

---

**“É MUITO CHATO ESCREVER PARA NINGUÉM” –  
HILDA HILST E AS TENTATIVAS DE DIVULGAÇÃO DE SUA OBRA  
DRAMATÚRGICA**

“It’s So Boring To Write For Nobody” –

Hilda Hilst and the attempts to release her dramatic works

Rubens da Cunha<sup>1</sup>

**RESUMO:** A produção dramatúrgica de Hilda Hilst é constituída de oito peças, escritas entre 1967 e 1969. O teatro foi a forma encontrada por Hilda Hilst para dialogar com o público num tempo bastante conturbado da sociedade brasileira. Este artigo apresenta parte de uma pesquisa nas cartas, cadernos e anotações presentes nos arquivos de Hilda Hilst, disponibilizados no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, mantido pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas. Os documentos revelam que a autora buscou uma articulação para que as peças fossem encenadas, no entanto as suas tentativas de inserção no cenário teatral brasileiro foram repletas de dificuldades, ausências e silêncios, que ajudaram a fomentar ainda mais uma das imagens mais recorrentes em torno do nome de Hilda Hilst: a escritora pouco lida, no caso do teatro, a escritora pouco encenada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst; Teatro; Divulgação;

**ABSTRACT:** The Hilda Hilst's dramatic work consists of eight plays, which were written between the years of 1967 and 1969. The plays were the way found by Hilda Hilst to talk to the public in a very troubled time of Brazilian society. This paper presents part of a research in letters, notebooks and notes presented in Hilda Hilst's files, which are made available by the Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio, maintained by the Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas. The documents reveal that the author sought to engage her play works so that the plays would have been performed. However, her attempts found a huge number of difficulties, not answers, silences, which helped to further promote one of the most well known images around the name Hilda Hilst: the writer not read. In the case of theater, the playwright not performed.

**KEYWORDS:** Hilda Hilst; Theater; Publicizing.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina.

Alguns anos antes da produção dramatúrgica, escrita entre 1967 e 1969, Hilda Hilst tomou uma decisão que a marcaria para o resto da vida, tanto em sua literatura, quanto na construção de seu nome de escritora. Ela decidiu se recolher num sítio no interior de Campinas (SP), onde construiu uma casa batizada de “Casa do Sol”, e, no ano de 1966, passou a escrever a maior parte de sua obra nesse lugar, no qual residiu até o seu falecimento, em 2004. Podemos pensar que o recolhimento foi uma atitude política estranha num tempo em que os artistas eram chamados à manifestação e que a saída de cena foi a estratégia encontrada para satisfazer as ideias poéticas, filosóficas e místicas que tomavam conta das reflexões da escritora. Porém, a Casa do Sol não era um claustro onde a história não penetrava. A Casa do Sol era mais uma antena, um espaço de atração para o que acontecia no mundo. Assim, vivendo e vendo o seu tempo, Hilda Hilst resolveu se comunicar com ele de outra maneira, estabelecer alguma forma de abertura, de cisão, de espaço em que pudesse se falar de forma “urgente e terrível”. Foi na dramaturgia que Hilda Hilst encontrou um outro caminho, tanto para dar conta das questões poéticas, estéticas e filosóficas que havia colocado em seus livros anteriores, quanto para abarcar também o desejo de uma comunicação mais efetiva com o público. Assim, entre os anos de 1967 e 1969, ela escreveu as suas 8 peças teatrais: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo*, *A morte do patriarca*.

Ao ser questionada sobre porque resolveu escrever dramaturgia, Hilda explicou:

Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só a poesia já não me bastava. A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas além das edições serem pequenas, vendem pouco. Então, procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem. Considero o Teatro uma arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra. O que eu quero dizer é que o homem, quando entra no teatro, deve sentir uma atmosfera diferente daquela que sente no cinema. Uma sala de teatro deve ser quase como um templo. Todo aquele que se pergunta em profundidade é um ser religioso. Tentei fazer isso em todas as minhas peças. (HILST, 1970, p. 10)

A dramaturgia Hilstiana está imbrincada com os poemas escritos anteriormente e com as ideias que lhes dão sustentação, com essas “dignidades da linguagem”, mas que também traz elementos mais incisivos, mais engajados, que agregam um olhar de combate, de percepção de que a ordem política, social e econômica precisava ser alterada, eivada pelos gritos de democracia e liberdade. De cunho abstrato, metafórico, alegórico, o teatro hilstiano ano mergulha no literário, mas não é apenas um exercício de estilo da autora e sim uma tentativa de inserir sua voz de poeta num tempo bastante conturbado. Ao escrever dramaturgia, Hilda Hilst trouxe como pano de fundo de suas peças os problemas políticos, sociais e humanos prementes do período, no entanto, o que diferencia seu teatro é justamente o tratamento profundo, difícil e poético que ela dá a esse conjunto de textos.

Anatol Rosenfeld foi a primeira voz da crítica a se manifestar sobre o texto teatral de Hilda. No dia 21 de Janeiro de 1969, ele escreveu um ensaio para o “Suplemento Cultural” do jornal *O Estado de São Paulo* no qual apontava o teor poético e a dificuldade que Hilda Hilst teria em levar seu teatro à cena: “Seu teatro tem acentuado teor poético, além de revelar tendências místico-religiosas. À primeira vista, este tipo de dramaturgia não se afigura muito propício para provocar o entusiasmo das companhias profissionais”. Mas Rosenfeld era otimista, acreditava que Hilda Hilst acrescentava “uma nova dimensão ao teatro brasileiro” e tudo seria uma questão de tempo para que os profissionais do teatro levassem a novidade ao palco. Rosenfeld destaca a forte poeticidade dos textos: “particularmente interessante é a pesquisa no campo do verso entremeado por rimas internas, assonâncias e aliterações, enquanto a linguagem mantém, concomitantemente, quase sempre surpreendente leveza coloquial”.

Anatol Rosenfeld (2009, p. 149) também afirmou que o teatro de Hilda Hilst não se filiava a nenhum grupo: “a autora é uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira”. Esta imagem professada por Rosenfeld consegue revelar a complexa relação que o teatro de Hilda e a própria escritora tiveram com os realizadores teatrais, com os editores e com o público na época. No teatro, o que predominava nos palcos, e fora deles, era uma estética que propunha transgressões violentas. Havia no ar palavras de ordem que tangiam a consciência e a criatividade dos escritores. Hilda escreveu num outro diapasão de força, algo mais oblíquo, mais sinuoso do que o mundo visceral e direto vigente nos palcos de então. Sua voz dramática foi carnada na dubiedade desse jogo de forças entre dizer o que precisava ser dito de forma direta e aquilo que precisava ser sussurrado, cantado em tom mais alegórico, mais afeito às metáforas, aos meandros do onírico. Não se trata de uma hierarquia, ou de um distanciamento ilhado, mas sim de uma espécie de viagem - ou busca - que, ao mesmo tempo, era

persecutória dos assuntos vigentes, mas também se colocava à margem, se direcionava a pontos que não recebiam tanta atenção das preocupações dos seus pares.

Retomando a condição “unicórnica” de Hilda Hilst, é possível aproximá-la do conceito antropológico da liminaridade. Pode-se pensar a ida para a Casa do Sol dentro da lógica de um rito de passagem no qual se pode identificar três fases no processo: separação, margem e agregação. A separação abrange os aspectos simbólicos que implicam no afastamento do indivíduo tanto dos pontos fixos que o sustentavam na estrutura social, quanto das condições culturais mais comuns ao seu meio. No segundo estágio do rito de passagem está a margem, aquele momento intermediário em que o indivíduo transita numa ambiguidade: não é mais o que era na sua estrutura social ou cultural, mas também ainda não se desgarrou completamente, não finalizou a passagem. Quando isso acontece, ocorre a terceira e última fase do rito: há novamente uma estabilidade, o indivíduo se estabelece em outro plano, com outra completude, diferente da anterior e também diferente daquele momento de transição (GENNEP, 2008, p. 27). O que interessa aqui é essa segunda fase: a transição, a liminaridade, pois para Victor Turner:

Os atributos da liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas varias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. (TURNER, 1976 p. 117)

O processo criativo de Hilda Hilst, quando escreveu a sua dramaturgia, pode ser pensado justamente no espaço do liminar, daquilo que escapa à rede classificatória das ações e dos gêneros, afinal ela era uma escritora cuja presença foi bastante notada nos eventos, nos acontecimentos literários e culturais da cidade de São Paulo. Com sua ida para a Casa do Sol, muitas coisas são deixadas para trás, mas não de forma imediata, ou radical que possa pressupor um corte, uma fissura completa. O afastamento coloca Hilda nesse entremeio, nesse lá e cá, sobretudo nos primeiros anos nos quais, justamente, ela escreveu as oito peças. O fato de escrever à margem não queria dizer isolamento, não queria dizer ruptura completa com o cenário

artístico, cultural e político. Havia a consciência em Hilda que o texto dramático só se completa na encenação, quando sobe ao palco e é transmitido ao público pelo avivamento que uma encenação provoca. Suas peças urgentes, que também podem ser vistas como didáticas ou de advertência<sup>2</sup>, foram divulgadas por Hilda Hilst entre amigos e alguns nomes envolvidos com o teatro.

### OS ATOS DE DIVULGAÇÃO<sup>3</sup>

Os arquivos de Hilda Hilst, disponibilizados pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, mantido pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, revelam parte do processo criativo da autora, bem como uma série de relações que ela mantinha com amigos, jornalistas, outros escritores e artistas. Embrenhamo-nos nesses arquivos para tentar trazer à tona pedaços de uma história pouco contada: as tentativas de divulgação, feitas por Hilda Hilst, de suas peças. Entre cadernos, cartas e rascunhos, encontramos parte da história de uma escritora que tentava fazer com que sua experiência de escrita dramaturgica chegasse a alguns dos principais nomes envolvidos com o teatro no período. Com esses pedaços de história, tentamos aqui remontar um caminho percorrido por Hilda. Um caminho, que apesar de alguns retornos positivos, foi repleto de dificuldades, ausências, silêncios que estabeleceram ainda mais essa liminaridade tanto da autora em relação a seus pares, quanto do seu teatro em relação ao cenário teatral do período.

Num dos cadernos, há anotações com diversos nomes para quem Hilda encaminhou as peças. No dia 9 de fevereiro de 1968, ela deixou os textos de *A possessa*, *O rato no muro* e *Auto da barca de Camiri* com Alfredo Mesquita e Lygia Fagundes Telles. *O visitante* foi deixado com Marilda Pedroso. Gianfrancesco Guarnieri recebeu *O rato no muro*, *Auto da Barca de Camiri* e *A possessa*. Tereza Aguiar e Antonio Abujamra receberam *Aves da noite*. No dia 12 do mesmo mês, Leo Gilson Ribeiro recebeu *Aves da Noite* para entregá-la a Paulo Autran. Também há neste caderno uma lista dos principais teatros de São Paulo: Teatro Cacilda Becker, Teatro Bela Vista

---

2 Predicados dados por Hilda à primeira de suas peças: *A empresa*: “Entendo que *A empresa* também é uma peça didática. E de advertência.” (HILST, 2008, p. 26)

3 Os documentos pesquisados nos arquivos de Hilda Hilst e citados nesse artigo serão referenciados pelos códigos estabelecidos pelo Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade de Campinas.

(Nídia); Teatro de Arena, Oficina, Teatro Maria Della Costa, Teatro de Arte, Teatro Brasileiro de Comédia, seguida por alguns nomes bastante influentes na época: “Cacilda, Abujamra, Antunes, Rangel, Ademar Guerra, Boal, Libero Ruspoli, Gianni Rato, Afonso Gentil”. Em outra parte do caderno outra lista de nomes: “Walmor, Raul Cortez, Mauro Mendonça, Juca de Oliveira, Jardel, Paulo Autran, Leonardo Vilar, Felipe Carone, Irina, Fauzi Arap, Lelia Abramo, Bogus” (HH. II.III.8.00001A cx. 5).

Da lista acima, um dos primeiros retornos veio de Marilda Pedroso, então esposa do dramaturgo Bráulio Pedroso. Sobre as tentativas de montagem das peças, Marilda fala da possibilidade de Jô Soares dirigir *Aves da Noite*, bem como aconselha Hilda a entrar em contato com outro proeminente diretor da época, Ademar Guerra:

Gostaria de saber se o Jô vai mesmo se esforçar com amor para encenar *As aves da noite*. Seria muito importante que você tivesse uma peça em cartaz. Não só pelo incentivo como também para te ajudar tecnicamente. Acho que uma encenação ensina muito, por isso é importante, sem dizer que profissionalizar-se é essencial. O amadorismo intelectual não faz bem a ninguém. Nem para um grande artista. (...) Não desanime, se o Jô demorar, tente outras pessoas. Acho que você deveria dar o texto para o Adhemar Guerra. Ele tem o “Grupo da Esquina” Junto com a Irina Greco e o Bogos. Me parece que eles estão procurando textos para encenar esse ano. Não custa tentar. O telefone do Adhemar é: 33.4777. Pode dizer que você é nossa amiga. Ele gosta muito de nós. Já que não podemos reformar o Brasil na sua política de merda, pelo menos devemos tentar reformá-lo culturalmente (...).HH II.VII.1.00031

Não descobrimos nos arquivos de Hilda Hilst outras menções a Jô Soares. Numa entrevista, Hilda fala de seu contato rápido com o humorista: “O Jô veio, certa vez, aqui em casa, há muitos anos, logo que eu mudei pra cá, ele veio com a Theresa Austreségilo<sup>4</sup>, que era a mulher dele” (HILST, H.. 2005, p. 98)<sup>5</sup>. Theresa, amiga de Hilda Hilst de longa data, era uma atriz

---

4 Em 9 de maio de 1964, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou, no “Suplemento Literário”, seis poemas de Salvatore Quasímodo, numa tradução de Hilda Hilst e Theresa Austreségilo, se tornando o único exercício de tradução de Hilda Hilst publicado.

5 *Contatos interdimensionais* é um livro que relata as experiências de transcomunicação, ou seja

bastante atuante no período, mas que também não levou adiante qualquer tentativa de montagem das peças hilstianas. Quanto à possibilidade de Jô Soares dirigir a densa *Aves da Noite*, não encontramos qualquer outra menção de que esse projeto tenha resultado em algo além da promessa feita numa visita à Casa do Sol.

Em 1968, o retorno de encenações efetivas foi escasso. Apenas Alfredo Mesquita levou a cabo as montagens de *O rato no muro* e *O visitante*, pela Escola de Artes Dramáticas - EAD, sob a direção de Tereza Aguiar. Assim, nesse primeiro ano, a dramaturgia hilstiana não saiu do campo do teatro amador, teve poucas apresentações e com um público restrito. Diante desse escasso retorno dos produtores teatrais, a jornalista Sônia Hirsh aconselhou Hilda por carta:

O que eu acho: entregue-se a qualquer montagem, desde que, evidentemente, ela tenha possibilidades de ser boa. Não se prenda demasiado aos nossos amigos, pois eles ainda não estão o suficientemente integrados na sordidez econômico-cultural para dar às suas peças a projeção que merecem. Se puder ser com eles, muito bem, magnífico; se não, objetividade acima de tudo. (HIRSH, S, 1968 HH II.III.1.00035)

Nessas sobras de história, ou nessas sombras de história, nos perguntamos: quem seriam esses “amigos”, que a remetente deixa subentendido em sua carta? Dificilmente saberemos ao certo, pois Hilda encaminhou suas peças para nomes bastante “integrados na sordidez econômico-cultural”<sup>6</sup>. Porém, devido a ausência de retornos, podemos inferir que foram justamente estes nomes mais profissionais que não deram qualquer retorno efetivo a Hilda. Por outro lado, foram os “amigos” da EAD que se interessaram em montar as peças, amigos que não faziam parte do *mainstream*, do círculo profissional do teatro, ou seja, tais montagens não aconteceriam com o impacto desejado, até mesmo porque a própria EAD estava passando por um processo administrativo conturbado, com o afastamento contumaz de Mesquita da direção e a incorporação da Escola de

---

a comunicação com os espíritos via meios eletrônicos. Na década de 1970, Hilda Hilst fez várias experiências nesse sentido. O livro de Sônia Rinaldi publicou uma entrevista que Hilda concedeu a Carlos Cerqueira (RINALDI, 2005).

<sup>6</sup> Ao ser questionada, por e-mail, sobre o conteúdo dessa carta, Sonia Hirsh nos afirmou: “Não tenho a menor lembrança disso. Lembro de ter ido com Ana, Therezinha Aguiar e mais algumas pessoas à casa da Hilda numa chácara, uma bela casa, uma noite bonita, todos amigos, e pelo jeito eu quis divulgá-la.”

Artes Dramáticas, até então privada e independente, pela ECA – Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo.

No final de 1968, mais precisamente em 9 de novembro, Hilda escreve para sua amiga jornalista Clélia Piza, que vivia em Paris, uma carta agradecendo as tentativas da amiga em divulgar suas peças<sup>7</sup> e narrando as suas tentativas de inserir sua obra teatral no Brasil. As dificuldades enfrentadas eram praticamente as mesmas: além da falta de interesse dos editores e produtores, havia também o deslocamento alegórico e metafórico que Hilda Hilst impunha a seu teatro. A cópia da carta, escrita a Clélia Piza, nos mostra a desencantada voz de Hilda Hilst, voz de reclamação e crítica que a autora manteria durante toda a sua vida:

Recebi sua carta “intermediária”. Fiquei contente e triste. Contente porque os leitores foram “positivos” e triste porque a editora não quer. Desânimo grande por estas bandas. Aqui, também ninguém quer. Só pagando e custa demais: seis milhões para três mil exemplares. O grupo Rotunda também não vai fazer mais *O Novo Sistema*, apesar do cenário pronto, do ensaio terminado e dos oito milhões que o CET deu. Dizem que a peça é cerebrina e fria e “que não vai passar”. Dizem também que ela é reacionária porque o personagem principal se recusa a ser o ser da coletividade. Veja só. Estou fodida. Somente a EAD em dezembro fará dois dias *O rato no muro* e *O visitante* no Teatro Anchieta, para os exames finais da escola. Mas isso não adianta coisa alguma. (HILST, H. 1968 HH II.VII.1.00038)

Neste ponto, encontramos a primeira tentativa frustrada de montar uma peça fora dos meios acadêmicos. Saímos dos arquivos de Hilda Hilst e vamos buscar mais informações nos depoimentos de Terezinha Aguiar, que conta a sua versão sobre essa tentativa de montagem de *O novo sistema*, com o Grupo Rotunda. A diretora relata que encontrou uma série de dificuldades, sobretudo no que diz respeito à questão da censura e da perseguição política vigente:

E ficamos em São Paulo de 1968 até 1971. Estávamos

---

7 Há, nos arquivos de Hilda Hilst, três cartas enviadas por Clélia Piza sobre suas tentativas de encontrar tradutores, editores e encenadores franceses que pudessem colocar as peças nos palcos ou publicá-las em francês.

montando a peça *O Novo Sistema* de Hilda Hilst, para apresentar no Anchieta, quando Miroel Silveira, diretor artístico do teatro, pediu que remontássemos *Electra* para uma temporada paulistana, para depois entrar com a peça da Hilda. Na verdade, não chegamos a montar *O Novo Sistema*, pois em plena temporada de *Electra*, que estava indo muito bem, tivemos que interromper as apresentações porque foi deflagrado o confronto violento entre os estudantes da USP e do Mackenzie, que estavam há dois quarteirões do Anchieta, na Rua Maria Antônia. A situação estava tão pesada, que chegaram a invadir o teatro, e a direção resolveu fechar as portas. Mas um fato engraçado, pensando hoje, foi o José de Abreu, que era o Orestes em *Electra*, vestido de grego, fazendo discurso inflamado para o público, no palco, no fim do espetáculo, quando recebemos a notícia que tínhamos que encerrar a temporada (AGUIAR, T. 2007, p 156-157).

Outra voz que também relata essa história é a da jornalista e atriz Ana Maria Vasconcelos:

Estive lá com o grupo para articularmos a montagem outras vezes e começamos a ensaiar a peça. Tudo aconteceu muito rápido porque em seguida- isso já em 1968 - fui para São Paulo fazer o Curso de Jornalismo idealizado pela Editora Abril para o lançamento da revista *Veja*. Meses depois, quando o curso acabara e eu já estava trabalhando na Abril Cultural o Grupo Rotunda decidiu remontar *Electra* em São Paulo. E fizemos temporada no Teatro Anchieta e daí várias coisas impediram a montagem do *O Novo Sistema*. O elenco era de Campinas, eu estava trabalhando na Abril e daí a ideia não se concretizou o que me leva a te dizer que não fiz, pelo menos até agora, infelizmente, nada do teatro da Hilda, como atriz. (VASCONCELOS, 2013)

De volta aos arquivos hilstianos, trazemos à tona outra ponta dessa história, que nos demonstra não apenas a vida difícil que grupos de teatro amadores tinham no período, mas também todo um jogo de interesses e vaidades que permeava a atividade teatral. Numa carta escrita em 2 de dezembro de 1968, Anatol Rosenfeld lamenta o cancelamento da montagem e revela que o cancelamento não foi apenas a questão da censura ou da dificuldade de conciliar o tempo do elenco:

Querida Hilda

Fiquei muito chocado com a notícia de que o Grupo não vai encenar o novo sistema. Sinto-me de algum modo pessoalmente ferido. Discuti com o grupo longamente sobre a peça, na presença do senhor Apolinário, levando comigo a convicção de que o grupo iria encená-la. É provável que o Sr. Apolinário tenha obtido junto ao grupo, mais êxito do que eu, mas não por ter apresentado melhores razões, e sim por manter melhores relações com o mesmo. O fato é que favorece o Grupo fortemente através de suas críticas no *Última Hora*. A atitude do grupo é simplesmente pusilânime. Os melindres políticos poderiam ser facilmente resolvidos, com modificações mínimas ou mesmo através de um jogo hábil de encenação. (ROSENFELD, 1968, HH II.III.5.1.00004)

Quanto ao “Sr. Apolinário” trata-se de João Apolinário, jornalista e crítico português que vivia no Brasil desde 1963. Conforme a previsão de Rosenfeld, o crítico foi substancialmente elogioso com a peça *Electra*<sup>8</sup>. Esses meandros aguilhoam ainda mais as complexas relações que Hilda tem com o, por assim dizer, povo do teatro. Se por um lado, lhe interessava levar ao palco as peças, dada a urgência de seus temas, por outro essa lentidão, essa “eterna” crise pela qual o teatro sempre está passando<sup>9</sup>, gera todo um processo de introspecção e de afastamento ainda maior. Além disso, não era apenas aos palcos que Hilda queria levar suas peças, mas havia todo um desejo de publicá-las. Retornemos a cópia da carta escrita a Clélia Piza:

Falei com umas dez editoras, mas elas querem novelas... eróticas. Quem sabe se eu escrever alguma coisa com os seguintes títulos: A Grande Trepada, O Cu da Mãe Joana, etc, terei boas chances<sup>10</sup>. Estou mesmo muito triste. Bossa

---

8 João Apolinário escreveu sobre *Electra* quando a peça estreou em Campinas, em 1967, o título de sua crítica foi “Campinas tem *Electra*, mas não tem um teatro”. Noutra crítica, ainda em 1967, na apresentação da peça em São Carlos, ele destacou o profissionalismo da encenação feita por um grupo de amadores. Em 1968, a peça chegava a São Paulo. João Apolinário escreveu novamente. Dessa vez o título destacava o tom elogioso do crítico: “*Electra*, de Sófocles, a grande revelação do teatro paulista” (APOLINÁRIO, 2013).

9 “A crise é a condição eterna do teatro” (MAGUIRE, 1987, p. 2).

10 Essa sugestão levou mais de vinte anos para se concretizar. Em 1990 Hilda publica *Caderno Rosa de Lori Lamby*, o primeiro título de sua trilogia erótica, que viria a ser completada por

depressão. É muito chato escrever para ninguém. As minhas sete<sup>11</sup> peças estão agora definitivamente na gaveta. De vez em quando ou uma espiada e digo para mim mesma: Hildinha, você escreve muito bem, mas só você é que sabe disso. E bossa carente, fico alisando as barbas de molho. Sapinho, por favor, procure saber se custa muito dinheiro para verter para o francês ou o inglês todas as minhas peças. Faz isso pra mim. Não ligue para essa carta tão chata. Estou horrível mas daqui a alguns dias devo estar melhor e mais conformada. Afinal, eu escrevo porque quero, ou melhor, porque é impossível deixar de fazê-lo, mas não posso encostar um revólver no peito de cada editor (aliás, seria uma ótima ideia, e detonar inclusive). (HILST, 1968, HH II.VII.1.00038)

Esse tom reclamativo da carta foi uma das principais características da persona pública de Hilda Hilst e se tornou um de seus discursos mais renitentes. A escritora sempre reclamou da falta de reconhecimento massivo, no fundo, é como se Hilda Hilst desejasse se estabelecer sobre um paradoxo editorial e comercial em tempos de cultura de massa: ser uma escritora absolutamente livre, inclusive na temática e na linguagem, e que essa liberdade fosse “comprada” pelo sistema literário e pelo público em geral. Não haveria concessões facilitadoras na relação escritor e leitor. Podemos verificar que o seu teatro acompanha essa premissa, além de se afastar do circuito das relações culturais, políticas, comerciais que permeiam a vida dos escritores que querem ser lidos, encenados, filmados, Hilda Hilst jogou sua dramaturgia num mais além, ou mais aquém da hegemonia cultural preponderante na época. A nossa tentativa de refazer essa história passa novamente pelo depoimento de Ana Lúcia Vasconcelos, tratam de suas idas à Casa do Sol:

Aquela altura, não sabia nada da Hilda não lera nenhum de seus livros, mesmo sendo uma pessoa interessada em literatura e teatro, além de uma estudiosa de outros temas-filosofia,

---

*Contos d'escárnio. Textos grotescos e Cartas de um sedutor.* A proposta inicial de Hilda era dar justamente o que o público e os editores queriam. Obviamente, o desejo da autora não se solidificou em sua trilogia, pois os livros levam a pornografia e a obscenidade a outro patamar estético, para além do entretenimento, bem como esses livros continuam trazendo aspectos temáticos e de linguagem caros a Hilda Hilst.

11 Hilda escreveria ainda *A morte do patriarca* em 1969.

sociologia, espiritualidade. Mas então este foi o primeiro contato Fiquei encantada com o jeito de dela falar, o modo como ela chamava o Dante Casarini, um homem lindo, seu marido, na época: aliás, eles se chamavam de neném, nenenzinho. Isso era uma coisa inusitada para mim, este modo de um casal se tratar, o que já me catapultou para outro mundo. Este primeiro encontro foi mágico, pois não havia ainda luz elétrica na casa - tudo era iluminado com lampiões. Imagina só: uma casa linda, com móveis belíssimos, objetos maravilhosos, e esta pessoa tão especial e lampiões de gás! Era como estar noutra espaço-tempo termo, aliás, que ela adorava usar e com aquelas sombras projetadas, aqueles papos maravilhosos, e aquela afetividade deles. Foi demais posso dizer! (VASCONCELOS, 2013)

O depoimento de Ana Maria Vasconcelos, imbuído de um certo fascínio, nos revela esse se colocar à margem ou esse “marginalizar-se” da escolha de Hilda Hilst pelo afastamento. Nesse período a Casa do Sol ainda não tinha energia elétrica, o acesso era difícil, o lugar reverberava todo um clima místico, monástico com seus lampiões de gás, seus objetos escuros, seus muros feitos de árvores. Espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Dobra em que a liberdade, tão em voga naqueles anos, ali acontecia em outra forma e em outro conteúdo. Essa dicotomia entre estar envolvida com a casa, pela casa e por tudo o que nela se fez espaço-tempo para criação, e precisar participar das relações literárias, colocar-se no jogo dos pareceres e dos pareceres, retomar o espaço-tempo que havia deixado de ser prioritário, acrescenta ainda mais complexidade a todo esse processo de divulgação do teatro hilstiano entre os encenadores e atores. O silêncio de muitos nomes em relação ao seu teatro denota que essa parte do jogo teatral não foi tão bem executado por Hilda Hilst.

Na mesma carta citada anteriormente, Anatol Rosenfeld fala sobre a publicação das peças de teatro e revela que as tentativas de Hilda Hilst publicar pela Editora Perspectiva foram frustradas. Rosenfeld então recomenda:

Fiquei também triste ao saber que a publicação pela Editora Perspectiva<sup>12</sup> gorou. Você tem chance de encontrar outra

---

12 A Editora Perspectiva publicaria, em 1970, o primeiro livro de narrativas de Hilda Hilst: *Fluxo Floema*, com prefácio de Anatol Rosenfeld.

editora disposta a publicá-las? Há a Editora Vozes (católica, bem aberta). Parece-me agora muito importante que elas saiam em forma de livro. A publicação facilitaria a divulgação entre grupos amadores e profissionais e com isso a encenação futura. (ROSENFELD, A. 1968, HH II.III.5.1.00004 )

Rosenfeld também recomenda que Hilda Hilst participe de prêmios nacionais para dramaturgos e também fala do Premio Anchieta de Teatro: “por que, aliás, não envias (ou enviou?) peças para competirem nos prêmios estaduais e federais? O Prêmio Anchieta é agora de 7.500,00 Cruzeiros. Um êxito nesse campo facilitaria enormemente a publicação e a encenação” (ROSENFELD, A. 1968, HH II.III.5.1.00004 ). Entramos noutro ponto de nossa história: a publicação das peças. Seguindo o conselho de Rosenfeld, em 1969, Hilda apresenta *O verdugo* no Premio Anchieta da Comissão Estadual de Teatro, conseguindo o primeiro lugar. O júri foi composto pelos diretores Gianni Ratto e Antonio Abujamra e pelo jornalista Ivo Zanini (jornal *Folha de São Paulo*, 12/11/1969, p. 17). A peça viria a ser publicada em 1970, tornando-se a única que foi publicada até o ano de 2000<sup>13</sup>.

Em nosso processo investigativo chegamos a outra tentativa frustrada de montagem. A premiação e a publicação do *O Verdugo* havia criado uma esperança em Hilda Hilst de que, finalmente, uma peça sua conheceria o palco através de uma encenação profissional. Saindo novamente dos arquivos de Hilda Hilst e buscando nos jornais da época, encontramos algumas reportagens que afirmam que o Grupo Teatro da Gente, dirigido por Maria Isabel de Lizandra e Eraldo Rizzo, havia definido o *Verdugo* como parte do seu programa para a temporada de 1970. Reportagens do jornal *O Estado de São Paulo* de 09/05/1970 e 02/08/1970 afirmam que *O verdugo* seria montado profissionalmente no segundo semestre, sob a direção de Ademar Guerra e com a presença de Maria Isabel de Lizandra em cena. Novamente, nas cartas recebidas por Hilda percebemos o duro jogo de bastidores que impediram a montagem de acontecer. Em 23 de Setembro de 1970, Renata Pallottini escreveu a Hilda relatando porque não foi possível realizar a encenação conforme planejado:

São Paulo, 23.9.70

---

13 Em 2000, a Editora Nankin publicou *A empresa, O rato no muro, O visitante, Auto da barca de Camiri*, no volume intitulado *Teatro Reunido (Volume I)*. Em 2008 a Editora Globo publicou todas as peças reunidas no volume *Teatro completo*.

Hilda:

Esta é uma carta difícil de escrever, mas vou procurar ser mais clara e objetiva que for possível. A estas horas você deve ter tido notícias de que a Comissão<sup>14</sup> recusou a verba para que Eraldo Rizzo e Maria Isabel Lisandra encenassem *O Verdugo*. E deve estar maguada [sic]. O que aconteceu foi o seguinte: à parte todos os problemas de verbas recolhidas desviadas, etc., a Comissão (por 6 de seus membros, eu, por acaso, estava ausente) foi assistir ao espetáculo *O macaco da vizinha*, que Eraldo – Maria Isabel encenaram no T. Anchieta. O resultado foi o pior possível; as críticas foram muito ruins, o espetáculo foi considerado um dos mais fracos esse ano em São Paulo.

Ora, *O Verdugo* como vencedor do Prêmio Anchieta, deve receber a verba máxima, e deve ter uma encenação condigna. O que pareceu à comissão foi que, nas mãos de Eraldo – Maria Isabel, o resultado seria mau e a peça seria desbaratada, o dinheiro não daria bons frutos. Nós todos achamos que sua peça tem que ter uma encenação muito boa, à altura dela, de você e do prêmio. Os empresários, no caso, eram inexperientes. (PALLOTTINI, R. 1970. HH II.III.8.1.00016)

Renata Pallottini também fala um pouco de sua própria experiência frustrada com as tentativas de montagens da peça *O escorpião de numância*, e aconselha Hilda a:

entrar em contato com uma gente experimentada e tentar obter um resultado melhor. Não é fácil, eu sei, é muito simples de se dizer. Mas eu acho que é *possível*. Sei que o Teatro Anchieta

---

14 Trata-se da Comissão Estadual de Teatro. De acordo com a primeira edição de *O verdugo*, (1970) Renata Pallottini era a presidente, e os membros eram: Décio de Almeida Prado, Hamilton Figueiredo Saraiva, Anatol Rosenfeld, Ivo Zanini, Regina Helena Paiva Ramos e Maria Cândida Teixeira Leite Manning. Trata-se de um órgão criado em 1956, depois que a Associação Paulista de Críticos Teatrais percebeu que o Estado distribuía verbas sem nenhum critério. Assim, a APCT, que possuía, entre seus associados, nomes como Miroel Silveira, Mattos Pacheco, Hermilo Borba Filho, Sábato Magaldi, Delmiro Gonçalves, Maria José Carvalho, decidiu solicitar ao então governador Jânio Quadros a criação da Comissão Estadual de Teatro, para planejar a atuação do Estado nessa área artística. (GARCIA, 2000, p. 92-95) Disponível em <http://www.adusp.org.br/files/revistas/19/r19a16.pdf> Acesso 30 maio 2013.

tem interesse em apresentar a peça no seu palco, mas com outra gente por trás de tudo. Não este, ou aquele, mas qualquer pessoa a sua escolha, que tenha uma folha de serviços maior. Não tenho nada contra Eraldo / Maria Isabel. Acho-os apenas inexperientes. Gostaria que você conversasse com o Sábato, o Décio ou o Anatol. [Grifo da autora] (PALLOTTINI, R. 1970. HH II.III.8.1.00016)

Esse posicionamento de Renata Pallottini e da comissão, a princípio, visa preservar a peça *O verdugo* de uma montagem que seja esteticamente desprovida de qualidade, porém podemos perceber que a comissão agiu de maneira um tanto preconceituosa, pois a montagem contaria com a produção e a atuação de Maria Isabel de Lisandra, mas a direção ficaria ao encargo de Ademar Guerra, cujos trabalhos anteriores haviam demonstrado grande qualidade. Encontramos nos arquivos de Hilda Hilst uma outra carta relatando esse caso. A carta não tem data e consta apenas uma assinatura não identificável do remetente, que resume o momento em que o teatro estava passando nesse começo dos anos de 1970:

Não existem mais *grupos* em São Paulo, no sentido de companhias. Existem empresários, diretores e atores, e estes se unem para diversas montagens. Isto quer dizer que, com “O Verdugo”, seriam outros atores, outro diretor, só os empresários permaneceriam os mesmos. (...) É lógico que “O Verdugo”, na direção do Ademar, iria ser ótimo. Ele acaba de fazer um belíssimo trabalho com “Tom Paine”. [grifos do autor] (AUTOR NÃO IDENTIFICADO, 1970 - HH II.III.8.1.00017)

O teatro estava num momento de profunda transformação. Grupos basilares, como o Oficina, não atuavam mais da forma como se havia estabelecido nos anos anteriores. Novamente, para compor o percurso que estamos tentando montar, saímos dos arquivos de Hilda Hilst e vamos ouvir José Celso Martinez Corrêa, que num depoimento intitulado *Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido*, pronuncia-se em exasperada violência aquilo que em outro momento ele denominou “a volúpia da morte”:

É o fim do “barcovazio”, dos “sonhos errados”, a catarsis de tudo que nos seduziu, e nosso noviciado para entrarmos em outras, saindo de uma vez por todas de uma irritante e eterna qualidade de jovem grupo idealista e entrando em nosso tempo de guerra. É o fim definitivo de um certo tipo de teatro e um

mergulho arqueológico no trabalho do Oficina: Quebrar tudo, virar mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir 10 anos de Oficina (70-71) que ameaça se transformar em instituição. Quebrar tudo e se preparar para aceitar o Desafio, que é agora e não foi em 64. (CORREA, 1982, p. 87)

Após esse momento de reflexão, por assim dizer, destrutiva, o Oficina partiu para novos projetos que envolveram cinema, uma parceria frustrada com *Living Theatre*, de Nova York, e uma tentativa do grupo deixar de ser uma empresa e se tornar uma comunidade partindo para uma longa viagem ao interior do Brasil. A experiência durou até o fim de 1971, quando a “comunidade” regressou a São Paulo perdeu o seu sentido. No ano seguinte, Zé Celso (1982, p. 87) declara “O teatro está morto, porque a cultura brasileira está morta por asfixia”. Por outro lado, 1970 foi o último ano do Teatro de Arena como grupo constituído. Se a crise é a condição eterna do teatro, como afirma Matthew Maguire, nesse período na história o teatro brasileiro sofria a agudeza das crises internas, pois as experiências anteriores haviam levado o teatro a limites consideráveis de enfrentamento tanto de suas próprias questões e limites, bem como o enfrentamento das questões que permeavam a sociedade. Por outro lado, o poder constituído apertava ainda mais o cerco com agressões, prisões, torturas, censuras e uma série de instrumentos cerceadores de qualquer tipo de transgressão ou de subversão. Foi nesse emaranhado de crises contínuas que Hilda Hilst tentou inserir o seu teatro, inseri-lo como uma voz dissonante, uma possibilidade de olhar sobre o mundo em completa crise e perceber que o silêncio da poesia e da espiritualização poderia apontar alguma solução para a gravidade do momento.

Seguindo mais um pouco adiante, percebemos que o escritor Caio Fernando Abreu foi, nesse período, um dos maiores interlocutores de Hilda Hilst. Nos arquivos da escritora encontramos algumas cartas enviadas por Caio, em uma delas ele reflete sobre o teatro de Hilda. A respeito de *O Verdugo*, logo após o prêmio recebido por Hilda, Caio afirma:

Sabe, eu pensei que com o prêmio tudo ia ser mais fácil para *O Verdugo*, mas vejo que infelizmente me enganei. Que merda também, é de se ficar uma fera. O Emílio di Biasi não te escreveu nem deu notícias? Ele seria uma esperança, já que o Ademar Guerra, inexplicavelmente, parece não estar nem aí. Acho também que, se não acontecer nada, Tu debes aceitar a proposta da Tatá. Afinal, ela é uma boa diretora (ABREU, C. S/D HH I.2.00055).

A carta nos revela a ausência de retorno de alguns contatos que receberam as peças. Algum tempo depois, Caio Fernando Abreu também almejou montar *O Verdugo*. No começo de 1971 ele escreveu a Hilda falando de seus planos<sup>15</sup>.

Rio, 8 de março de 1971.

Hildinha querida, há umas duas semanas te mandei uma carta, não sei se recebeste ou se ainda não voltaste da praia. Estou escrevendo novamente para te pedir um favor. É o seguinte: eu, com mais alguns amigos, estamos formando um grupo de teatro amador para concorrer ao Festival de Ouro Preto, em julho. Fizemos ontem uma reunião lá em casa para decidir negócio de texto e tal, e não chegamos a uma conclusão. Eles queriam fazer um negócio sobre a criação coletiva, expressão corporal, nudez, agressão, estímulo musical. Achei que tudo isso está meio desgastado, e falei sobre o teu trabalho. Ficaram demais interessados. Então pensei em pedir a você que enviasse, o quanto antes, uma cópia de *A morte do patriarca* e outra d'*O verdugo*. Acho que são as duas mais sensacionais — principalmente *O verdugo* (eu faria o papel do revolucionário, sem capuz, estou com os cabelos nas costas e uma puta cara de Cristo). Sei que é chato para ti esse negócio de grupo amador, mas a turma é a melhor que você possa imaginar, seriíssimos, muito interessados, inteligentes — creio que sairá, no mínimo, um negócio muito sério. Também vou ver se consigo o Stepan Nercessian (aquele menino que fez Marcelo Zona Sul) para fazer o filho, ele é um grande ator e muito nosso amigo — o problema é que tem inúmeros compromissos para filmar. Com aqueles homens do povo, no segundo ato, faríamos uma espécie de coro de tragédia grega, creio que fica bacana. Talvez eu mesmo dirija, aproveitando o que aprendi no curso de Arte Dramática, ou então faremos direção seletiva. Estamos muito animados, depende de você dar o sim. (ABREU, C. 2002 p. 370)

O projeto de Caio Fernando Abreu não se concretizou, mas

---

15 Esta carta não se encontra nos arquivos. Está presente na reunião de cartas escritas por Caio Fernando Abreu, organizada por Ítalo Moriconi e publicada em 2002 pela Editora Aeroplano.

percebemos novamente que havia uma preponderância de linguagem, que agora se encaminhava não tanto para as questões do engajamento político-partidário, mas sim para um universo de contracultura, de criação coletiva, nudez, violência, tudo perpassado pela música. Essa força destrutiva estava em voga e, apesar de Caio Fernando Abreu achá-la meio desgastada, ainda conseguia influenciar toda uma geração marcada pelas conquistas e subversões de 68 e do acontecimento libertário que foi o festival de Woodstock. Além disso, surgia no teatro brasileiro a chamada “geração 69”, cuja dramaturgia já não era tão preocupada com as questões políticas e as injustiças sociais perpetradas pelo capitalismo, mas é uma dramaturgia que:

[...] dá continuidade à cena 'rebaixada e sem literatice' do teatro voltado ao público estudantil e o faz em plena sintonia com a recusa à exigência intelectual que irá marcar a cultura pop, elegendo como assuntos principais a liberdade, a indignação, o conflito de gerações, a sexualidade, a nova posição da mulher e a obsolescência do mundo da família e do trabalho. (ANDRADE, W. 2013 p.245)

A perspectiva política para essa geração de autores mudou: era “da dimensão psíquica dos personagens que nascem os problemas políticos”. Nomes como Antonio Bivar, José Vicente, Consuelo de Castro e Leilah Assunção implodiram alguns paradigmas que dominavam os palcos até 1968, e, na levada iniciada por Plínio Marcos, conseguiram estabelecer um outro tipo de dramaturgia fazendo com que o teatro político mais ferrenho perdesse de vez o seu tom racionalista, dando assim espaço a uma série de questões, políticas certamente, porém marcadas pela subjetividade, pela individualidade. Esse grupo de dramaturgos não chegou a se constituir um movimento, mas um estar no lugar certo no momento certo. Wellington Andrade diz que

Se por um lado esses dramaturgos foram convocados para, de modo muito peculiar, expressar sua época, de outro, rapidamente, eles se calaram. Apesar dos autores aqui tratados serem donos de uma dramaturgia algo extensa, todos estão fadados a serem reconhecidos por seus trabalhos precoces. Sendo assim, não constitui exagero afirmar que o passar do tempo roubou dessa dramaturgia a principal vocação que ela tão pertinentemente externou há quatro décadas: o apego a uma indiscutível aura de marginalidade. (ANDRADE, 2013 p.255)

Marginalidade aqui não apenas em relação ao *status quo* político ou social, mas também frente à própria arte estabelecida ainda fortemente ligada ao “bom gosto”, às noções modernas de alta e baixa cultura. A marginalidade da contracultura, no que toca as encenações teatrais, agiu dentro de todo um movimento que marcaria esse começo dos anos de 1970 no Brasil: a expansão da consciência pelo uso de drogas, um olhar cada vez mais aproximador do orientalismo, a troca do termo “popular” pelo “pop”, a busca de uma priorização do individual sobre o coletivo, sobretudo nas ações políticas. Trata-se de uma dramaturgia que trouxe à cena uma série de textos mais introvertidos, mais minimalistas, que se aproximavam da autobiografia, dos relatos de situações cotidianas, mas sempre um cotidiano marcado pela perseguição política, pelo conflito de se viver sob o jugo de uma ditadura e ter, nesse momento, uma necessidade cada vez maior de liberdade. Não aquela liberdade utópica dos revolucionários, e sim a liberdade individualizada, centrada nas escolhas pessoais, no direito inalienável de ser o que se quiser ser. Essa força libertária foi fortemente interdita pelo sistema ditatorial, por isso, “a geração dos novos autores não veiculou sua resistência nos moldes canônicos da esquerda. Antes, preferiu deslocar o foco de sua criação para uma postura subterrânea, marginal.” (ANDRADE. 2013. p.255).

Estamos novamente diante da liminaridade de Hilda Hilst. Seu afastamento da metrópole, sua ida para a Casa do Sol e as premissas que norteavam sua escrita no período não a colocaram na mesma marginalidade que os dramaturgos engajados dos anos anteriores, e também não a colocaram próxima do movimento que se estabeleceria na voga da contracultura. Hilda Hilst, em certo sentido, é enlevada por esses dois momentos, porém, seu voo solitário no teatro brasileiro não permite o pouso, ou a permanência em nenhuma dessas paragens, ou ondas. Seu teatro quer muito a liberdade ensejada por todas as gerações que estavam sofrendo o jugo do regime militar e, ao mesmo tempo, estavam estabelecendo novos paradigmas comportamentais, artísticos e estéticos. Porém, a liberdade que o teatro de Hilda prenuncia e defende é a liberdade de se tentar novamente a busca do sentido, a busca de um conceito perdido de homem, a busca por um mundo em que as questões espirituais sejam tão prementes quanto as políticas, sociais ou artísticas, em que a comoção vá além da comoção imediata com a causa social, e seja uma comoção diante das coisas ínfimas, da finitude e do vazio, como confessa o verdugo ao filho:

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. (*lentamente. Em voz baixa*) Não só a vida. A morte, a cinza das coisas, o vazio me comovia (HILST, 2008, p. 404)

Elza Cunha de Vincenzo diz que o teatro de Hilda é “uma construção livre, de onde praticamente desapareceram as balizas do tempo, em que o espaço é no mais das vezes o símbolo de certo universo e o lugar em que se movimentam personagens tipificadas, vivendo intensas experiências de pensamento e emoção.” (VICENZO, 1992, p. 35). São peças que dialogam substancialmente com a obra anterior de Hilda, que já detinha um considerável lastro na escrita de poemas. Entre 1950, ano de sua estreia com o livro *Presságio*, e 1967 foram oito livros publicados.

Assim, diante de uma “geração 45”, da qual Hilda fazia e não fazia parte; de um movimento poético forte como o concretismo, do surgimento da “Poesia Praxis”; de um tempo novo, televisivo, marcado pelo consumo, pela força crescente da cultura de massa; por todo o clima kubitschekiano de 50 anos em 5; pelos conflitos sociais e políticos que resultaram no golpe militar em 1964; diante dos diversos caminhos que se davam a escolher pelos poetas, Hilda Hilst colocou-se à margem dos modismos, das tendências, buscou cantar um exílio mítico, um resgate da humanidade e da religiosidade perdida, expôs fragmentos de cantares antigos, de odes ainda esperanças dentro da desesperança que tomava corpo no período, trazer para a “trajetória poética do ser” um lirismo afastado da contemplação e da contenção alienada, porque atravessado pelo tempo presente, esmiuçado pelo olhar incerto e frágil da poeta. Alguns anos antes de escrever teatro, Hilda Hilst abria seu livro *Roteiro do Silêncio* com uma elegia ao silêncio:

Não há silêncio bastante  
Para o meu silêncio.  
Nas prisões e nos conventos  
Nas igrejas e na noite  
Não há silêncio bastante  
Para o meu silêncio.

Os amantes no quarto.  
Os ratos no muro.

A menina  
Nos longos corredores do colégio.  
Todos os cães perdidos  
Pelos quais tenho sofrido:  
O meu silêncio é maior  
Que toda solidão  
E que todo silêncio (HILST, 2002, p.201).

Podemos ver o teatro de Hilda Hilst como uma tentativa de romper esse silêncio, de estabelecer o diálogo com outra arte que não a literatura, com um público maior do que aquele que lia seus poemas. Por isso, não houve apenas a escrita das peças, mas todo um movimento pessoal na tentativa de vê-las nos palcos. Parte dessa história, desse movimento, tentamos mostrar no caminho construído neste ensaio. A pesquisa nos arquivos de Hilda Hilst nos aponta que a maior parte das possibilidades que se apresentaram, tanto de publicação quanto de encenação, ficou mesmo no campo das possibilidades, das ideias não concretizadas e ajudaram a fomentar ainda mais uma das imagens mais recorrentes em torno do nome de Hilda Hilst: a escritora não lida, no caso do teatro, a escritora pouco encenada<sup>16</sup>.

## REFERÊNCIAS

Documentos consultados nos arquivos de Hilda Hilst

HH II.III.1.00035 - *Carta recebida de Sonia Hirsh*. 12/06/1968

---

<sup>16</sup> Apesar dos percalços e dos desencontros, algumas montagens aconteceram entre 1968 e 1973. Em 1968, Terezinha Aguiar dirigiu as montagens de *O rato no muro* e *O visitante* nos exames finais da EAD. No ano seguinte, a montagem de *O rato no muro* participa do Festival de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia, além disso ficou alguns dias em cartaz no Teatro Cacilda Becker. Também em 1969, Terezinha Aguiar montaria *O novo sistema*, dessa vez com o Grupo GEMA Grupo de Estudantes da Escola de Engenharia de Mauá. Ficando algumas semanas em cartaz em São Paulo. A peça retornaria aos palcos no começo de 1970, permanecendo em cartaz por 3 meses. A única peça premiada e publicada nesse período foi *O verdugo*, que teve duas montagens. A primeira dirigida por Nitis Jacon, em Londrina, Paraná, no ano de 1972. No entanto, foi no ano seguinte, em 1973, que *O verdugo* ganhou a sua encenação de maior destaque. A direção ficou ao encargo de Rofran Fernandes, com um elenco de 25 atores, a peça ficou em cartaz entre abril e julho de 1973, no Teatro Oficina, então alugado para os produtores de *O verdugo*. Essa encenação conseguiu um bom público e algum destaque junto à crítica especializada. As demais peças só chegaram aos palcos a partir dos anos de 1980.

HH. II.III.8.00001A cx. 5 - *Cadernos com anotações de Hilda*

HH II.VII.1.00031 – *Carta recebida de Marilda Pedroso e Braúlio Pedroso.* 22/01/1968

HH II.VII.1.00038 – *Cópia Carta de Hilda Hilst enviada a Clélia Piza.* 9/11/1968

HH II.III.5.1.00004 – *Carta recebida de Anatol Rosenfeld.* 02/12/1968

HH II.III.8.1.00016 – *Carta recebida de Renata Pallottini.* 23/09/1970

HH II.III.8.1.00017 – *Carta recebida – Autor não identificado.* s/d

HH I.2.00039 - *Carta recebida de Caio Fernando Abreu.* 13/07/1969

*HH I.2.00055 - Carta recebida de Caio Fernando Abreu.* s/d.

Demais referências

ABREU, C. F. *Cartas.* Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

APOLINÁRIO, J. *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971.* v. 2. São Paulo: Imagens, 2013.

ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARBOSA, R. Lançamentos da Anhembi. In: *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 set 1959. Suplemento Literário.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* 4ª ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense s/d

COELHO, Nelly Novaes. A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época. In: HILST, Hilda. *Poesia (1959-1979)* São Paulo-Brasília: Quíron-Instituto Nacional do Livro, 1980.

*DIONYSOS, Estudos Teatrais.* Teatro Oficina. nº 26 Janeiro de 1982. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1980

GARCIA, C. Décio, antes de tudo um crítico teatral. *Revista Adusp*. n. 19, p. 92-95, março 2000.

GENNEP, A. *Los ritos de paso*. Madri: Alianza, 2008.

GUENOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003

HELENA, R. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04-05 jan. 1968.

HILDA Hilst ganha 'Prêmio Anchieta'. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1969. Ilustrada. p. 17.

HILST, Hilda. *Amavisse*. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

\_\_\_\_\_. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Do desejo*, São Paulo: Pontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Do desejo*, São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron, INL, 1980.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 5 jan. 1970. [Entrevista concedida a Regina Helena.]

\_\_\_\_\_. Fazendo história: os pioneiros hoje. *Contatos interdimensionais*. São Paulo: Pensamento, 2005. Entrevista concedida a Carlos Cerqueira

KAZANTZAKIS, Nikos. *Testamento para el Greco*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MAGUIRE, Matthew. O lugar da linguagem. In: *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Brasileiro de Teatro / MinC, n. 114. Jul. – set. 1987.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1982. v. 2 e v. 10.

PALLOTTINI, R. Do teatro. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEACOCK, Ronald, *Formas da literatura dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

PORTO, Ariane. *Teresa Aguiar e o grupo Rotunda: quatro décadas em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

RINALDI, S. *Contatos interdimensionais*. São Paulo: Pensamento, 2005.

ROSENFELD, Anatol. O teatro de Hilda Hilst. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 21 jan. 1969. Suplemento literário.

\_\_\_\_\_. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

TURNER, V. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1976

VASCONCELOS, A. L. Conversando sobre Hilda Hilst. *Sal da terra luz do mundo* Entrevista concedida a Amanda Bigonha Salomão. Disponível em [http://www.saldaterraluzdomundo.net/literatura\\_entrevista\\_sobre\\_Hilda.html](http://www.saldaterraluzdomundo.net/literatura_entrevista_sobre_Hilda.html) Acesso em 13 fev. 2013.

Data de recebimento: 15 mar. 2014.

Data de aprovação: 30 maio 2014.