

AS RUBRICAS HILSTIANA: VOZ E CORPO NO ESTADO DE EXCEÇÃO

THE HILSTIANA RUBRICS: VOICE AND BODY IN THE STATE OF EXCEPTION

Johnny dos Santos Lima⁶¹

Alexandra Santos Pinheiro⁶²

RESUMO: A rubrica também conta uma história, compõe a cena em si, compõe o sentido do texto teatral. Claro que nem todos os autores do texto dramático utilizam rubricas para escrever teatro, o que possibilita ao ator, diretor e leitor que crie o seu próprio sentido, partindo apenas do texto teatral, sem as indicações definidas, como acontece nos textos que possuem rubricas. Assim, no presente texto, busco, pela abordagem bibliográfica, compreender como Hilda Hilst impôs, em suas rubricas, resistência à repressão da época. Uma mostra artística, dramaturgical, teatral, que representa a vida em um dos períodos mais marcantes da história do Brasil, da América-Latina e da Europa.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; resistência; estado de exceção

ABSTRACT: The rubric also tells a story, composes the scene itself, contains the meaning of the theatrical text. Of course, not all authors of the dramatic text use titles to write theater, which enables the actor, director and reader to create their own meaning, are part of the theatrical text, without the definite indications, as in texts that contain headings. Thus, there is no text, I search, bibliographical magazine, entitled How is Impulse, in its rubrics, resistance to the repression of the time. An artistic, dramaturgical, theatrical show that represents a more remarkable life in the history of Brazil, Latin America and Europe.

KEYWORDS: Hilda Hilst; resistance; exception state

⁶¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados. johnnydsl@hotmail.com

⁶² Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral na Universidad de Jaén - Espanha. Professora Adjunta da Universidade Federal da Grande Dourados - Brasil. E-mail: alexandrasantospinheiro@yahoo.com.br

1. PALAVRAS INICIAIS

Hilda de Almeida Prado Hilst nasceu em 21 de abril de 1930⁶³, na cidade de Jaú, interior de São Paulo, filha de Benedita Vaz Cardoso, imigrante portuguesa, e do poeta, escritor e fazendeiro de café Apolônio de Almeida Prado Hilst. Em 1937, ingressa no Colégio Santa Marcelina, em São Paulo, como aluna interna, onde cursou o primário e o antigo “ginásio”. Estudou na escola secundária no Instituto Presbiteriano Mackenzie, e, em 1948, entra na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo (USP). Publica seu primeiro livro de poesia, *Presságio*, em 1950, quando ainda cursava Direito, aos 20 anos. A partir daí, sua poesia ganha forma e escreve outros livros. Com a morte do pai, em 1966, muda-se para a Casa do Sol, em Campinas (SP), frequentada por artistas de diferentes áreas. No ano seguinte, começa a escrever suas peças teatrais. As primeiras foram *A empresa* e *O rato no muro*, concluindo-as no fim de 67 e publica também mais um livro: *Poesia*. Casa-se com Dante Casarini, em setembro de 1968, ano em que escreve *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *O novo sistema* e inicia *As aves da noite*, no litoral de São Paulo. Lá constrói a Casa da Lua para passar algumas temporadas. A escritora faleceu na Casa do Sol, no dia 04 de fevereiro de 2004.

A ditadura militar impulsionou diversas simbologias na obra teatral de Hilda Hilst, como ela mesma costuma afirmar:

Meu interesse pelo teatro começou na época da ditadura. Alguém inventou que eu era comunista roxa. A polícia foi na casa da minha mãe e queimou todos os meus livros. Era uma coisa muito premente que eu estava sentindo e queria me comunicar mesmo com as pessoas (HILST, 2013, p.184).

⁶³ Sobre a data de seu nascimento, é curioso lembrar que Hilst nasceu no dia em que morre Tiradentes, além disso, segundo ela, foi concebida no dia da queda da Bastilha, 14 de julho: “São datas importantes demais. Tenho medo do que pode me acontecer” (HILST, 2013, p.226).

Os anos de seus escritos foram evidenciados por denúncias de torturas, greves e passeatas. Em julho de 1968, começam os atentados a teatros e, em dezembro é instituído o Ato Institucional 5 que previa a censura a toda forma de manifestação e aglomeração de pessoas⁶⁴, é destruído o teatro Opinião, a imprensa é altamente censurada. Ano também de grande importância para Chico Buarque, Caetano Veloso (que é preso, assim como Gilberto Gil). O mundo perde Martin Luther King Jr, dentre outros acontecimentos amargos que acompanham a ditadura militar no Brasil e em outros países da América Latina.

Por todo esse momento histórico, as peças de Hilda Hilst revisitam o passado de alguma forma, no tempo em que trabalham com os acontecimentos atuais, do Brasil e do Mundo naquela época (O estado de exceção). A autora apresenta os fatos históricos em seus textos, utilizando a dramaturgia como meio literário de resistência, para colocar sua opinião, registrar o seu momento. Suas peças contribuem com a memória histórica da América Latina porque trabalha com um teatro “de situação de dominação, no qual uma instituição – o Exército, a Igreja, a Empresa, a Escola- aplicava-se a submeter à força o conjunto das gentes” (PÉCORA, 2008, p.8).

Com sua escrita, Hilda Hilst resistiu ao seu tempo, mesmo quando consagrada/repudiada pela literatura erótica, porque coloca-se além do que a sociedade esperava de uma mulher. Apesar de sua consagração como escritora, a autora foi, em muitos momentos, incompreendida pela crítica e se sentia distante do público. Em entrevista à TV Cultura , quando se refere ao *Caderno rosa de Lori Lamby* (1990), ela afirma que teve “um excesso de seriedade, de lucidez e não aconteceu exatamente nada”. Em seguida, indica “que as pessoas precisam ser acordadas”. Para Rosenfeld, Hilst opta pela escrita de teatro como uma maneira de se aproximar do público:

⁶⁴ “A principal característica da atividade legiferante que se seguia à edição do AI-5 foi a expansão do controle da sociedade pelo Estado” (GASPARI, 2002, p.232).

A poeta chegou à dramaturgia porque queria "falar com os outros"; a obra poética "não batia no outro". Era um desejo de comunicação (é difícil evitar o termo que, desde que deu o nome a uma teoria, faz de imediato pensar em canais) e a obra poética não lhe parecia satisfazer esse desejo, pelo menos não na medida almejada. Há, em Hilda Hilst, uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade de se "despejar" nele, de nele encontrar algo de si mesma, já que sem esta identidade "nuclear" não existiria o diálogo na sua acepção verdadeira. Pelo mesmo motivo chegou à ficção narrativa, depois do desengano — certamente provisório — que lhe causou a atitude cautelosa do teatro profissional (ROSENFELD, 1970, p.1).

A autora parece ter consciência de que o teatro é o caminho mais próximo de chegar ao outro, por trabalhar diretamente com a imagem (personagem) sobre o outro (o ator que faz um personagem) para o outro (a platéia). Hilst assume os riscos de seus textos serem feitos em meio ao período do regime militar. Os primeiros escritos teatrais datam do ano de 1967, quando se instala a nova Constituição Brasileira outorgada pelo general Castelo Branco, e o Conselho de Segurança Nacional é criado. Neste ano, o exército prende membros do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), que lutavam contra a ditadura militar, e a União Nacional do Estudantes (UNE) resistia ao regime e fazia seus congressos clandestinamente. O novo regime político (agora militar) gerou várias prisões de sindicalistas e lideranças políticas, cassou parlamentares e exilou muitos militantes e artistas. A democracia não estava mais em vigor, os partidos políticos foram desfeitos e apenas a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) foram autorizados pelos militares. A luta contra a ditadura nos anos iniciais foi constante por parte dos estudantes, intelectuais e artistas, ganhando destaque o Teatro Opinião. Este se configurou como um dos primeiros manifestantes contra a ditadura, o que o levou a ser atacado pelos militares:

Dentre as formas de resistência por meio de expressões artísticas, o teatro foi um dos grandes expoentes da necessidade de ações revolucionárias, seja através de um debate existencial e crítico aos padrões impostos por costumes conservadores, seja discutindo e/ou incitando o povo a aderir às propostas de luta das esquerdas políticas (ARAUJO; SILVA; SANTOS, 2013, p.36).

A arte era entendida como proposta de luta política, os artistas e intelectuais, que até então não representavam “perigo”, passaram a ser alvo do comando militar. Com esse cenário nacional, nasce *A empresa* ou *A possessa*, e *O rato no Muro*. Para Pécora, é importante ressaltar que:

[...] se trata de um período no qual o teatro em geral, e 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. [...] Hilda Hilst, ao escrever todas as suas peças nesses dois anos trepidantes, certamente entendia o apelo único que o gênero parecia capitalizar naquele precioso momento, nunca mais tornando a escrever teatro depois dele (PÉCORA, 2008, p.7).

Havia uma resistência e consciência de sua obra, Hilst não queria apenas chegar ao público, mas sim, expor sua contestação com o que ocorre no mundo, sendo que suas obras são significativas de representações, signos, metalinguagem. Seus anseios do momento não são apenas brasileiros, como afirma Pécora, mas também mundiais. Hilda Hilst olha os “ratos” do mundo. Sem dúvida, as imagens “sagradas” presentes em sua obra, o espelho de sua vivência e o questionamento contemporâneo e ora performático constituem-se como reflexos de um tempo em que resistir era ser corajoso:

Hilda Hilst sabia – sabíamos todos nós, que fazíamos teatro e arte – que corria o risco de desagradar a repressão e ser alcançada pela mais branda de suas instituições, a Censura Federal, que, conquanto branda, tinha o poder de simplesmente calar um artista, por considera-lo perigoso para a segurança do Estado (PALOTTINI, 2008, p. 502).

Por sua coragem, Hilda Hilst pode ser um sinônimo de resistência (tema muito presente em seus textos teatrais). O contexto em que sua obra teatral é produzida, muitas vezes, apresenta a vertente religiosa, pois coloca “A igreja/Deus” em evidência e, assim, a autora questiona também um estado de exceção religioso, doutrinado por comportamentos aceitos ou não pela igreja.

A autora traz para os seus textos teatrais todos os sujeitos envolvidos nos anos da ditadura militar: estudantes, atores e os próprios militares. E todos, de uma forma ou de outra, trabalham com a violência, física e psicológica, sofrida também pelos militantes que lutavam contra o estado de exceção. Assim, é preciso definir os conceitos de resistência no qual abordamos este trabalho, para Auterives Maciel Júnior (2014,p.2):

Resistir é, neste aspecto, o oposto de reagir. Quando reagimos damos a resposta àquilo que o poder quer de nós; mas quando resistimos criamos possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas. Resistir é, neste aspecto, sinônimo de criar.

Sem sombra de dúvidas, a escrita de Hilda Hilst se encaixa na ideia de criação citada acima. As palavras de Maciel Júnior têm como base os pensamentos de Foucault, em que a resistência está ligada às formas de poder, já que “o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1988, p.103), isto é, o poder está diretamente ligado às relações, sejam elas poéticas, sociais ou pessoais. Então, “onde há poder há resistência” (FOUCAULT, 1988, p.105). Nesse contexto, Alfredo Bosi (2002) afirma que:

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*, o antônimo familiar é *de/sistir* (BOSI, 2002, p.118 – grifo do autor).

A definição de Bosi também contribui para a abordagem da obra de Hilda Hilst, primeiro porque está alinhada aos pensamentos dos autores citados anteriormente e segundo, porque reforça a ideia de insistência e desistência. Tratando-se do período de ditadura militar, muitos decidiram desistir da luta, outros, assim como Hilst, insistiram e resistiram, no sentido ético de criar, base de todo manifesto artístico, daí talvez surja a ideia de que toda arte é resistência. As várias definições do conceito de resistência se justificam em Foucault (1988, p.106):

[...] não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder.

A partir deste texto, busco compreender como Hilst impôs resistência à repressão da época. Uma mostra artística, dramatúrgica, teatral, que representa a vida em um dos períodos mais marcantes da história do Brasil, da América-Latina e da Europa. Irreverente e decidida, a escritora deixa claro que sua escrita é para compreender o mundo, questionar a si e ao outro. A autora não diminuiu a qualidade de sua produção, mesmo quando decide escrever o que, supostamente, o público queria ler, ainda assim, fez obras de caráter metafísico. No próximo tópico, identifico como as rubricas podem abrir possibilidades na

interpretação dos textos dramáticos e auxiliar na construção das representações.

2. A RUBRICA HILSTIANA: UMA PAISAGEM TEXTUAL

No teatro, o termo rubrica ou didascálias, de forma simples, serve para orientar os atores, o diretor e o leitor, ambienta as personagens e indicar ações, a “rubrica projeta, no plano literário, uma certa materialidade cênica” (RAMOS, 2001, p.9). Este é um recurso dramático muito recente, tornando-se um “elemento inseparável” do texto teatral no final do século XIX. Apesar disso, são poucos os estudos que se dedicam a falar sobre essa especificidade do texto teatral que é a rubrica/didascálias. Os estudos começam a aparecer a partir do século XX.

Alguns teóricos desconsideram as rubricas como literatura em si como se fosse possível construir uma linguagem que determinaria regras de escrita teatral. Segundo Ramos (2001), Roman Ingarden desconsiderou as rubricas porque acreditava que elas só serviriam para a encenação. Em contrapartida, essa colocação de Ingarden foi revista por Eli Rozik. A discussão girou em torno de as didascálias serem ou não uma linguagem do teatro, e embora não seja uma função verbal como o texto dramático (no sentido de prosa, contra-cena, jogo cênico) é a indicação não verbal da rubrica que pode transformar a ação verbal durante a cena. Nesse sentido, como nos mostra Ramos, em diálogo com Michael Issacharoff, as didascálias recebem sentido semiótico para o texto teatral:

A rubrica seria o que ele chama de componente não ficcional do drama e aquilo que definiria a sua especificidade como literatura. Nenhum outro gênero literário possuiria este estatuto excepcional, de comportar um canal suplementar que serve de manual de uso (RAMOS, 2001, p.10).

Ou seja, somente no texto teatral é que a rubrica tem sentido funcional. A rubrica também conta uma história, compõe a cena em si, compõe o sentido do texto teatral. Claro que nem todos os autores do texto dramático utilizam rubricas para escrever teatro, o que possibilita ao ator, diretor e leitor que crie o seu próprio sentido, partindo apenas do texto teatral, sem as indicações definidas, como acontece nos textos que possuem rubricas. Ramos lembra que, para Issacharoff, o fato das rubricas participarem ativamente como falas no espetáculo teatral, não elimina a possibilidade de participarem de modo diegético na dramaturgia. Nesse sentido, seria inapropriado discutir um texto teatral sem assumir as didascálias como uma condição literária da construção dramatúrgica.

Os textos de Hilda Hilst são carregados de indicações. Em sua maioria, encontramos indicações mais poéticas, voltadas à interpretação do ator; suas rubricas descrevem como a autora imaginou o que a personagem diria em determinada fala: “as rubricas refletem uma primeira encenação virtual do autor que expressa aproximadamente sua visão da cena montada” (RAMOS, 2001, p.12). Podemos notar essa afirmação na maior parte de suas indicações dentro da fala das personagens, como no diálogo do Poeta de *As aves da noite*:

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 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 (HIST, 2008, p.243 – grifo nosso)

Como percebemos, na rubrica da fala do Poeta existem indicações de como executar o texto falado, dando o ritmo da fala (rápido, lento), a intensidade (grave), a qualidade da emoção (exaltada, branda) e indicando a ação do ator (quando pede para que ele sorria e olhe para os outros personagens/atores). A construção imaginativa de Hilda Hilst com a cena “pronta” é tanta que ela orienta até em que palavra deve-se manter sua indicação: “hora”. Hilst também consegue desenhar um tom poético em suas didascálias, utiliza indicações como: “sombrio”, “manso”, “sorriso idiota” e tantas outras. Ou seja, opera indicações subjetivas, tanto para o leitor quanto para o ator/diretor. Cada qual pode ter uma interpretação muito pessoal dessas indicações. Assim também ocorre na descrição do cenário, como podemos ver na descrição da peça *O verdugo*:

Casa modesta, mas decente. Sala pequena. Mesa rústica. Dois bancos compridos junto à mesa. Um velho sofá. Uma velha poltrona. Uma porta de entrada. Outra porta dando para o quarto. Paredes brancas. Dois pequenos lampiões. Aspecto geral muito limpo. Nessa sala não deve haver mais nada, nada que identifique essa família particularmente. *Morem numa vila do interior, em algum lugar triste*

do mundo. Mesa posta. O verdugo, a mulher, a filha e o filho estão sentados à mesma. A mulher deve estar servindo sopa ao marido. É noite (HILST, 2008, p.367 – grifo nosso).

Hilda Hilst transforma as indicações em algo muito particular, pois é a imaginação, a sensação, a criação imagética da autora transposta poeticamente na indicação das didascálias. Sobre a densidade poética, afirma Baumgartel:

A partir de rubricas cuja função é mais poética do que cênica, ou de instancias de enunciação (como personagem, voz tipificada, portador de discursos coletivos e anonimizados de endereçamento, entre outros, por exemplo) que possuem uma força determinante sobre o contexto mimético da peça, podemos entender que a função didascálica de articular um enquadramento poético para a fala (ou de um mundo para o lugar da fala) ultrapassa a didascália propriamente dita (BAUMGARTEL, 2016, p.246).

As didascálias poéticas possuem uma função referencial ou um “modo de uso” do texto teatral porque estabelecem um contexto mimético, representacional, mesmo com teor subjetivo tem função transcendental dentro do texto dramaturgico. Quando Hilst aplica a expressão: “em algum lugar triste do mundo”, subjetiva a vida das personagens e o entendimento do cenário que propõe, sobrepõe às informações descritas anteriormente: “tudo muito limpo”, “paredes brancas”; recria uma contradição do lugar já que a cor branca pode remeter a um lugar tranquilo, de paz; um contraste que perpassa também a rubrica com papel literário como afirmou Baumgartel. Porém, é importante destacar que “essa poética do texto teatral, em sua função didascálica, é direcionada à percepção do leitor e não à dos personagens” (BAUMGARTEL, 2016, p.247).

A percepção do leitor pode ir além da “cena imaginada” pelos autores. É estabelecida quando trabalhamos com a rubrica de forma literária, porque

As rubricas, de fato, são uma referência mais concreta que qualquer história a ser deduzida pelos eventuais leitores da peça como literatura. Elas inscrevem no plano literário a dimensão física e tridimensional da cena e, assim, não só articulam a encenação no plano imaginário, como garantem a sua consistência enquanto ficção (RAMOS, 2001, p.12).

A rubrica/didascália, além de indicações de ação para os atores e diretores na construção de cena, auxilia o leitor⁶⁵ do texto teatral para estabelecer um caráter ficcional à dramaturgia. Todavia, essa identificação é particular de cada leitor, não se tornando necessariamente uma regra, assim como vimos no capítulo I sobre a representação e a *mimêsis*. Nos textos de Hilda Hilst, é possível perceber a função de intenção ficcional porque a autora utiliza da criação de imagens a partir de suas indicações, como podemos verificar na rubrica abaixo de *O novo sistema*:

Menina: Está bem. Então tire o casaco.

O menino está de pé. A menina começa a bater pausadamente nas costas do menino enquanto ele repete: “O meu ser é o ser da coletividade” algumas vezes. Aos poucos, gradativamente, ouvem-se vozes de muitas crianças e exclamações He! Ha! muitas vezes. É uma manifestação popular na praça contígua à praça onde estão o menino e a menina. Ouve-se também a voz do escudeiro-mor dizendo: “Como o quê? Como o quê?” E as crianças respondendo: “Como o núcleo atômico” (3 vezes).

Durante esta cena, o menino e a menina devem movimentar-se. Ela vai até o obelisco, ele olha para os homens. *Há angústia e uma certa delicadeza entre os dois* (HILST, 2008, p.349 – grifo nosso).

Podemos observar que a autora coloca em suas indicações uma mistura de ações e falas que as personagens/atores devem executar durante a cena. Também as crianças que repetem “He! Ha!” compõem uma espécie de coro:

⁶⁵ Trazemos o termo leitor como alguém que não faz teatro, mas que lê esse gênero literário.

Semelhante ao que o coro grego faz com as falas individuais dos protagonistas, o conjunto das informações didascálicas atribuí às falas individuais seu lugar no contexto do mundo cênico configurado por suas convenções poéticas, éticas e sociais (BAUMGARTEL, 2016, p.252).

A rubrica ganha, nesse caso, um sentido maior, indo além de sua função indicativa e isso foi o que denominamos de função transcendental dentro da literatura teatral. Como já dissemos, a rubrica é tecnicamente um elemento novo no texto dramático, assim como os estudos que tratam desse elemento especificadamente e dentro do teatro contemporâneo pode ou não ser utilizada pelos atores e diretores. Nesse sentido:

É inegável, no entanto, que quando se trata de explorar imaginariamente a materialidade projetada por quem construiu uma obra dramática, as rubricas podem ser muito úteis. Não importa se serão obedecidas à risca ou simplesmente relegadas, se serão lidas como receita de bolo ou ignoradas como bula de remédio incompreensível. Enquanto registro estável daquela primeira encenação imaginária, as rubricas oferecerão ao pesquisador um ponto privilegiado de observação (RAMOS, 2001, p.12).

Notamos que independente da forma como o autor tenha imaginado a cena e indicado através das rubricas em sua dramaturgia, cabe ao leitor, ator, diretor, tratar dela à sua maneira. Porém, enquanto pesquisador do texto teatral, é importante que também leve em consideração as informações das rubricas, pois elas podem constituir um olhar diferente da representatividade do texto que talvez passe despercebida por outros pesquisadores.

Na rubrica hilstiana, fica claro, como já apontamos, que a autora imaginou a cena e a “desenhou” literariamente para que os atores e diretores pudessem chegar o mais próximo possível da composição cênica indicada na dramaturgia. Essa imagem desenhada pela autora pode ser chamada de

paisagem textual. Vimos também na fortuna crítica da autora que as alterações do texto durante o processo de montagem de *O verdugo* podem ter modificado a recepção do público e da crítica. No caso de as rubricas não serem atendidas pelo diretor/ator, haverá mudança do processo teatral, enquanto encenação (embora não seja via de regra), e “o controle sobre a transformação das indicações cênicas em cena efetiva é tal, que não obedecê-las equivale a modificar ou omitir as falas das personagens” (RAMOS, 2001, p.13), em que é possível modificar a qualidade real do texto escrito em comparação ao espetáculo executado, como indicaram os críticos teatrais da época. Essa possibilidade só pôde ser levantada da análise crítica da peça e a partir da observação das didascálias, reafirmando que as rubricas podem fornecer um novo olhar para o pesquisador a respeito do texto dramaturgico.

As didascálias podem, também, ter um sentido semiótico, simbólico, capaz de captar mensagens, estabelecer e criar imagens para o leitor. Em alguns casos, essas informações também são levadas tanto enquanto linguagem literária quanto linguagem teatral (o efetivo da cena, o texto transformado em ação), e assim podemos ter uma representação das ações do homem através da representação cênica. Podemos ver isso no trecho de *O visitante*:

Maria (dura, voz alta): Numa estrada de cardos e espinhos.

(Pausa)

Clareza súbita sobre Ana vinda de fora, através da janela

Ana (para o Corcunda, olha o ventre inundado de luz):

Tu vês? Olha! Vês? (HILST, 2008, p.177 – grifo nosso).

A iluminação sugerida pela autora complementa a ideia das falas em si, sugere para a cena um tom milagroso (Não entraremos em explicações mais detalhadas do texto nesse momento porque veremos mais adiante no capítulo III). Então, as indicações de iluminação do espetáculo também “falam” com o

leitor/diretor/ator, porque estabelecem um sentido, que pode se modificar pela indicação de cores. A coloração de modo geral pode mudar a visualidade e o entendimento do leitor/espectador teatral, por exemplo, se houvesse nesse texto de Hilda Hilst uma indicação de luz vermelha sobre o “ventre inundado de luz”, certamente daríamos outro sentido ao texto. O mesmo vale para indicações de cenário e figurino. Ana e Maria, na rubrica de descrição das personagens, estão vestidas de branco. Se as cores fossem outras, mudaria toda a acepção da peça em relação ao texto, ou seja, nessas alterações, o texto se modifica mesmo que as falas permaneçam iguais. Podemos dizer que “a didascália expõe em sua forma a construção do mundo (poético e empírico) enquanto jogo” (BAUMGARTEL, 2016, p.250).

Outra questão importante a notar na rubrica hilstiana é o anúncio das pausas. Seus textos teatrais, de maneira geral, possuem muitas indicações, no entanto, as pausas são muito constantes em todas as peças que escreveu. Na peça *O visitante*, a autora avisa: “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 – grifo nosso). Os diretores, atores, os leitores que se propuser a estar no mundo dramático hilstiano precisam respeitar “os silêncios esticados” para compreender o texto, para ter as sensações que a autora previu durante a escrita. Talvez, a falta de atenção dos leitores/atores/diretores com essas indicações é o que torne, também, o seu teatro de “difícil” entendimento. Ainda sobre as pausas, Hilda Hilst, como já enunciamos também, tem influência da escrita de Ionesco e Beckett, e, Ramos afirma que “para Beckett, a rubrica, tanto quanto o texto dialogado, possui uma importância estrutural na forma dramática que ele constrói” (RAMOS, 2001, p.16). Portanto, Hilst pode ter aproveitado as referências de leitura dos textos de Beckett para construir sentidos às suas rubricas.

Por meio da rubrica hilstiana, percebemos indicações já mencionadas neste trabalho, como as possibilidades da não aceitação de seus textos dramáticos considerados difíceis, que causaram uma reação em cadeia na crítica teatral por meio da possibilidade de abandono das indicações da rubrica na montagem de suas peças. Parece frágil essa colocação, no entanto, sabemos que, como se afirmou nesse tópico, as rubricas podem abrir possibilidades de observação para o pesquisador. Essa subdivisão espera contribuir para os estudos teóricos desse objeto de estudo específico do campo teatral que é rubrica/didascálias e abre campo para as análises que faremos no próximo capítulo, fazendo-se fundamental o entendimento prévio da composição das rubricas enquanto literatura, a fim de compreender com mais clareza as possibilidades que ainda serão levantadas. Assim, nosso olhar se pauta na construção de uma análise que trata a dramaturgia não só apenas como texto (no sentido de texto literário), ele compreende que a arte teatral se compõe também por um sentido muito mais amplo do que o texto teatral possa parecer.

3. CONCLUSÃO

O teatro é a arte de se encontrar no outro, por meio das personagens, é o espaço em que ator e público podem aprender com a personagem, vivenciar algo que talvez em suas vidas não aconteça. Hilda Hilst busca a dramaturgia porque quer tocar o outro, mas não abandona a poesia, criando um teatro lírico, metafísico, que talvez não seja para ser compreendido, mas como o próprio teatro propõe, para ser sentido, experimentado.

É a dramaturgia dá início a escrita híbrida de Hilda Hilst, ao se fundir com o tom poético em que aparecem os personagens e a própria construção textual. Cria uma prosa extremamente teatral, tanto que sua ficção é adaptada para os palcos e mantém circulação em cartaz até os dias atuais. Por este motivo,

podemos concluir que a experiência dramatúrgica da autora, influenciou o modo como escreveu suas narrativas.

O silêncio é a busca de se encontrar e está o tempo todo na dramaturgia, porque, afinal, quando queremos encontrar repostas, não ficamos em silêncio? O corpo é visto como uma organização, é a morada de cada um, é a representação de si e do mundo, do poder, da submissão, da repressão. Mostramos que mesmo que Hilda Hilst tenha fugido dos moldes de textos teatrais engajados (aqueles que contém um viés mais político), da época em que escreve, é capaz de representar os estados de exceção por meio dos detalhes.

Não há como negar a existência da representação da repressão, uma vez que a própria autora afirma que fez uso de alegorias para “dar seu recado”, porque sentia medo de sofrer retaliação física dos militares. Sem dúvida, tratar de Hilda Hilst e de sua obra é um desafio, a sua complexidade faz *jus* à quantidade de referências que a autora possui em sua escrita. Suas concepções de mundo estão ligadas ao que vivenciou e leu ao longo de sua trajetória, tanto que é difícil definir em que local sua dramaturgia se encontra: não é religiosa, não é engajada, não é existencial, mas é tudo ao mesmo tempo, é híbrida no sentido mais amplo da palavra.

Hilda Hilst parece ter compreendido melhor que nós o que defendia Oswald de Andrade com seu “Manifesto antropofágico”, pois consegue deglutir várias referências e as incorpora a sua escrita, tornando-a supostamente difícil. Talvez por exigir certo esforço de leitura, por parte do leitor, é que seu teatro e parte de sua obra ainda estejam praticamente guardados na gaveta. No caso da dramaturgia, é ainda pior, quase excluída do movimento teatral, já que em nenhum momento de nossa pesquisa encontramos registros de suas peças encenadas na atualidade. Uma pena, pois por elas podemos reconhecer a história, nos reconhecer, reconhecer o mundo, por meio delas também somos

representados e (re)apresentados a nós mesmos enquanto “ser” através do outro, como a autora gostaria que fosse.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Sobre a Obsena Senhora D.* São Paulo, 1982. Disponível em <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticacfa.html>> acesso em 30 de maio de 2016.

ABREU, Caio Fernando. *Hilda Hilst Cadernos de Literatura Brasileira. In: Da amizade.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.º8, out. 1999.

AGUIAR, Tereza. *Entrevista Inédita com Tereza Aguiar.* Disponível em <<https://revistaosiris.wordpress.com/2013/01/25/entrevista-inedita-com-teresa-aguiar/>> acesso em 01 de abril de 2017.

ARAUJO, Maria Paula; SILVA, Isabel Pimentel da; SANTOS, Desirree dos Reis. *Ditadura militar e democracia no Brasil: história, imagem e testemunho.* 1. Ed. Rio de Janeiro: Ponteio, 2013.

BAUMGARTEL, Stephan A. *Jogos didascálicos contemporâneos: modos de abrir espaços poéticos de coralidade e circunscrever um lugar para a fala.* Revista Sala Preta. Vol.16, n.2, 2016.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FOLHA Uol. 1968 – Ato Institucional n.º5. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/ai5/>> acesso em 02 de jan. de 2018.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade do saber.* Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HILST, Hilda. *Sem pé na Terra.* Veja: São Paulo: 25 de abril de 1973, n.p. Entrevista de Hilton Rofran. Disponível no acervo do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, CEDAE, na Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.

HILST, Hilda, 1930-2004. *Teatro completo/Hilda Hilst;* posfácio Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008.

HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Org: Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. *Hilda Hilst uma poeta no teatro*. Hilton Viana. Diário de São Paulo, 29 abr. 1973. Jornal de Domingo.

HILST, Hilda. *Hilda Hilst TV Cultura*. Youtube, 25 de agosto de 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>> , acesso em 26 de maio de 2016.

MACIEL JR, Auterives. *Resistência e prática de si em Foucault*. Revista Trivium, Ano VI, ed.1, 2014. Disponível em <<https://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-vi/artigos-tematicos/artigo-tematico-1.pdf>> acesso em 02 de jan. de 2018.

PÉCORA, Alcir (org). *Porque ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir. *Teatro Completo*. In: Nota do organizador. HILST, Hilda. São Paulo: Globo, 2008.

RAMOS, Luis Fernando. *A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena*. Revista Sala Preta. v.1, n.1, 2001. p.9-22. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4682/showToc>> acesso em 25 de março de 2017.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: *Fluxo-floema*. Hilda Hilst. São Paulo: Editora perspectiva, 1990.

ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual. In: *Prismas do Teatro*. São Paulo: perspectiva, Edusp/Campinas: Editora da Unicamp, 1993. p. 167-8.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

UNIÃO Nacional do Estudantes. *Descomemoração do Golpe: linha do tempo*. Disponível em: <<http://une.org.br/descomemoracaodogolpe/#/step-50>>, acesso em 26 de maio de 2016.

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

Recebido em 26/10/2018.

Aceito em 15/01/2019.