

## Hilda Hilst em-cena: subversão e ruptura feminina em seu teatro

Adalberto Rafael Guimarães<sup>(\*)</sup>  
Maria Augusta Bernardes Fonseca<sup>(\*\*)</sup>

### Resumo

Hilda Hilst, a despeito de sua consagração como poetisa e romancista, representa uma lacuna no que tange a sua dramaturgia, publicada, pela primeira vez, em 2008. Neste estudo, pretende-se analisar nas peças *Auto da Barca de Camiri* (1968) e *O Verdugo* (1969), os pontos que vinculam o teatro hilstiniano à tradição literária brasileira e verificar de que formas a construção de personagens femininas desloca-se na direção de um novo ideal de dramaturgia que rompe com os padrões convencionais do teatro brasileiro, do século XX. Nesse sentido, discutiremos de que maneiras as personagens femininas criadas por Hilda Hilst representam ideais de “indecidibilidade”, segundo os conceitos propostos por Jacques Derrida, ao subverterem a noção de poder falocêntrico, agindo como instrumento ferrenho de denúncia social e política.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst. Teatro. Feminino. Desconstrução.

## Hilda Hilst in scene: subversion and female rupture in her theater

### Abstract

Hilda Hilst even being enshrined as a poet and novelist, is a gap in relation to its dramaturgy first published in 2008. This study aims to analyze the plays *Auto da Barca Camiri* (1968) and *The Executioner* (1969) the points that link the hilstiniano theater to Brazilian literary tradition and verify that forms the construction of female characters moves towards an ideal of dramaturgy new deconstructing conventional standards of Brazilian theater, the twentieth century. In this sense, we will discuss the ways in which the female characters created by Hilda Hilst represent examples of "undecidability", according to the concepts proposed by Jacques Derrida, to subvert the notion of phallogocentric power, acting as a staunch instrument of social and political denunciation.

**Keywords:** Hilda Hilst. Theater. Female. Deconstruction.

*O meu teatro é como a CASA dentro de cada um de nós.*

---

<sup>(\*)</sup> Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Membro da Comissão Editorial da Revista *Magma*, periódico da Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura comparada da USP. E-mail: rafaelguimaraes@usp.br.

<sup>(\*\*)</sup> Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Professora em Teoria Literária pela USP, e professora adjunta em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina.

A superficialidade latente em considerável parcela dos estudos que se produz atualmente nas academias brasileiras de letras reflete-se, diretamente, nos rumos tomados pela crítica literária na contemporaneidade. A repetição enfadonha de pesquisas leva-nos, comumente, a associar os nomes de importantes escritores brasileiros somente aos gêneros textuais específicos em que teriam se consagrado, relegando a parcela restante de suas obras à obscuridade. João Guimarães Rosa e sua poesia; Carlos Drummond de Andrade e sua ensaística; Cecília Meireles e sua dramaturgia são vítimas do comodismo que, senão impede, ao menos dificulta o enriquecimento da fortuna crítica sobre a poesia rosiana, a prosa drummondiana e a dramaturgia de Cecília. Percebe-se, pois, que muitos textos funcionam apenas como ecos de vozes anteriores e que escassos são os escritores de nossa literatura cuja variedade de produção alastrou-se pelos corredores de nossas universidades frutificando.<sup>1</sup>

Hilda Hilst não foge à regra, apesar de figurar de modo inusitado neste panorama pintado sutilmente. Reconhecida em virtude de sua poesia sensorial, agonizante e catártica, bem como por sua prosa inovadora, caracterizada pela mescla de gêneros literários, sua produção dramaturgica encontra-se imersa, para os olhos do grande público, em águas de descaso e esquecimento. É certo que a escritora, desde o início de sua carreira literária, propôs-se, incansavelmente, a tornar sua arte popular e buscou encontrar para seus escritos a leitura e o reconhecimento de leitores e críticos. Hilda Hilst, nesse sentido, foi sempre “porta-voz de seu próprio elogio”, segundo Costa Duarte (2006), contrariando, portanto, a ideia de “artista sério” defendida por Ezra Pound<sup>2</sup>. Contudo, Hilda Hilst não foi somente romancista, por um lado, e poeta, por outro. Ela foi tudo isso ao mesmo tempo e, frequentemente, no mesmo livro, uma vez que sua dramaturgia se apresenta carregada de poeticidade e seus romances e poesias trazem, em evidência, fortes tendências do gênero dramático. Recordando as palavras de Leyla Perrone-Moisés (2005), em estudo sobre a escritura de Blanchot, percebemos ue Hilda Hilst parece ter partilhado “como tantos outros escritores de nosso tempo, daquela

---

<sup>1</sup> Lembremos do exemplo do polígrafo Mário de Andrade cuja prosa, poesia e ensaística polímata são, hoje, reconhecidas como precursoras de caminhos trilhados por outros escritores no século XX.

<sup>2</sup> Ezra Pound em ensaio intitulado “O artista sério”, publicado em 1976, urde comentários sobre as categorias do que entende por “bom” e “mau” artista, baseando-se em uma série de argumentos filosóficos. Segundo ele, o “artista sério” não deveria reivindicar que o aprendam ou que sua obra seja compreendida, nem mesmo defender suas próprias obras de arte ou mesmo insistir em que leitores leiam seus livros. Todo artista que procure ser admirado, aprendido ou lido, de acordo com Ezra Pound, é, por isso mesmo, um artista pequeno.

pressão impetuosa da literatura que não suporta mais a distinção de gêneros” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 108) e tomou para si a tarefa árdua de quebrar os limites, efetuando deslocamentos vários que justificariam, portanto, a atribuição de expressões como “teatro poético” aos seus textos dramáticos e “poética teatral” às demais incursões desta autora pela poesia e pelo romance.

No legado dramático deixado por Hilda Hilst, as influências do teatro tradicional mesclam-se a aspectos essencialmente inovadores que funcionam não apenas como alternativa para a construção de textos fortemente críticos que, por meio do trabalho com a linguagem, direcionam à reflexão social de seus leitores/espectadores; mas também deslocam a escrita da autora do *locus* em que a expressão lírica encontrar-se-ia aprisionada. Escritas durante os anos do regime governamental arbitrário da Ditadura Militar, período em que grande parcela dos textos dramáticos eram impedidos de serem encenados, Hilda Hilst, valendo-se da estratégia de criação de um pano de fundo religioso, preenchido por quadros que aludem à tradição literária cristã, pôde, então, criar peças que ao serem encenadas seja em virtude de motivos estruturais ou temáticos, de fundo ou de forma, merecem a alcunha de atemporais.

As rupturas da escrita de Hilda Hilst podem ser notadas de antemão, a partir do modo com que a autora direciona a concepção das rubricas que antecedem o ato cênico; e que, na tradição da dramaturgia brasileira, serviam de maneira prática para facilitar a adaptação do texto literário para o palco. No teatro hilstiano, a rubrica explicativa para montagem do espetáculo entremostra preocupações da autora que se diferenciam daquelas já então cristalizadas, por exemplo, em grande parcela do teatro de Nelson Rodrigues. Frequentemente adaptado para o palco e prestigiado dentro do cenário literário, nota-se que o teatro de Nelson Rodrigues, ao ser articulado ao de Hilda Hilst, apresenta-se como marca da tradição, enquanto o da autora, fortemente marcado pelo signo da ruptura, permanece ainda hoje carente de atenção não somente por parte da crítica, mas também dos grandes grupos de artes cênicas do país. Em certa medida, este silêncio pelo qual o teatro de Hilda vê-se submetido, talvez derive de sua afinidade com a teoria da desconstrução de Jacques Derrida, uma vez que, se pensadas dentro da linha do teórico, as peças de Hilda Hilst retiram de nossos pés, leitores e espectadores, as bases sólidas sobre as quais a tradição teria construído as noções de verdadeiro ou falso, opondo questões como a da forma e conteúdo. O teatro de Hilda Hilst, diferentemente de grande parte do teatro contemporâneo, não procura criar fundamentos pragmáticos que se configurem como ponto de partida para o leitor/espectador, e opta por deslocar seu ideal de escrita e encenação para uma zona de “indecidibilidade” que exige de quem se aceite a desvendá-lo a consciência de sua instabilidade e incerteza. Bem como a

lógica do pensamento dos pensamentos que tremem de Derrida, o teatro de Hilda Hilst pode, em certo grau, ser encarado como uma espécie de terreno movediço em contraponto à fixidez e estabilidade de dramaturgia tradicional.

O conceito de “indecidibilidade” de Jacques Derrida, apesar de ter se originado a partir de da ciência matemática de Kurt Gödel e de seus teoremas da incompletude, é abrangente e pode ser articulado a diversas séries de signos que porventura admitam jogos de contradição e não-contradição, uma vez que a especificidade de seus conceitos repousa, justamente, na premissa de que as ideias não poder ser *nem* comprovadas *nem* refutadas, ao mesmo tempo. Na esteira de pensamento de Rodrigues (2008, p. 76), o pensamento de Derrida lança-nos em um jogo entre o que não é nem falso nem verdadeiro, uma vez que o filósofo procura nos deslocar não para um novo lugar, novamente determinando as coisas. Ao invés de nos deslocar, por exemplo, para o cinza, ele nos lança entre os inúmeros matizes existentes entre o preto e o branco. Essas assertivas a respeito do pensamento de Derrida são pertinentes, em nossa discussão pois, ao se analisar o teatro hilstiniano, o que se verifica é a elaboração de um jogo que oscila entre o retorno à tradição, nos mesmos instantes em que a escritura rompe com o convencional, colocando-nos neste entre lugar situado entre o teatro tradicional e o moderno que destrói as algemas dos parâmetros estéticos. Recordando a obra *A Escritura e a Diferença*, na qual Derrida discute a possibilidade de uma estrutura acêntrica do discurso, percebe-se que o lugar em que o sentido do teatro de Hilda encontra sua efetivação é, justamente, no entremeio: o espaço existente entre as oscilações entre lugar e o não-lugar. Talvez por isso o texto teatral de Hilst poucas vezes tenha sido adaptado para os grandes palcos, sob alegação crítica de que as oscilações entre possibilidade e impossibilidade tornariam sua execução e funcionamento algo incerto.

Na primeira peça em destaque neste estudo, *Auto da Barca de Camiri* (1968), obra que desde o título claramente alude à tradição teatral dos autos de Gil Vicente, não se encontram referências pormenorizadas de quaisquer aspectos extrínsecos ao texto, constando somente uma rubrica nomeada de “Cenário”, e todo o drama se desenrola em um único ato e ambiente. Hilda Hilst desloca sua escrita da já convencionalizada e o que se sobressai, logo de início, é a presença marcante da adjetivação que intensifica a subjetividade e corrobora a crítica da desigualdade social, que se desenvolverá durante a ação. Hilst chega mesmo a lançar mão da “Nota: Diferença acentuada entre as duas portas. Uma, singela. Outra (a dos juízes) rebuscada, grotesca. (HILST, 2008, p. 185), reforçando a ideia de contraste entre as classes ali envolvidas. *O Verdugo* (1969), por sua vez, abre-se pondo em destaque o cuidado com as personagens que devem deixar transparecer, primordialmente, suas idades. Preocupações com

as características físicas das personagens recorrentes nos textos da época, são excluídas e, em seu lugar, Hilda promove um deslocamento para o interior das personagens logo nas rubricas do texto. Hilda Hilst rompe ao subtrair tais elementos técnicos, caros à execução da peça em um palco, e em seu lugar destacar o moderno, por exemplo, sugerindo a utilização de recursos modernos como *slides* e linguagem coloquial.

Hipoteticamente, é como se a preocupação estivesse menos pautada na forma como sua mensagem será dita, do que no que está sendo dito. Hilda quer se fazer ouvida e não importam características detalhadas das personagens ou como suas peças serão adaptadas na realidade em cima de um palco. O que parece ter maior relevância é a mensagem que suas peças constroem, principalmente quando lidas em conjunto. Talvez por isso seu teatro seja repleto de personagens coletivas e haja um deslocamento na escrita de elementos técnicos como cenografia, iluminação ou sonorização.

De imediato, a presença de personagens que figuram em mais de um texto faz-se recorrente nas peças colocadas em destaque neste estudo. Em *Auto da Barca de Camiri* e *O Verdugo* não há somente a presença de duas personagens representantes do poder identificadas somente pelos epítetos “Velho” e “Jovem”, como também se verifica a repetição da personagem intitulada “Homem”, que em ambas representa a razão condutora de todos os conflitos. Interessante é notar, ainda, que a estratégia das personagens “desnomeadas”, de certa forma, funciona como mecanismo de crítica ao valor humano e em meio às demais produções teatrais da época reflete a diferença: “Nesta cidade, Excelência/ A profissão do homem/ É o seu nome” (HILST, 2008, p. 201) declara, poeticamente, a personagem Passarinheiro, do *Auto da Barca de Camiri*, quando então interrogada. Destituídas do valor individualizante que o nome confere à pessoa, verifica-se, porém, que quando se recorre ao processo de nomeação, a simbologia dessas palavras demonstra intrínseca ligação com um objetivo maior, no caso estético, e contribui para o sentido do texto. A descrição do cenário, no início do primeiro ato de *O Verdugo*, também indicia o cuidado hilstiniano em não particularizar o indivíduo. Pouco ou quase nada se sabe sobre o passado das personagens e, no decorrer da peça, descobrir-se-à que saberemos ainda menos do futuro das mesmas. São personagens presentes em um determinado tempo: o tempo da enunciação: “Nessa sala não deve haver mais nada, nada que identifique essa família particularmente” (HILST, 2008, p. 367).

Nas cenas iniciais de *Auto da Barca de Camiri* e *O Verdugo*, o que parece haver é uma ruptura com o que Roland Barthes em *Sade, Fourier, Loiola* indica como operações necessárias para a construção de um texto literário: o corte, o isolamento, a articulação e a

ordenação. Ambos os textos se abrem com diálogos que revelam inferências de cunho social e político evidenciam o caráter de denúncia e crítica característico do teatro de Hilda Hilst, como se fossemos jogados dentro de uma ação em movimento. Por meio de um trapezista e de uma mulher, figuras emblemáticas dentro do panorama social, a autora alerta para a constatação de que nosso tempo é de desamor e lamento, no qual quem faz as leis são os “sujos”. Vale lembrar que se recorrermos à discussão sobre os fundamentos de questões como a do poder e da lei, elaboradas pelo filósofo francês Michel Foucault, em sua *História da Sexualidade I*, perceber-se-á que a crítica de Hilda Hilst repousa não na complexa rede de estratégias em que esses mecanismos se originam, mas na ação de suas formas terminais: como a soberania do Estado e a maneira como seus representantes a reproduzem. Para Foucault, a temática do poder não se encontra em um local específico, como a personagem do teatro de Hilda parece supor, uma vez que ela circula pela sociedade. Sendo assim, ao considerar a crítica elaborada por Hilda Hilst é preciso compreender que todas as práticas sociais são marcadas por relações de poder e não somente aquelas que pertencem aos juízes, na peça.

*Auto da Barca de Camiri* e *O Verdugo* partilham, como já mencionado, de um mesmo fio condutor: a morte do guerrilheiro Che Guevara, retomada em situações análogas. O acontecimento histórico evidencia-se desde o título da primeira peça, que destaca a região boliviana de Camiri, na qual foi assassinado, e a habilidade de Hilst com a trama entremostra-se mesmo na maneira estratégica com que a autora joga com a ambiguidade do termo “auto”. Seja de ordem processual ou sacramental, verifica-se que esse auto que condena Che Guevara instaura, ao mesmo tempo, sua existência sagrada afirmada na escrita que, insistentemente, assimila Ernesto Rafael Guevara de la Serna à figura de Jesus Cristo. Vale ressaltar que, como o faz Alcir Pécora (2008), organizador da edição do *Teatro Completo*, o nome de Che não é mencionado em nenhuma passagem, o que certamente tem a ver não só com a censura da época, mas também com a intenção de extrair do acontecimento, a imagem ideal de homem-cordeiro imolado para a salvação da humanidade.

É importante ressaltar que o texto dramático de Hilda Hilst não permite, pois, que se narre o com a mesma linearidade das usuais produções teatrais da época, pois sua escrita desloca-se da tecnicidade usual para os domínios do não-dito e do subjetivo. As estruturas de desenvolvimento e desfecho de suas peças, por exemplo, não se deixam ver com evidência, sendo o fragmento e o recorte seus traços mais comuns. Destaquemos, por exemplo, a especificidade da escrita de *Auto da Barca de Camiri* em que Hilst subverte os gêneros e constrói um texto no qual se notam a presença de reflexões de cunho histórico-político aliadas

a um evidente teor lírico em que falas coloquiais são dispostas em versos durante toda a peça. Na peça, a experimentação autoral de Hilst permite lhe, por exemplo, o acréscimo de letras de canções costuradas ao texto dramático. A letra da primeira música, a título de conhecimento, surge no instante em que representantes do povo invadem o tribunal e transgridem os ideais de decência impostos ao recinto. Segundo Rodrigues (2010), em recente estudo publicado sobre o teatro da autora, essas canções funcionam como “determinantes do enredo que a trama desconstrói, evocando geograficamente planos que mais parecem uma atração circense, mas que de fato, exercem força demolidora” (RODRIGUES, 2010, p. 149). Vejamos:

#### LETRA DA PRIMEIRA MÚSICA:

Ai, coisa complicada são os da cidade  
Os que vêm dizer  
Se o homem que a gente vê  
É de verdade ou não (...)  
Se o homem que a gente diz que se move  
Ai, que se move ou não (...)  
Se tudo é, ou se é tudo ilusão  
São os da cidade  
Os de compreensão  
Os que vêm dizer  
Se o que a gente vê  
é sabedoria  
ou é danação  
se o que a gente vê  
é coisa brilhosa  
ou é escuridão. (HILST, 2008, p. 194).

Em *Auto da Barca de Camiri* e *O Verdugo*, percebe-se que a autora critica a corrupção de um sistema que ao invés de legislar e advogar em favor da justiça, faz uso do que bem lhe entende para fazer cumprir suas demandas, como invadir casas de famílias e oferecer suborno em praça pública. Em *O Verdugo*, os juízes tentam de todas as formas atribuir a culpa de vários assassinatos a Che Guevara que, pelo discurso inflamado, teria enlouquecido a todos, a fim de convencer o verdugo a cumprir a ordem de executar o condenado. Enquanto em *Auto da Barca de Camiri* percebe-se a tentativa de apagamento das evidências presentes na memória das testemunhas interrogadas sobre a existência do líder revolucionário. A hipocrisia dessas atitudes é escancarada por Hilda Hilst na descrição da indiferença com que os personagens que representam a lei ignoram as incessantes rajadas de metralhadoras que perpassam toda a cena e que, ao final, invadem a corte exterminando o público.

A crítica de Hilda às instituições políticas emerge, ainda, por meio das ações dos representantes da lei que mandam e desmandam conforme suas vontades. Um dos pontos altos da trama é, pois, a passagem em que a lei mostra sua verdadeira face opressora à sociedade, veiculada nas seguintes falas do Juiz Jovem: “Eu posso obrigar o senhor a fazer. Mas não quero”; ou na afirmação do Juiz Velho: “Nós somos a lei. Não somos a polícia” (HILST, 2008, p. 393). As falas das personagens denunciam, inclusive, a hierarquia entre as próprias instituições públicas ao situar a polícia abaixo da classe a que eles pertencem. A personagem Juiz Velho, em tom de ameaça, chega mesmo a afirmar que é dever do Verdugo cumprir a lei e executar Che Guevara publicamente. Esse momento revela uma crítica à inversão de valores, transparecida na atitude dos juízes que deveriam representar a verdade e que, a despeito disso, representam a corrupção. N’*O Verdugo*, pois juízes chegam mesmo a oferecer suborno ao homem para que ele cumpra as vontades da lei. Percebe-se com clareza, neste momento, o que Foucault procura explicitar ao afirmar que as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações. Sejam relações econômicas ou sexuais, como manifestadas no texto hilstiniano em destaque, já que matando Che Guevara o verdugo receberá grande quantia de dinheiro e fará possível o casamento de sua filha que o pressiona, essas relações entre dominantes e dominados não servem apenas como simples papel de proibição, pois atuam diretamente com o objetivo de *produzir* algum resultado.

Na peça em questão, a lei procura subverter o discurso do rebelde, valendo-se do recurso da ambiguidade, para confundir a mente do povo. Os juizes buscam jogar com sentido do termo “coiotes”, atribuído ao povo pelo “Homem” condenado. No entanto, é nesse instante que o Filho esclarecido reage, desmascarando a hipocrisia dos representantes do poder, em defesa das palavras do condenado. Pela voz da criança compreende-se a intenção de tal animal selvagem estar ali representado naquele discurso de libertação: os coiotes não costumam viver eternamente amoitados. O discurso metafórico da criança parece ser a própria voz de Hilda no contexto de produção da peça. Pela voz do menino exaltado Hilda grita: “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 vôo. (objetivo) Mas primeiro mostrar a cara de coiole.” (HILST, 2008, p.395) A alegoria do “coiole” surge ao final da peça representada por personagens cujos corpos são de natureza humana, diferentes das garras e das cabeças de coiotes que sustentam. Talvez, seja esta a máscara que Hilda Hilst deseja ver vestida por todos em resposta às atrocidades cometidas no período ditatorial.

O teatro de Hilda Hilst procura romper com o teatro preocupado com ideais puramente estéticos ou prioritariamente voltados para o entretenimento. Em ambas as peças, Hilst escancara a lógica opressora e o discurso jurídico repleto de termos técnicos que não são compreendidos pelo povo comum. Não é à toa que os personagens figurantes no segundo ato de *O Verdugo* representando os moradores daquela vila, são intitulados de “Cidadãos”. São eles que irão julgar a linguagem dos juízes de “fala enrolada”. Percebe-se, na voz desse pequeno grupo, a necessidade de uma linguagem clara, objetiva, que mostre a verdade ao invés de camuflar segundas intenções.

Como se sabe, um dos ideais a que os escritores modernistas almejavam era a eliminação dos eruditismos da linguagem, numa tentativa de aproximar a literatura do cotidiano, à língua falada pelo povo. É justamente a mesma busca dessa aproximação que leva Hilda Hilst a escrever textos teatrais: a sua necessidade de fazer-se ouvida pelo povo, no caso, por meio de espetáculos teatrais, uma vez que, como pode se afirmar, o público leitor de poesias era escasso. É possível, portanto, admitir que o fragmento abaixo destacado, talvez se configure não somente como uma crítica ao governo ditatorial que baixava decretos ao bel-prazer, abstendo-se de maiores explicações à sociedade civil, mas também como uma defesa de seu ideal de linguagem com relação à arte. Vejamos:

JUIZ JOVEM: Mas a lei precisa ser cumprida.

CIDADÃO 1: Mas o que o homem fez?

CIDADÃO 5: Falem o que ele fez.

CIDADÃO 6: É, ninguém explica.

JUIZ VELHO: Ele já foi julgado.

CIDADÃO 5: Mas ninguém entendeu o que as Excelências disseram.

Foi uma fala enrolada.

*Frases: “Nós queremos saber direito” – “Claro”. Rumores. (HILST, 2008, p. 408).*

O encontro do povo com os representantes do poder é, no teatro hilstiniano, marcadamente irônico e funciona, justamente, na tentativa de desvelar as incoerências da própria Lei. A cena subsequente à fala destacada apelarà às referências ao amor divino e remeterá à constância do pano de fundo religioso presente nas peças de Hilda. O que se delineia no segundo ato de *O Verdugo* talvez possa ser entendido como uma analogia à cena da condenação de Cristo presente no capítulo dezenove do Evangelho de São João.

Hilst retoma a tradição ao parodiar um texto já universalmente conhecido e, para tanto, vale-se de elementos da modernidade. A atitude do povo judeu, que gritava em favor da execução da condenação de Jesus Cristo, no entanto, difere-se da apresentada por Hilda Hilst

em seu texto. Hilst rompe com a tradição e sua personagem que procura salvar os pobres e injustiçados, em seu texto, a princípio encontra apoio dos cidadãos que presenciam o acontecimento. Diferentemente da atitude de Pilatos, que simula imparcialidade no julgamento de Cristo, os juízes de Hilda parecem não estarem dispostos a negociar a decisão. A impossibilidade de fugir ao destino imposto pela Lei é alertada pelos representantes: “Se vocês não matam o homem agora, os outros de cima vão matá-lo de qualquer jeito” (HILST, 2008, p. 418).

A corrupção moral é, finalmente, posta em cena por Hilda para criticar àqueles que em troca de dinheiro ignoram os valores da bondade e da honestidade. As cenas finais de *Auto da Barca de Camiri* de *O Verdugo*, quando lidas em consonância com o contexto de produção da peça, revelam a crítica que a autora faz àqueles que se vendem ao sistema em troca de benefícios. Os “cidadãos” antes politizados, críticos e oprimidos, mediante a oferta de dinheiro e poder dos juízes, invertem suas opiniões e deslocam-se do lugar de vítima para algozes por são eles que, numa cena de intensa violência, terminam por cometer uma chacina: o assassinato do Verdugo e do Homem a pauladas, em praça pública.

### **Feminino “indecidível” em Hilda Hilst**

No entanto, cabe aqui destacar a habilidade da autora ao relacionar variadas questões problemáticas, não somente ligadas ao governo. Na cena inicial de *O Verdugo*, decorrida em um ambiente familiar, uma discussão sobre a “Lei” desperta um debate acirrado de cunho feminista inflamado pela fúria das personagens Mãe e Filha que reivindicam sua capacidade para entenderem de assuntos políticos. Tal cena parece ensaiar um discurso feminista que remonta àqueles proferidos por grande parte das teóricas feministas. No entanto, como desenvolveremos adiante, é curioso notar que esse teor militante das atitudes dessas personagens, não as acompanhará durante toda a ação, pois essas personagens assumirão um caráter de *indecibilidade*: em certos momentos predominará a fragilidade e o fetichismo, tido como senso comum ligado à mulher, em outros, atitudes feministas.

Na peça *O Verdugo* o casamento da filha somente acontecerá se o pai aceitar o trabalho “imundo” de enforcar o “Homem”, acusado de a todos incendiar com suas palavras de amor e igualdade. Devido a isso, instaura-se um conflito no íntimo do pai de família, que se vê dividido entre seguir a vontade da filha que o pressiona visando à realização de seu desejo, e o filho que se coloca em defesa do “Homem”. No instante em que se nota a delimitação do caráter da mãe e da filha que de início envolto na ganância e ambição por melhorias de vida,

Hilda rompe com a concepção de feminino frágil e subordinado e coloca tais personagens como determinadas a alcançarem suas metas independentemente do que para tanto seja preciso fazer.

Vale citar o episódio em que, à certa altura, a mulher-verdugo indaga a existência de Deus e a ironiza por não haver intercedido na salvação de duas crianças assassinadas brutalmente nas proximidades da residência. Ela tenta, pois, defender a morte do “Homem” a partir de argumentos que escapam à lógica da situação e descamba em contradições que se assimilam à fala dos juízes. A meticulosidade do raciocínio da mulher, que deseja apossar-se do dinheiro que o marido receberá, dirige-se, por fim, para a tentativa de convencer o esposo de que a resistência dos moradores da região à sentença de morte do “Homem” trata-se de mera manifestação de afronta e resistência ao poder e, não, amostra de amor ao próximo. Neste sentido, Hilda Hilst parece ilustrar, em seu teatro, o que a postulação foucaultiana sobre resistência e poder procura defender. Para Foucault (2005), a resistência não se caracteriza como um subproduto das relações de poder, pois ela não é nem anterior ao poder nem mesmo secundária a ele, pois se assim o fosse não haveria resistência. Para o autor, é necessário que a resistência seja como o poder. Isto é, tão inventiva, móvel e produtiva quanto ele.

Ressalte-se, também, a imagem da mulher mais preocupada com as aparências do que com a verdade dos fatos. É perceptível a ironização que Hilda faz com relação às personagens femininas em *O Verdugo*. Nela, as rubricas atribuídas a tais personagens são sempre muito insinuatoras: “servil”, “fazendo a mulherzinha”, “irônica”, “com desprezo”, “exaltada”. São personagens que demonstram descontrole emocional frente à imagem dos personagens masculinos que, diferentemente das mulheres, admiram a beleza do “Homem” que luta pela igualdade: “De perto, meu filho... ele parece o mar. Você olha, olha e não sabe direito pra onde olhar. Ele parece que tem vários rostos” (HILST, 2008, p. 375), afirma o pai para o caçula. Hilda desloca as manifestações de lirismo para a voz das personagens masculinas e ironiza com a ideia de amabilidade sempre atribuída as mulheres. O trecho acima serve, na peça, como oportunidade para que a filha e a mãe zombem do pai e declarem-no como um louco. A mulher aqui apresenta-se mais preocupada com as aparências que com a verdade dos fatos. Hilda Hilst deixa isso transparecer até mesmo na cena em que os juizes chegam até à casa do verdugo e esta tenta às pressas arrumar os cômodos. O pai, sincero, declara “Manda entrar, mulher, vai. Eles sabem que a casa é assim mesmo”. (HILST, 2008, p.377)

Ser produzida e reprimida pelos sistemas jurídicos e, ainda assim, lutar pela emancipação de sua categoria valendo-se dessas mesmas formas de poder é a forma como se pode visualizar a questão feminina a partir da genealogia elaborada por Judith Butler (2003), em

seu *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. A partir de relação com a teoria foucaultiana, que também visa à elaboração de genealogia da sexualidade, entrevê-se a sugestão do processo de produção de sujeitos fadados a representar os próprios sistemas jurídicos que as criaram. Butler (2003), dessa forma, evidencia a perpetuação negativa envolvida na maneira com que o “poder” forma, define e reproduz a vida dos indivíduos por meio de suas limitações, proibições, regras e, até mesmo, sob a alegação de proteção.

Ao colocar em evidência a questão do sujeito feminino, é necessário que se perceba ao longo de nossa literatura e história sua incessante procura pela legitimação de uma linguagem capaz de representá-las e promovê-las à visibilidade política. Além do mais, é preciso, também, permanecer-se alerta para as ambiguidades de uma lei que produz e oculta categorias, como é o caso da mulher, de acordo com suas exigências, na tentativa de excluir a diversidade e, assim, forjar a ideia da existência de um sujeito feminino estável, a errônea noção singular de identidade. Pois, como discute Butler (2003), o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos e variáveis como modalidades racial, classista, étnica, sexual e religiosa quase sempre foram separadas propiciando a descontextualização da especificidade do feminino.

É justamente com a noção reducionista da contraposição masculino/feminino, construída pelos sistemas de poder, que o teatro de Hilda Hilst procura romper. O patriarcado universal, crença numa hegemonia masculina, em *O Verdugo*, inverte-se e desloca-se para as mãos da figura feminina que se apropria dos elementos que representam a força masculina para executar o que parece impossível para seu par. O texto hilstiniano corrobora, neste sentido, para o que o texto de Judith Butler (2003) parece apontar como a urgente necessidade para as teorias feministas: a construção da categoria de “mulheres” não mais como sujeito coerente e estável a partir desses elementos que apenas reificam questões de gênero e identidade.

O que se apreende no texto literário de Hilst é a própria desestabilização da ideia universal de sexo binário macho/fêmea uma vez que nele o próprio gênero se torna um “artifício flutuante” com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, bem como o inverso, valendo-nos da expressão de Butler (2003). Ao constatar a circularidade existente nos estudos a respeito do gênero feminino, a pesquisadora nos oferece um panorama relevante sobre teóricas feministas que assumiram discordantes posições frente a esse debate, na genealogia histórica. Beauvoir, por exemplo, para quem o feminino institui-se como representação do Outro, já que o masculino primordialmente estaria ligado à noção de universalidade do gênero, problematiza

ao tomar como ponto de partida a concepção de que a mulher repousaria no estigma de ser uma corporalidade renegada, projetada pelo sujeito abstrato da pessoa masculina.

No texto hilstiniano, a imagem da mulher em determinados momentos pode ser analisada sob a ótica da negação discutida por Beauvoir. Há momentos em que as personagens masculinas, como na peça *O Verdugo*, negam o potencial feminino. Apesar de incansavelmente procurar afirmar sua força e seu valor, a figura da mulher, no teatro de Hilda, sofre com a resistência masculina. Na peça em questão, temendo que o marido não cumpra as ordens da lei que garantirão à família o enriquecimento rápido, a mulher assume uma posição de poder e declara aos juízes que ela mesma matará o condenado, no lugar do seu marido. Diante de tal surpreendente atitude, os representantes da lei imediatamente negam a mulher sua capacidade para realizar tal façanha. Essa negação, no entanto, que inicialmente pode ser percebida na atitude dos homens que desacreditam na força da mulher e que de todas as maneiras tentam evitar a aceitação termina, por fim, no consentimento mediante à recusa do masculino de acatar as ordens dos juízes de todas as maneiras. Aceitação, esta, que marca a subversão do estigma de fragilidade e inferioridade da mulher que então passa a assumir um novo lugar dentro da escala de poder. Dessa forma, o corpo da mulher transforma-se no instrumento de libertação, conforme preconizado por Beauvoir, e deixa de ser apenas uma instância definidora e deformadora como é visto por correntes que atribuem ao masculino a concepção de Uno.

O corpo feminino, concebido como marcado perante o não-marcado masculino, passa a pelo processo de deslocamento em relação ao modelo falocêntrico e a ideia de Uno sempre atribuída ao homem, no instante em que a personagem se apropria das vestes de seu marido e socialmente escancara sua não-diferencialidade, aparecendo publicamente para executar o condenado com suas próprias mãos. Nota-se que o falocentrismo que de acordo com Butler (2003) eclipsa o feminino passa em certo grau é subvertido no teatro de Hilda Hilst que descobre o lugar daquelas que representam o gênero indecível para Jacques Derrida.

Indecidibilidade essa que, na abordagem derridiana pode ser entendida na ideia de que a mulher “talvez não seja alguma coisa”. É importante ressaltar, no entanto, que quando se menciona o pensamento da desconstrução, a concepção de “falta” não surge imbuído de valor pejorativo. Diferentemente das teóricas feministas que associam esse “não ser algo” a uma apologia do falocentrismo, Derrida concebe a mulher como aquela que na condição de não-verdade carrega consigo a possibilidade de significação. De fato, a indecidibilidade que permeia o feminino significa a possibilidade de a mulher ser a verdade levando-se em conta que seu pensamento repousa na contradição de a não-verdade ser a verdade. Essa associação

entre mulher e não-verdade de Derrida remonta à discussão sobre a oposição binária entre macho-fêmea. Em seu teatro, Hilda Hilst nos revela imagens de personagens femininas que indecidivelmente transitam entre feminilidade e masculinidade. Personagens que ao mesmo tempo apoderaram-se do *logos* falocêntrico e por outro lado situam-se no lugar de seres dominados e discriminados por uma estrutura representada pela Lei, que as subestima e insiste em enxergá-las a partir do senso comum.

A representação da mulher em *O Verdugo* de Hilda Hilst, bem como o pensamento derridiano corrobora com a ideia de uma não instituição de lugares fixos de encarceramento da mulher. Seu texto teatral que, de maneira específica, destaca-se dentro do panorama geral de sua obra, em momento algum parece levantar bandeiras de organizações políticas feministas e reivindicar os objetivos dessa classe. Pode-se pensar a maneira de Hilst retratar a mulher como algo que transcende esses ideais de militância, uma vez que o que se apreende é uma espécie de desconstrução do masculino, uma desconstrução da presença, valendo-nos da expressão de Geoffrey Benington. Hilda admite a tipologia variada das mulheres – pois mulher que se apodera das vestes e atitudes masculinas para execução de uma tarefa é a mesma que, em outros momentos, serve a família e cuida dos filhos – e não recorre à noção de identidade coerente e estável criticada por Butler (2003).

Logo, o que aparenta permear a escrita hilstiniana assim como a de Jacques Derrida, quando trazem à tona a questão feminina, parece não ser apenas a intenção de promover uma simples inversão de lugares. Não há fixação nem de identidades nem de lugares exatos em que as mulheres devam figurar, mas deslocamentos que consistem no reconhecimento do valor daquelas que historicamente estiveram rebaixadas. Parafraseando Rodrigues (2008), é como se em seus textos, Hilst e Derrida preferissem pensar a mulher a partir da marca do indecível: nem feminista nem antifeminista. Ambos procuram situá-las em um novo âmbito que não o do mero verdadeiro/falso, numa tentativa de desorganizar essas oposições binárias cristalizadas, sem chegar a instituir uma solução. Buscam mostrar a mulher que não é nem um ser terrível e incomunicável como Deus, possuidora de divindade que reflete nela todas as graças da natureza e encanta a todos os homens, como Baudelaire a escreve, nem a militante que se propõe a buscar um lugar no alto da hierarquia social deixando o lugar de submissão na sedenta luta por sua instalação no lugar do poder falocêntrico.

É importante deixar claro que o esgotamento de discussões como esta, que elegem como foco de análise questões extensas como as inovações e deslocamentos na escrita de Hilda Hilst e a questão do feminino em sua literatura, é praticamente impossível. Nosso objetivo principal, neste breve ensaio, era o de verificar de que forma a autora desloca sua escrita

carregando sua dramaticidade afastando-se de e recorrendo a novos ideais poéticos ao mesmo tempo em que constrói personagens femininas diferentes das usualmente vistas em nossa literatura. Se, em Gil Vicente, cuja maioria da obra compõe-se de autos, é pelo riso que se corrigem os costumes, Hilda Hilst surge no panorama da literatura dramaturgica perturbando completamente a ideia do riso estampado na face da lei. Nas peças colocadas em destaque nesta leitura, personagens como o Trapezista, Passarinheiro, Verdugo e “Homem”, cruelmente assassinados ao final, tornam-se ecos de uma voz autoral que pretende impedir o projeto opressor que a lei revela: “dar ao povo o que ele merece (...) resguardá-lo de toda e qualquer visão” (HILST, 2008, p. 226). Teatro de resistência, do silêncio ou político, independente das classificações que a ele sejam atribuídas, o que se assiste é a tentativa incessante de se pensar de outra maneira não só a questão da mulher, mas se alertar para a cegueira moral e desmoitar os coitotes adormecidos; para tanto, é que a voz de Hilda Hilst assume ares perseverantes de ruídos de metralhadora.

## Referências

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1979. (coleção signos).

BUTLER, Judith P. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 2ª ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates).

DUARTE, Eduardo Costa. “Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo.” In: *Jornal de Poesia, Revista Agulha*. ago. 2006, p. 01-19.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 16. ed., 2005.

HILST, Hilda. “Auto da Barca de Camiri”. In: PÉCORRA, Alcir (Org.). *Teatro Completo*. São Paulo, 2008.

HILST, Hilda. “O Verdugo”. In: In: PÉCORRA, Alcir (Org.). *Teatro Completo*. São Paulo, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A crítica-obsessão de Blanchot”. In: *Texto, Crítica, Escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 96-109.

POUND, Ezra. “O Artista Sério”. In: *A Arte da Poesia*. São Paulo: Editora Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 57-76.

RODRIGUES, Eder. *O Teatro Performático de Hilda Hilst*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2010. 173 p. (Dissertação de Mestrado em Letras).

RODRIGUES, Carla. “Alianças e tensões: Desconstrução, feminino e feminismo”. In. *Mente, Cérebro e Filosofia*, ed. n.12. São Paulo: Duetto Editora, 2008.

Texto recebido em: 04/09/2017.

Texto aprovado em: 03/03/2017.