma espetacular de demonstrar a opressão imposta por um sistema que se utiliza de uma verborragia legalista afim de confundir as pessoas. De maneira pedagógica, essa peça de Hilda Hilst trata dos perigos iminentes da comunicação entre os homens

VERDUGO: Ninguém toca no homem. Ninguém toca. (*aponta o n. 2*) Você disse que o homem te deu esperança, chama o padre.
 CIDADÃO 5: O padre deve ter ido até o vale. Foi no asilo daqueles. E quando ele vai pra lá ele fica a noite inteira.
O Verdugo olha desesperadamente ao redor, como se procurasse alguém.
 MULHER (*para o Verdugo*): Homem, agora é demais. Deixe eles fazerem o que é preciso. Você tem a mim e a seus filhos. Deixa o homem morrer a morte dele.
 CIDADÃO 2 (*para o Verdugo*): Ah, vá lá, faz logo o teu dever.
 MULHER (*para o Verdugo*): Faz o teu dever.
O Verdugo protege o corpo do homem com o seu próprio corpo. O Carcereiro tenta empurrá-lo, mas é violentamente empurrado pelo Verdugo. (HILST, 2008, p. 423-424)

A voz do Homem é verbalizada através da defesa realizada pelo Verdugo. A força imperiosa do carrasco ou homem-morte é transformada em homem que defende a vida. O Verdugo foge do dever outorgado pela lei e torna-se um defensor das ideias do Homem. O carrasco e o Homem sincronizam os corpos, tendo a palavra como força. Nesse sentido: “O sacrifício é um ato social; as

consequências de seu desregramento não podem limitar-se a um ou a outro personagem marcado pelo “destino”. (GIRARD, 2010, p. 59). Mais que um ato social, a execução do Homem representa uma demonstração de poder político. O Verdugo não é de antemão escolhido por esse destino, entre aspas, para morrer junto com o Homem. São as armadilhas da linguagem no processo de escuta que levam o carrasco a ser também uma potencial vítima sacrificial. Ele se deixou envolver pelas palavras do Homem, por isso os juízes são enfáticos ao dizer que “Certas palavras não devem ser ditas”, a palavra dita pode colocar o corpo em perigo. Palavra e corpo entrelaçam o destino das personagens de *O verdugo*.

VERDUGO (*voltando para o homem, emocionado*): Fala, homem de Deus, explica pra todos quem você é.

JUIZ VELHO: Ele não tem mais o direito de falar.

JUIZ JOVEM: Pela lei, ele já está morto.

CIDADÃO 3: E de qualquer jeito, ninguém vai entender o que ele fala. (*para o Verdugo*) Anda logo com isso.

Expectativa. Silêncio.

HOMEM (*lentamente*): Eu não soube dizer. Eu não soube dizer como devia. Eu não me fiz entender. Eu não me fiz entender. (*para o Verdugo*) Faz teu serviço.

Silêncio completo.

VERDUGO (*para o homem*): Eu não posso. Eu não posso.

CIDADÃO 5: Então sai daí. (HILST, 2008, p. 424)

A voz do Homem ecoa pela primeira vez, o corpo condenado profere frases que endossam o problema da comunicação entre os sujeitos. O Homem diz: “Eu não soube dizer. Eu não soube dizer como devia. Eu não me fiz entender. Eu não me fiz entender. (*para o Verdugo*) Faz teu serviço.” (Op. cit., p. 424). Para o Homem a linguagem não criou formas de libertação do sistema opressor, ao invés disso, gerou uma série de ditos e interditos que culminaram na população sendo ludibriada pelos juízes. A única fala do Homem, exposta na boca da personagem trata dessa anulação do corpo físico prestes a ser destruído pela ordem judicial. A personagem termina falando para o Verdugo “Faz teu serviço”, se a linguagem não humaniza os sujeitos então é legado à violência da execução o poder de se comunicar com todos os partícipes daquele ritual de morte. Há que se pontuar que nesta altura da peça, as personagens Cidadãos já tem ciência do montante financeiro que os juízes ofereceram à família do Verdugo. Logo, o dinheiro opera uma modalização da linguagem que cruza todas as personagens.

Na iminência da morte do Homem, o Juiz velho endossa: “Ele não tem mais o direito de falar.” Observação que é amplificada pelo Juiz jovem: “Pela lei ele já está morto.” (HILST, 2008, p. 424). O corpo do Homem, que fora ausência na maior parte da narrativa, é impedido de se comunicar com as autoridades. Em que momento, diante da lei, a personagem perdeu o direito de falar? As falas dos juízes expressam uma aura *kafkniana*, do insólito, do surgimento das acusações e como estas vão tomando a forma de um leviatã que fatalmente devorará o sujeito. O Homem é o corpo ausência-presença construído por vozes terceiras, oscilando entre a inocência e a culpa. Na sua única possibilidade de argumentação diante dos algozes e dos Cidadãos – ainda cidadãos, porque depois se transformam em algozes, pois coletivamente matam a pauladas o Verdugo e o Homem – , a personagem opta pela negação, quatro vezes ele diz a palavra “não”. O que resta da negação do Homem e sua insuficiência no tentar se comunicar é materializado em violência, como uma linguagem que não falha, que não necessita de intermediários, que não deixa dúvidas, pois o corpo, como palimpsesto, serve à inscrição da violência, portanto, da morte.

CIDADÃO (*empurrando a Mulher*): Não, agora ele vai ficar e fazer o serviço.

VERDUGO (*recompondo-se*): Eu não faço. Eu morro mas não faço.

CIDADÃO 6: Tira ele de lá.

CIDADÃO 2: O homem ficou louco.

FILHO (*desesperado, voz baixa*): Pai, meu pai.

A Mulher tenta novamente aproximar-se, mas é empurrada. A Filha tenta também aproximar-se. O Noivo está quieto no mesmo canto.

CIDADÃO 5 (*para a Filha*): Vai saindo. Vai saindo, moça.

FILHA (*voz alta, exaltada*): Eu disse, ele está doente, não façam nada com ele. (*olha para os juízes*)

Os cidadãos aproximam-se perigosamente do patíbulo. Os juízes descem.[...]

VERDUGO (*protegendo o homem com seu próprio corpo. Com determinação*): Ninguém chega perto.

CIDADÃO 5: O homem tem de morrer. Vamos, vai andando. (*entra em luta com o Verdugo*)(HILST, 2008, p. 426-427)

Convencidos pelo dinheiro, os Cidadãos assumem simbolicamente a profissão verdugo. A ideia de executar passa a ser incorporada no discurso das pessoas que anteriormente discordavam dos juízes. O esquema dos magistrados, de um modo ou de outro, alcança sua eficácia, eles matarão o Homem que

ameaçava o poder instituído. A ideia de verdugo abandona o Verdugo e passa a compor e mentalidade dos Cidadãos. O dinheiro desperta a selvageria dos Cidadãos, personagens que no início do segundo ato demonstravam estarem bastante confusas em relação à culpabilidade do Homem. O Verdugo afirma: “Eu não faço. Eu morro mas não faço.” (HILST, 2008, p. 426). Tanto o Homem quanto o carrasco optam pela negação no momento máximo em que seus conflitos internos tornam-se abertos à coletividade. Na rubrica Hilda Hilst indica que o Verdugo protege o Homem: “*protegendo o homem com seu próprio corpo. Com determinação.*” (Op. cit., p. 427). É o corpo do Verdugo em sua rudez e força que se coloca na defesa do Homem e não as palavras. Neste momento o corpo supera as palavras porque a violência, já encorpada pela linguagem das ameaças impostas pelos Cidadãos e os juízes, passa a se estruturar no campo da fisicalidade.

Para René Girard:

A crise sacrificial, ou seja, a perda do sacrifício, é a perda da diferença entre a violência impura e a violência purificadora. Quando se perde esta diferença, não há mais purificação possível e a violência impura, contagiosa, ou seja, recíproca, alastra-se pela comunidade.

A diferença sacrificial, a diferença entre o puro e o impuro, não pode ser apagada sem que com ela sejam apagadas todas as outras diferenças. Ocorre então um único processo de invasão pela reciprocidade violenta. A crise sacrificial deve ser definida como uma crise das diferenças, ou seja, da ordem cultural em seu conjunto. De fato, esta ordem cultural não é senão um sistema organizado de diferenças; são os desvios diferenciais que dão aos indivíduos sua “identidade”, permitindo que eles se situem uns em relação aos outros. (GIRARD, 2010, p. 67)

No ápice da peça a “violência impura” opera a dinâmica dos acontecimentos, deixando evidente que todos os Cidadãos participam da morte do Verdugo e do Homem. Em *O verdugo* não há uma diferenciação que coloque de um lado a “violência impura” e do outro lado “a violência pacificadora”. Os jogos de poder e opressão apresentados na trama demonstram que a violência sempre esteve atrelada às mínimas ações das personagens. Considero a ideia de “crise sacrificial” como uma espécie de crise da consciência a acometer principalmente a personagem Verdugo, que além de tentar racionalizar os efeitos

da mudança de mentalidade na relação com o Homem, ele tenta anular a sentença deliberada sobre o corpo do Homem: a morte em praça pública. A “crise da diferenças” entre as personagens equivale à tensão que cada personagem empreende quando o Homem é posto no centro do debate. A violência não é um contorno a situar a identidade das personagens de *O verdugo*. Ela é essência na medida em que estava colocada à função social de cada seja no microcosmo familiar, seja diante da comunidade, no entorno da praça.

O “processo de invasão da reciprocidade violenta” (Op. cit., p. 67) ocorre justamente quando os juízes visitam a família do Verdugo e oferecem um valor acima dos proventos que o carrasco recebia para cumprir seu papel social na comunidade. A reciprocidade violenta, fora do rito sacrificial, localiza as personagens num nível de discurso em que qualquer ameaça é combatida com uma torrente de leis, que sumarizadas, prezam a morte, o extermínio, a manutenção da opressão. A reciprocidade vil também equivale ao fato de um juiz negociar com a mulher a morte do Homem. O juiz e a Mulher na peça ocupam lugares sociais distintos, mas o que há de comum entre eles é a prática da violência em essencial, domada em cada um por regimes de sociabilidade que volta e meia são subvertidos. O empreendimento da morte do Homem é um desses momentos de subversão em que a linguagem funciona como arapuca para aprisionar potenciais inimigos.

Na cena abaixo a extensão dessa “reciprocidade violenta” entre as personagens suscita a violência em seu sentido físico e animalesco. O Verdugo e o Homem são assassinados a pauladas pelos Cidadãos:

Os cidadãos atacam em conjunto, o Filho tenta escapar das mãos do Carcereiro, mas não consegue. Frases: “Mata logo o homem”- “Mata do nosso jeito”.

VOZ DO VERDUGO (*com intensa comoção*): Não. Não. Eu morro mas...

Frase: “Então morre”. Começam a dar pauladas no homem e no Verdugo. Cena de intensa violência. Frases soltas: “Dá uma no olho de cavalo” – “Toma você também, seu porco”. Terminam a chacina. Recuam vagarosamente. Silêncio esticado. Descem do patíbulo. Vê-se o homem e o Verdugo lado a lado, mortos.

JUIZ VELHO (*quebrando o silêncio*): Nós não queríamos que fosse assim.

Mulher, Filha e Noivo se unem amedrontados, num canto. O Carcereiro solta o Filho e este sobe no patíbulo e olha para o Verdugo, estarecido. (HILST, 2008, p. 427)

A lei concretiza o que foi determinado. Algumas vezes na tessitura da peça, aos mãos foram recolhidas evitando a morte. Entretanto, outras mãos se levantaram, incentivadas pelo dinheiro, e finalizaram a ação indevida. Executor e executado tornam-se um só: corpos sem vida. A palavra, no entanto, continua viva. A visão do Filho olhando do patíbulo, antes da partida, é um sinal de que haverá outros homens, palavras multiplicadas que recusam o sistema, a opressão. O corpo morre, mas a ideia é apenas transferida de casulo. O silêncio não perdurará para sempre.

A violência é apoteótica no final da peça. A morte do Verdugo cumpre o papel sacrificial, embora não haja nenhuma sublimação e o sistema tenha prevalecido, como afirma o Juiz velho na fala: “Nós não queríamos que fosse assim.”, pois na compreensão dos magistrados a lei mata antes de qualquer intervenção. No mundo de *O verdugo* parece-me que todos perante a opressão dos juizes estão mortos. A lei como uma condicionante mórbida a sistematizar as relações do sujeitos modernos. Aliás, a peça joga com as noções de primitivo e moderno tendo como liame a violência em suas formas evidentes e sutis.

A análise deste tópico é intitulada com a fala do Verdugo “Um osso me comovia”. Penso o corpo dessa personagem como alvo de atravessamentos simbólicos atrelados à violência, afinal de contas a profissão do Verdugo é matar, executar, fazer a lei ser cumprida diante dos moradores desta “vila do interior, em algum lugar triste do mundo.” (HILST, 2008, p. 367). O que é o corpo para um verdugo? Talvez seja a carnalidade do erro que há de ser corrigido pelas suas mãos, ainda que a correção tire a vida desse corpo. O Verdugo é um personagem singular, seu corpo, matriz de indiferença, já que ele mata os condenados enviados pelos juizes, entrega-se a uma reformulação de ideias a partir da relação com o Homem. O corpo é ideia antes de qualquer coisa, e as ideias do Verdugo são violentamente transformadas pelo Homem que ele acredita ser injustiçado.

O Verdugo é osso também. No momento em que ele declara para o Filho que até um osso o comovia a declaração soa equivalente a uma confissão para si. Ele descobre que no centro de sua carnalidade existe emoção, portanto ele não é

apenas o carrasco, braço dos efeitos da lei. O Verdugo é o corpo presença e o Homem, o corpo ausência-presença; da junção desses corpos motivados por ideias libertadoras gesta-se a tragédia que dá significância e peso para a narrativa dramática de Hilda Hilst. É interessante que o discurso sobre a violência no corpo das personagens de *O verdugo* parta justamente da personagem que executa os condenados. O relevo dramático que se impõe sobre a personagem a humaniza ao ponto que se tenha compaixão pelo carrasco.

A peça *O verdugo* ancora o corpo e a linguagem num conjunto de personagens extremamente conscientes do que querem. A violência é a comunicação dos estados extremos que delinea as ações das personagens, principalmente aquelas que articulam a execução do Homem. O sacrifício na peça é desprovido do caráter divino, ao invés disso é imantado pela urgência da movimentação do *status* através do dinheiro, como é bem expresso nas personagens femininas. O corpo do Verdugo, apesar de sua mansidão nos gestos – como é exemplificado através das rubricas – é um território em que a morte é elemento cotidiano, pois este é o seu trabalho. O aparecimento do Homem, porém, provoca no Verdugo um redescobrimento desse corpo-morte para um corpo de pulsão libertadora, e é essa travessia, mediada por inúmeras violências, que os leva para a morte, cujo significado espraia-se no Filho, como voz de resistência; e nos Cidadãos, como mantenedores do sistema opressor.

Considerações finais ou A viofilia que leva as personagens à ruína

As múltiplas formas de violência que perpassam a dramaturgia hilstiana estão ancoradas, como visto ao longo das análises, nas personagens, nos enredos, nos cenários e em toda a estrutura arquitetônica das peças. Durante a pesquisa bibliográfica, a fim de garimpar conceitos que substanciassem o pensar sobre a representação da violência na literatura, li inúmeros textos com o desejo de fundamentar uma ideia que desse conta de arrematar o olhares teóricos que construí para ler a ideia de violência na dramaturgia de Hilda Hilst.

A palavra violência é a centralidade da minha tese, ela repuxa toda a discussão para um centro irradiador que possa interligar o conceito, com as peças. Então, ontem, num momento lúdico com a palavra violência, separei as sílabas, juntando-as com outros sufixos que pudessem suscitar ideias e apresentar caminhos para um arremate que finalizasse com mais intimidade o que seja violência no teatro da autora. Numa verdadeira explosão dadaísta em que a palavra “violência” foi propositadamente violentada pela minha angústia por algo “novo”, eis que surgiu na tela do computador a palavra “viofilia”.

Pronto!

Havia criado o termo perfeito para basilar o fim da discussão. No entanto, meu estado instantâneo de “graça” foi solapado na pesquisa imediata em que fiz no buscador *google* para saber se alguém havia pensado na palavra *viofilia*.

E sim, já existia um texto de duas autoras da Universidade Estadual de Goiás - UEG, intitulado “Os filhos de Andy Warhol: “viofilia” no cinema contemporâneo”, de autoria das pesquisadoras Émile Cardoso Andrade, que é doutora em Literatura e Michele dos Santos, doutora em História. A surpresa da descoberta está no fato de que conheço ambas as autoras. O mundo acadêmico é de fato uma maçã corroída por uma lagarta. É pequeno. Então liguei para Émile, rimos da situação inusitada, e pronto, cá estou com a palavra - sintoma potente para prosseguir na construção da tese.

No resumo do artigo, publicado nos Anais do VI Congresso Latino Americano de Compreensão Leitora, as autoras denominam a *viofilia* como “uma sedução pela violência presente nas produções artísticas atuais, sobretudo no

cinema.” (ANDRADE & SANTOS, 2013, p. 172). Ao iniciar o texto elas arrematam que “o gosto e o interesse pela violência, a viofilia, ganhou ressonâncias indubitáveis à luz do cinema produzido nas duas primeiras décadas dos anos 2000.” (ANDRADE & SANTOS, 2013, p. 172). A partir dessas duas lacônicas definições, as pesquisadoras analisam a influência da estética visual de Andy Warhol nos filmes *Capote*, *Precisamos falar sobre Kevin* e *Deus da carnificina*.

A análise das autoras é focada na presença de signos que além de reforçarem a violência, causam certo estranhamento no espectador, e dessa conexão com os símbolos que supostamente são empregados no cinema para chocar, tem-se uma admiração estética que anestesia o espectador em momentos específicos da narrativa visual comandada pelo diretor. A influência de Andy Warhol, segundo as pesquisadoras, está na concepção imagética que o trabalho do multiartista legou para as artes visuais contemporâneas.

Depois de pagar o tributo ético em encontrar as autoras do termo, tomo-o emprestado na perspectiva de desdobrá-lo na dramaturgia hilstiana, pois no cinema sua operacionalização se dá de forma distinta da literatura.

E como seria pensar a *viofilia* na literatura e especificamente nas peças teatrais de Hilda Hilst? A partir da significação óbvia da sedução, deslumbramento, atração pela violência, distendo o termo em uma categoria possível no ambiente dramático de Hilst: *A viofilia territorial*

Neste sentido, a *viofilia territorial* no teatro expressa as condições físicas e espaciais que colocam as personagens num crescente de sedução pelo ato violento a partir do ambiente que os cerca. O território em que ocorre as ações das personagens funcionaria como uma máquina propulsora a gerar nelas o desejo e a opressão. Desejo enquanto qualificador de dominação, e a opressão como realização física ou simbólica da violência imposta pela natureza territorial construída. As peças de Hilda Hilst se passam em escolas, conventos, casas, prisões, praças, igrejas, ou seja, territórios que comportam situações dramáticas que fazem proliferar a violência, neste sentido, são propícios à criação da *viofilia* como elemento que se integra às intenções das personagens, fazendo-as resvalar admiração por atos contra o humano, e até mesmo tornando-as instrumento de violência.

A ideia de território abarca não apenas a questão do cenário: ela impõe imaginar espaços, camadas, fragmentos, arestas, rupturas, território contestado, e muitas outras palavras que demonstram que a personagem está tão entrelaçada com o território fecundo à violência, que ela acaba internalizando o que é evidenciado na descrição física do lugar onde ocorrem as violações de toda ordem. É como se ao invés do cenário ser apenas o espaço em que se desenrolam os acontecimentos, ele, na condição de território assume a função de personagem influenciador das demais. As personagens, ao se relacionarem com esse espaço estariam fadadas a colocar para o exterior o que há de pior em termos de violência, isso sob o esteio do prazer.

Dentre as personagens que agem sob o fluxo da viofilia territorial, destaco a Superintendente, do colégio religioso da peça *A empresa*; a Irmã Superiora, do convento, de *O rato no muro*; a Ana, personagem mãe, no drama *O visitante*; o Agente, de *O auto da barca de Camiri*; os SS, soldados nazistas da peça *As aves da noite*; os Escudeiros 1 e 2, da peça *O novo sistema*; a Mulher e a Filha, da peça *O verdugo*; e o Demônio, do texto *A morte do patriarca*.

O sentimento de atração e prazer pela violência que estas personagens emanam está intimamente ligado ao poder que elas detém. Na *viofilia territorial*, as personagens abstraem em suas práticas o que o ambiente, em sua construção física, representa, ou seja, a Superintendente é uma extensão do colégio religioso, a Irmã Superiora é o convento, com seus corredores sombrios em que a flagelação encontra as freiras; a casa de *O visitante* se corporifica em Ana, pois ali residem segredos que, além de sufocar a personagem, oprimem as demais; o Agente representa a lei do tribunal no mundo exterior, sendo autorizado a prender, julgar, condenar e matar, e depois apenas reportar aos juízes que a lei foi cumprida. Os SS, de *As aves da noite* são o campo de concentração de Auschwitz desdobrado em sua mais perversa concretização, pois são pessoas que estão aprisionando outros seres para a morte.

A viofilia territorial flerta diretamente com o pensamento de Gaston Bachelard, em sua *Poética do Espaço* (1988), *Topofilia – um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente* (1980) de Yi-fu Tuan, e *O espaço literário* (2011), de Maurice Blanchot. Observo nos três teóricos aspectos que incrementam a ideia

da viofilia territorial como um conceito em que as personagens, ao estarem mimetizadas com o espaço, tornam o cenário um território em que o discurso se coaduna com as práticas de violência, porque a existência dessas personagens está intimamente atrelada ao lugar de onde elas comunicam e praticam seus vilipêndios sobre as outras.

A viofilia territorial impulsiona as personagens a colocarem em cena o que há de mais secreto, expresso de forma ambivalente pela linguagem, pela palavra. Em todas as peças de Hilst o debate sobre a linguagem ocupa um lugar especial. Os territórios impulsionam as personagens a proferirem declarações sobre a falta ou presença da palavra.

A produção das peças de Hilda Hilst se deu no período da ditadura militar no país, nesse sentido, parece-me que a autora, munida de uma consciência bastante comprometida com a realidade, cria um conjunto de personagens com identidades arraigadas aos espaços em que se desenvolvem as histórias. A viofilia territorial trata das ressonâncias apaixonadas para o mal, que as personagens ventilam nos ambientes.

A violência nasceria, desse modo, primeiro da criação do espaço, e teria nas personagens sua plenitude, pois elas colocariam no plano simbólico o que é escancarado na descrição do cenário. Exemplo disso, o início da descrição do espaço em que ocorrerá a execução da personagem Homem, na peça *O verdugo*: “Pequena praça. Patíbulo. Forca. Semi-obscuridade. Sombras. Frases inaudíveis em tom crescente. Os juízes entram apressadamente. Sobem no patíbulo.” (HILST, 2008, p. 406).

Antes de mostrar qualquer personagem, Hilst coloca em destaque o espaço físico. A informação: “Pequena praça. Patíbulo. Forca.” determina os eventos que sucederam ali, portanto, o início do segundo ato apresenta um território em que a violência contamina quem estiver nele. É simbólico o fato de o patíbulo e a forca estarem vazios nesse momento. A violência reside neste espaço, como ritual e presença constante. Neste ato, tem a presença das personagens Cidadãos, logo é presumível sugerir que eles saibam do que se trata o patíbulo e forca, pois a presença deles corrobora e legitima a existência do lugar. A violência está no

território vazio que é preenchido pela entrada de todas as personagens que irão movimentar a trama rumo à catarse.

No posfácio de *O teatro completo de Hilda Hilst*, Pallottini (2008) endossa o modo como a escritora posiciona suas personagens, ao argumentar que:

está optando por se comunicar com seu público através de situações, na maior parte das vezes, limítrofes, de situações de verdadeira crise. Um grupo de personagens é criado, em cada um dos casos para apresentar-nos um momento de vida em que se chega ao limite extremo de resistência humana. (PALLOTTINI, 2008, p. 498)

A estrutura melódica de *O rato no muro* por si só já evoca uma trama em que as personagens estarão em confronto com uma entidade opressora, que se constitui de um *ethos* religioso a se codificar violentamente em outros signos na peça. A linguagem, como força de sentido para a libertação está evidente no protesto da personagem Irmã H. Ao proferir: “Não respondam, por favor, não respondam!”, “Parem pelo amor de Deus, parem” e “Não, não continuem” (HILST, 2008, p. 140-141), Irmã H entende que a força opressora tem na linguagem e na exaltação do verbo religioso seu principal instrumento de normatização do corpo e das ideias femininas.

Os elementos sonoros que perpassam o texto evidenciam uma perturbação constante para todos que não estejam na mesma sintonia, não à toa, no início da trama as personagens são apresentadas rezando em tom salmódico, demonstrando assim que no mundo do convento e suas diretrizes não é permitido uma pluralidade de sons, ideias e utopias, pois todas devem estar sob a mesma linguagem, uníssona e delimitante.

MARIA (*entrando para arrumar a mesa*):

Palavras, palavras.

Quantas palavras inúteis

A cada dia.

ANA: Falávamos...

MARIA: Do meu olhar?

Dos teus ruídos?

ANA: Do trigo... deste pão.

MARIA: Há de ficar amargo.

ANA: Por quê?

MARIA: Será mastigado

Com palavras vãs. (*pausas*)

(HILST, 2008, p. 158 – 159)

A violência se constitui no seio familiar de *O visitante* a partir da própria natureza escorregadia da linguagem poética. A tensão entre as personagens Maria e Ana é endossada pelo viés poético a estruturar as falas, e esse movimento acaba por dirimir o prosaico, o narrativo, dando espaço às dúvidas e interditos.

Das oito peças, *O visitante* é a que mais explora os efeitos da fala na subjetividade das personagens. No microcosmo familiar, tudo é exponencialmente ampliado, Maria, ao criticar a ineficácia da palavra, mostra que a vida se resume em “uma palavra que não denomina nada, que não representa nada, que em nada sobrevive, uma palavra que nem mesmo é uma palavra e que desaparece maravilhosamente,” (BLANCHOT, 2011, p. 33). A linguagem poética coloca as personagens diante dos escombros ou resquícios da identidade e função que lhes cabe na peça. A personagem Maria é o vórtice desse território em que a violência se perfaz dócil e quase indetectável. Blanchot, em *O espaço literário* (2011) pensa os rompimentos da palavra e os seus efeitos no campo literário; Maria rompe com o dizer e, ao fazê-lo, instaura outras formas de apreensão da vida, ainda que seja pelo vazio da linguagem

Ao ficcionalizar a figura histórica do padre Maximilian Kolbe na peça *As aves da noite* (1968), Hilda Hilst coloca em cena trágica as personagens: Poeta, Carcereiro, Estudante, Joalheiro, Mulher, SS, Hans e o padre Maximillian, evidente herói da tragédia. As personagens, encerradas no Porão da Fome, espaço destinado aos condenados do campo de concentração de Auschwitz, evocam reflexões sobre a vida enquanto aguardam em sofrimento a morte chegar. Na impossibilidade de libertação, as personagens recorrem ao senso divino como forma de aceitação do destino inevitável.

ESTUDANTE: A palavra tem vida?

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... (*para o Carcereiro*) Não é isso?

CARCEREIRO (*objetivo*): É isso. (*rude, ansioso, para a Mulher*) Conta.

ESTUDANTE (*olhando à volta da cela*): Esta cela terá vida. Palavras vivas.

(HILST, 2008, p. 260 – 261)

No porão da fome, a palavra desdobra-se em delírio e racionalidade. O poeta defende um horizonte em que a palavra será matéria e esta, por sua vez, os tornará memória obrigatória para os outros. O fato de as personagens estarem encerradas no espaço que as levará à morte não as impede de pensar em como a palavra presentifica o mundo e suas materialidades e, para além, como afirma o Estudante: “Esta cela terá vida. Palavras vivas.” (Op. cit., p. 260 – 261), pois é tecido um eco a transpor qualquer movimento de sufocamento das ideias graças à memória.

Se “a palavra proferida é a carne mortal do sentido” (BAKHTIN, 2006, p. 122), nesta peça a palavra que é dita ocupa um lugar tão importante quanto a degradação física que as personagens passam. São dois movimentos que se retroalimentam: o corpo em estado de falência por causa da fome profere palavras que formatam outros sentidos para a vida.

Jaime Ginzburg defende que “uma certa medida do horror que permitiu a existência de Auschwitz faz parte da nossa formação nacional. A história do Brasil conhece numerosos massacres sanguinolentos.” (GINZBURG, 2017, p. 195), Hilda Hilst, ao se apropriar dos elementos históricos, como a morte do padre franciscano Maximilian Kolbe no campo de concentração nazista, reelabora a ideia de palavra e sua potência para a vida, em um espaço que desconhece a dimensão da alteridade, por isso, falar é algo tão urgente na dramaturgia hilstiana, através da palavra suas personagens se constituem plenas.

O conflito em *O verdugo* tem como um dos eixos principais as ressonâncias das palavras do Homem condenado pelos juízes. No núcleo familiar, o carrasco é quem sofre o impacto direto, tanto é que se recusa a executar o homem, acreditando na inocência do condenado. A cena sintetiza muito dos desdobramentos que acontecem nos dois atos da peça, se a palavra permite trânsitos simbólicos, logo ela é responsiva e portanto, pressupõe mudança em sua função primeira de comunicação apenas. Segundo Hilda quando se pensa a palavra é preciso levar em conta que ela é dotada de “uma transformação ética que leva ao político: a linguagem e a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos

políticos de não pactuação com o que nos circunda e que tenta nos enredar¹⁴”, a palavra em *O verdugo* é o que motiva as tensões entre vida e morte, uma vez que as personagens se constituem de uma ética que não negocia um entrelugar, mas, ao contrário, tudo é posto aos extremos.

Nas oito peças de Hilda Hilst, a palavra cria o mundo, as intenções das personagens, os embates e tantos outros desdobramentos. Ela é a pulsão de vida e morte a movimentar os eixos das tramas. As personagens pensam a palavra como algo das materialidades que efetivam o cerceamento das livres ideias ou a sua evocação para a liberdade. Independente da constituição identitária da personagem e seu lugar social, elas, em algum momento ou outro da peça, são levadas a entender o por quê das palavras e as coisas, e o que delas resulta. As peças: *O rato no muro* (1967), *As aves da noite* (1968), *O visitante* (1968) e *O verdugo* (1969), objetos centrais desta tese, tratam das feições que a palavra evocada tem, seus impactos do centro à periferia das tramas, em tudo a palavra se entranha como material de construção desse mundo em que a comunicação dos estados do ser, sai da banalidade e passa a ser algo imprescindível para a existência dos sujeitos, ameaçados por violências poliformas.

Conforme Mikhail Bakhtin:

A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN, 1997, p. 95)

No trabalho dramaturgico de Hilda Hilst, “as ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida” estão presentes no interior da obra, a congregar alegoricamente os acontecimentos da realidade que a circundava. O aspecto ideológico e vivencial traçado por Bakhtin, em Hilda caracteriza-se como forças centrais de sua produção dramaturgica. Mesmo que o seu teatro não possua o elemento panfletário inerente às produções durante o regime militar, especialmente no pós 64, ainda assim, a marca de toda uma concentração de

¹⁴ RIBEIRO, Léo Gilson. “Tu não te moves de ti, uma narrativa tripla de Hilda Hilst”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo 16 mar. 1980. In: DINIZ, Cristiano. (Org). *Fico besta quando me entendem – entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013. p.56.

forças ideológicas contra a censura está presente. É através do pensar a palavra que a autora se posiciona, interligando vida e atitude estética ao erguer uma dramaturgia em que a comunicação torna-se símbolo capital para o entendimento do que é o homem em situação de opressão.

O poético amalgamado nas tramas descentraliza as ações das personagens para o secreto, vindo à tona somente através de alegorias e símbolos orquestrados por silêncios e pausas, ambos aspectos quase personagens também. Os fatos, por não obedecerem a lógica do conflito central que repuxa todas as subtramas para si, são dirimidos nas mínimas elocuções proferidas. Há nas personagens da dramaturgia hilstiana um senso de autismo em relação ao ambiente opressor, é possível que isto configure uma estratégia de sobrevivência, o que justifica o fato das tramas em sua maioria terem um desenvolvimento marcado pela lentidão. Renata Pallottinni, no Posfácio do *Teatro Completo*, afirma:

O personagem do teatro de cunho lírico dá conta ao interlocutor da sua perplexidade, da sua angústia, da sua impotência; e, claro, dá-se conta disso. Ele mesmo percebe através de suas palavras, que nada pode. (PALLOTINE, 2008, p.497)

A constatação dessa incapacidade de resolver os dilemas da vida passa pela linguagem. Hilda, ao imantar sua dramaturgia com o veio poético, tenta acessar o mais profundo da condição humana através de personagens detentores de lógicas muito particulares em relação ao mundo que os violenta e oprime. Por isso, o seu teatro, ao distanciar-se da estética épica de Bertolt Brecht vigente no período em que foi produzido, apresenta aspectos singulares no que diz respeito à forma poética dissolvida nas vozes das personagens. A ação principal configura apenas uma das camadas visíveis, nisto é preciso que o leitor encare a dramaturgia lírica de Hilda Hilst como espaço de polifonia a congregar o conjunto de vozes que organizam o material poetizado em cena.

Dentro da viofilia territorial, a palavra desnorteia os desejos das personagens. Tudo é passível de reflexão porque os espaços são forças de repressão também. A dramaturgia de Hilda Hilst de um modo ou de outro se comunica com a América Latina, palco de tantos golpes militares, perseguições e tantas formas de cerceamento da liberdade. Apesar do tom poético que acaba

afastando-o dos encenadores contemporâneos, o teatro teatral hilstiano comunica de maneira eficiente temas que assolam a sociedade brasileira desde a sua origem.

O texto de Hilda Hilst tem uma potência de debate imediato porque trata do sujeito em situação de violência. Se a violência forma, organiza, seleciona e media as sociedades, a representação artística tem uma função especial para colocar os sujeitos em estado de reflexão, de mudança, de redescobrimto dos valores da vida plena em suas dimensões várias.

No fim, as personagens de Hilda Hilst, enredadas pela violência são levadas à ruína independente do lado em que estejam, pois a violência territorial desagua nelas o desespero, a descrença e falta de conciliação com o mundo opressor que as cerca. Resta às personagens um condicionamento perfilado em imobilidade condensada por reflexões filosóficas.

À guisa de conclusão do meu ensaio tese acerca da violência na obra de teatral de Hilda Hilst, percebo o quanto tais territórios de viofilias nefandas ainda estão presentes em nossa sociedade brasileira. A dramaturgia de Hilst é um grito contra qualquer forma de atração por práticas que aborem a dignidade humana em suas tantas dimensões, ou que juízes vociferem que “Certas palavras não devem ser ditas” ainda assim a arte resistirá e denunciará o que há de mais horrendo nas tramas da violência insistentes em ressurgir no país, fantasmas do nosso passado recente, denominado anos de chumbo.

Diante dessas fantasmagorias que insistem em negar a pluridade da vida, da nossa democracia frágil, a dramaturgia de Hilda Hilst, criada em um momento histórico de extrema violência, é um alerta para o Brasil de hoje.

Referências

Obras de Hilda Hilst

- HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Editora Globo, 2007
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- HILST, Hilda. *Contos d'escárnio textos grotescos*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

Estudos sobre Hilda Hilst

- CUNHA, Rubens da. *O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2014.
- DIAS, Juarez Guimarães. *O Fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo – floema*. São Paulo: Annablume, 2010.
- DINIZ, Cristiano. (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.
- ÉDER, Rodrigues. *O teatro performático de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.
- FRANCA, Tatiana Franca. *Colorário das perdas: um Teatro para tempos alegres (repressão e resistência nas peças de Hilda Hilst)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.
- RODRIGUES, Tatiana Franco. *Sobre Anas e Marias (ou como tudo se transforma e permanece igual) Uma leitura sobre perplexidades e advertências em Hilda Hilst*. Revista eletrônica Literatura e autoritarismo-Dossiê n.9, Setembro, 2012, p. 142
- FUSER, Marina Costin. *Palavras que dançam à beira do abismo – mulher na dramaturgia de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2012.
- LACERDA, Júlia Fernandes. *A dramaturgia de Hilda Hilst: percursos e diálogos entre o dramático e o não dramático*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2013.

LEAL, Cristyane Batista. *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás – UFG, 2012.

LEAL, Cristyane Batista. *Hilda Hilst e a tradição moderna do teatro*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Goiás – UFG, 2018.

PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

SANTOS, Patrícia Barbosa dos. *Drama e alegoria: para uma análise-interpretação d'o Verdugo, de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, 2015.

TEIXEIRO, Alva Martínez. *O herói incómodo – Utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*. Tese de doutorado. A. Coruña: Dep. Galego-Português, Francês e Lingüística da Universidade de Coruña, 2009.

VINCENZO, Elza Cunha de. O teatro de Hilda Hilst. In: *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. *Assombros e Escombros da Modernidade no Teatro de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2012.

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. *Entre Verdugos e sedutores: modernidade e (des) mascaramento na prosa de Hilda Hilst*. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2018.

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. *Teatro completo volume 1 As aves da noite, O visitante*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.

Bibliografia geral

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo – Antissemitismo, imperialismo e totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005.

ARENDDT. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade do consumo*. Trad. Artur Morão. Portugal: Edições 70, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*. Trad. Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BIGNOTTO, Newton. Terror, violência e política. In: NOVAES, Adauto. *Fontes passionais da violência*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina a condição feminina e a violência simbólica*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHAUÍ, MARILENA. *Sobre a violência*. São Paulo: Editora Autêntica, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 22.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

DAUDOUN, Roger. *A violência Ensaio acerca do "homo violens"*. Trad. Pilar Ferreira de Carvalho e Carmem de Carvalho Ferreira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

DIBE, Pascal. Urbanidade, fonte de violência. Trad. Paulo Neves. In NOVAES, Adauto. *Fontes passionais da violência*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

DUPUY, Jean-Pierre. Do desejo à violência e reciprocidade. In: NOAVES, Adauto. *Fontes passionais da violência*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos).

- ESSLIN, Martin. *A Violência no teatro*. In: Cadernos de teatro, n. 47, 1970. p 2 – 9.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Xxxx. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir História da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Trad. Xxxx. Rio de Janeiro: Edições Grall, 1979.
- FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GROS, Frédéric. *A ética da obediência*. In: NOVAES, Adauto. *Fontes passionais da violência*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Trad. Enio Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- ZIZEK, Slavoj. *Violência*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.
- LAPOUJADE, David. *Fundar a violência: uma mitologia*. In: NOVAES, Adauto. *Fontes passionais da violência*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.
- LEAL, Aline. *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018.
- LORIT, Sérgio C. *Kolbe Coleção testemunhos*. São Paulo: Editora Cidade Nova, 1980.
- MENDES, Cleise. *Aspectos performativos do diálogo cênico*. Anais da Associação

Brasileira de Artes Cênicas. Unicamp-SP, v.11, n.1, 2010.

MICHAUD, YVES. *A violência*. Trad. L. Garcia. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MILLER, Jacques-Alain. A máquina panóptica de Jeremy Bentham. In: BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*. Trad. Trad. Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MUCHEMBLED, Robert. *História da violência – Do fim da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PURCENO, Sonia. O obsceno objeto de desejo de Hilda Hilst. In PÉCORA, Alcir. *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andre Stahel. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

SANCHES, João Alberto Lima. *Dramaturgias de desvio: recorrências de textos encenados no Brasil de 1995 a 2015*. Tese de doutorado. Bahia, 2016.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. Sobre o uso da violência contra o estado ilegal. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir Pinheiro (orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010. p.245-278.

SILVA, Manoel Fialho. *A Parresía em Filodemo*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, 2009.

TUAN, Yi-fu. *Topofilia Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difusão Editorial, 1980.

WERRETT, Simon. Potemkin e o Panóptico: Samuel Bentham e a arquitetura do absolutismo na Rússia do século XVIII. In: BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*. Trad. Trad. Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.