

**Sobre Anas e Marias (ou como tudo se transforma e permanece igual)  
Uma leitura sobre perplexidades e advertências em Hilda Hilst.**

Tatiana Franca Rodrigues<sup>1</sup>

**Resumo:** A peça *O visitante*, escrita em 1968, configura uma opção estética que pode ser lida como resposta política ao contexto da época, pois, o cenário da Ditadura Militar brasileira caracterizou um quadro de coerção das subjetividades que, por promover um processo alienatório das consciências na sociedade, passou a suscitar uma atitude de engajamento nas artes. O teatro de Hilda Hilst, ao mapear o contexto social em que estava inserido, promove uma leitura do estatuto do humano, buscando avaliar-lhe as potencialidades, em Hilst, a razão é insuficiente para pensar o mundo da mesma forma que o é a metafísica; o amor é lido, portanto, como metáfora para pensar o vazio do querer humano e a perda de sua de sensibilidade crítica que sustentam o mesmo fascismo de que são vítimas.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst, Teatro Político, Revolução Sexual Feminina, Repressão.

**Abstract:** The play *O visitante*, wrote at 1968, configure an aesthetic experience that can be read as a political response to the context of that time since, because the Brazilian Military Dictatorship had characterized a picture of coercion of the subjectiveness that by promoting a process of alienation in society, began to suscite an attitude of engagement in arts. When the theater of Hilda Hilst delineates the social context where it was inserted, it promotes a reading of the human being statute in order to evaluate its potentialities, in Hilst, the reason is insufficient to think the world the same way that faith does; the love is read, like a metaphor to think the emptiness of the human desire and the loss of its critical sensitivity that supports the same fascism that they are victims.

**Key-words:** Hilda Hilst, Political Theater, Female Sexual Revolution, Repression.

Como partes de uma obra que compõe um sistema de reflexão, as questões abordadas em *O Visitante* revelam o olhar perplexo de Hilda Hilst sobre sua época e que, precisamente por isso, não o torna datado. A peça de 1968 pode ser lida como uma abordagem do amor como imagem pretensamente falsa dos vínculos humanos para escamotear as relações de

---

<sup>1</sup> Professora de Teoria Literária na Universidade Federal de Goiás, doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: tatianapaschoa@gmail.com

domínio e formas diversas de submissão ao outro. No texto, o núcleo de personagens é formado por um ambiente familiar cuja especificação de cenário por parte da autora quer ressaltar a simplicidade da casa como quem quer sugerir o caráter prosaico, rotineiro, do que se irá falar.

A família é constituída por duas mulheres, respectivamente mãe e filha, Ana e Maria, e o Homem, designado apenas pelo gênero, marido da última. Flagrante, a relação anagramática entre os nomes das personagens femininas, Ana Maria, denota a duplicação das personagens, o único que elas formam e que marca o retorno irrefutável do mesmo: Ana e Maria são personagens-duplo, impedidas afirmar suas identidades, sendo sujeitas à vontade do Homem, que compõe o único vértice móvel da relação triangular em que mãe e filha têm por homem, marido e genro. Além dele, há uma segunda presença masculina, o Corcunda, ou Meia-Verdade, que, convidado pelo Homem para jantar em família acaba desempenhando o dúbio papel de trazer à tona a relação incestuosa entre sogra e genro para, em seguida, manter a ordem prevista das coisas:

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

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

[...]

MARIA: Olha-me. Há em mim qualquer coisa que é tua?

Tenho por acaso o teu cabelo, a tua pele

O teu andar? Olha as minhas mãos!

São duras. Olha o meu ventre, olha!

É curvado para dentro. E não para frente.

ANA (*com seriedade e meiguice*): e a minha culpa em tudo isso onde está? (*ouvem-se ruídos, vindos de fora. Ana olha para um dos arcos que dá para o jardim*) Cala. Teu marido vem chegando (HILST, 2008, p.149 e 155).

Aparentemente, Maria nega a associação materna. Não obstante, esse distanciamento evidencia a procura desesperada pela aceitação do marido – as acusações de Maria sobre a mãe recaem sobre a dessemelhança entre elas, mas, sobretudo, pelo fato de que Ana acomoda-se bem ao padrão do comportamento feminino esperado, pois é bela, fértil e subserviente.

A dramatização da temática familiar, se observada a partir do dado de contexto da produção da peça, pode ser lida como um recorte preciso da sociedade de 1968, o que nos proporciona mesmo uma análise arguta e crítica de Hilda Hilst sobre seu tempo. Como se ela entresse na efervescência cultural daquele ano, especificamente, e entre os diversos projetos de recondução para libertação dos comportamentos, sobretudo em relação à dita Revolução Sexual Feminina, um tabu que surgisse ao contrário, e que acabaria por determinar um outro padrão comportamental não menos coercitivo que o de então.

Zuenir Ventura, no livro *1968 – O ano que não terminou*, capta esse antagonismo ao descrever o desacerto com que a sociedade lidava com o questionamento e busca por uma prática de redefinição dos padrões de comportamento e, em contrapartida, erigia um novo modelo, talvez tão não muito distante do antigo:

A Revolução Sexual, na verdade, tinha trazido algumas soluções, mas criado também muitos problemas. Curiosamente, as transformações de costumes que começavam a se operar então - principalmente no campo sexual – nem sempre foram absorvidas pelas organizações políticas como um fenômeno paralelo, convergente ou aliado. A esquerda - mesmo a radical, que sonhava com a Revolução geral - olhava para aquele movimento com a impaciência de quem é interrompido em meio a uma atividade séria pela visão inoportuna de um ato obsceno [...] As mulheres de 40 anos, por exemplo, ainda estavam presas aos tabus do passado recente e a uma hipócrita santificação da maternidade, que dava ao homem o álibi de que precisava para buscar fora de casa, nos prostíbulos ou

na casa das amantes, o livre exercício de sua sexualidade e de suas fantasias (VENTURA, 1988, p.17).

Neste ponto, vale acrescentar as elaborações batailleanas sobre o erotismo a partir da constatação da descontinuidade entre os seres que, por isso, buscam sua completude no outro. De acordo com o pensador francês, o desejo erótico está ligado à tentativa de superação de um “abismo” entre nós, e é por isso que se dá o desejo de reprodução que é, no entanto, “o campo da violência, o campo da violação” (p. 27), pois,

A passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo de dissolução corresponde à expressão familiar de vida *dissoluta* ligada à atividade erótica. No movimento da dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo; a parte feminina é passiva. É, essencialmente, a parte feminina que é *desagregada* como ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão na qual se misturam dois seres que, no fim, chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda realização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que, no estado normal, é um parceiro do jogo (BATAILLE, 2004, p. 29).

Portanto, retomando, Maria, mesmo negando, reivindica para si as possibilidades da mãe, de projetar sua existência no outro que a continue, seja prolongando-se como mãe, seja como esposa. Entretanto, a violência inerente ao processo de duplicação de si, no entanto, se não cogitada, gera relações de afeto não elaboradas e, portanto, vazias. Essa é a crítica que Hilst parece querer esboçar com a escrita da peça, sugerindo que a emancipação sexual feminina “em vez de derrubar os mitos”, como cita Zuenir Ventura, limitou-se “a virá-los do avesso” (VENTURA, 1988, p. 17).

Assim, o impasse gerado entre mãe e filha na peça de Hilst é, no fundo, o diagnóstico do desejo de transgressão, no sentido Batailliano mesmo, em ambas. No entanto, enquanto Ana desempenha seu papel subserviente de forma resignada, e para ela a possibilidade de transgressão sexual está ligada aos tabus de que fala Ventura, sendo, por isso, a sua afirmação a partir de outrem, como colocou Bataille, Maria parece desejar a violação das convenções para, assim, afirmar-se em si mesma. Como explica o filósofo francês:

Tal é a natureza do *tabu* que torna-se possível um mundo de calam e de razão, mas ele mesmo é, em seu princípio, um estremecimento que não se impõe à inteligência, mas à *sensibilidade*, como faz a própria violência [...]. Sob o efeito da emoção negativa, devemos obedecer à interdição. Se a emoção é positiva, nós a violamos. A violação cometida não é de natureza a suprimir a possibilidade e o sentido da emoção oposta: ela é mesmo a justificativa de ambos (BATAILLE, 2004, p. 98).

A questão da interdição e violação, absolutamente ambígua, como posta por Bataille, é ilustrada por Ana e Maria, que formam o duplo contínuo cujas necessidades as desdobram uma na outra, num movimento de reflexividade infinita em que o desejo de libertação de uma acaba por se tornar a expectativa da outra, ou melhor dizendo, num movimento de reiteração involuntário, pois atingido na sua capacidade sensível, pautado no tabu da maternidade, como propõe Zuenir Ventura, que é o precedente aberto à manutenção do *status quo* da interdição legitimada pela família. Não à toa, Maria, logo no início do texto, preconiza:

MARIA: [...] As coisas se transformam. Nós também.

[...]

A cama, a mesa... todas essas coisas vivem mais do que nós. Ficam aí paradas. E assim mesmo envelhecem. Tu pensas que são as mesmas e não são (HILST, 2008, p. 149).

O suposto antagonismo do discurso de Maria, sobre as coisas que, paradas, modificam-se incessantemente, convém à reflexão sobre como um estado de coisas institucional é mantido a despeito de ser reconhecidamente antiquado, para não dizer, violento. Por isso, o relato da noite entre sogra e genro é marcado por metáforas bélicas e posterior medo, como no século XVI, tempo em que os homens detinham o *droit de cuissage* (BATAILLE, 2004, p. 170) sobre as mulheres:

ANA (*sorrindo, grave*):

A noite sim era clara... (*pausa*)

E eu pensava naqueles a quem perdi

Treva amara,

Quando ao meu lado se fez

Uma sombra que a princípio lembrava um todo cortês

Pelo porte ereto, altivo...

E por isso, por ser tão belo

Eu olhei. Mas, ah, senhor,

A sombra se fez mais densa!

E olhando bem, (*acentua*) “penso que vi”...

Aquele cujo nome nem vos posso dizer...

Vós o sabeis. Me dizia:

Tão bela, tanto saber

Tão só na noite vazia?

“Perdoai-me”, assim dizia.

Ah, que soluço, que dor

Que lutas com ele travei!

E a manhã já se mostrava

Quando a Coisa se desfez. (*pausa*)

Desde esse dia eu pensei

Que a beleza pode ser clara

E sombria. Desde esse dia

Nem sei, temo por tudo

O que é belo. Temo... (*sorrindo*)

Mas a verdade é que também

Tenho amor [...] (HILST, 2009, p. 167-168).

Ora, se como diz Ventura, a Revolução Sexual de 68, por parte das mulheres, estava muito mais cheia de intenções que de realizações, é porque, afinal, não é fácil pagar a conta do risco de violentar em si “aquelas camadas que a emoção, a tradição e a cultura haviam depositado no interior de cada uma delas (VENTURA, 1988, p. 18), ou, de acordo, com Bataille, suprimir a sensibilidade, também chamada tabu, em função de uma “emoção negativa”: por isso Ana arquiteta seu relato com base em antigos preceitos de verdade e amor que são, de resto, a medida mesma do esquecimento da subjetividade em função do exercício violento de submissão ao outro. Relacionado assim ao contexto, o conceito de verdade é desenvolvido em função do Corcunda, personagem que irá, artificialmente, conduzir a cena em favor de uma pacificação:

CORCUNDA: Meu nome é... Meia-Verdade.

[...]

Assim me chamam todos.

HOMEM (*rindo*): E eu que não sabia! Meia-verdade!

Tem graça! Se ninguém sabe

Quando se mostra. Inteira ou meia

Pode ser bela e feia

E não ser verdade.

ANA (*refletindo*): Meia-verdade... por quê?

CORCUNDA (*apontando a cintura e as pernas*):

Porque daqui para baixo sou perfeito

(*apontando a cintura e o tronco*)

E daqui pra cima carrego meu defeito (HILST, 2009, p. 169).

A oposição própria das palavras “defeito” e “perfeito” gera uma ambigüidade sobre a proposição do Homem quando diz que *Pode ser bela e feia/ E não ser verdade* e banaliza a realidade percebida por Maria sobre a noite incestuosa da mãe. Salva-se a verdade confortável, a família enquanto instituição e o poder do patriarcado:

MARIA: Mas será possível?

Tu te deitas (aponta Ana) com aquela

E me pedes ternura?

HOMEM (alucinado): Me deito? Me deito? Então pensas? (esbofeteia a mulher várias vezes) Então pensas? (HILST, 2009, p. 175).

A violenta submissão de mãe e filha, se pensada através da colocação de Bataille, fazem ressoar as palavras de Zuenir Ventura sobre o conflito da

liberalização da sexualidade feminina entre as gerações diferentes em que, de um lado, as mulheres aprenderam a falar (ainda segundo Ventura, mais que fazer) de sexo e, de outro, elas mantinham o padrão de experiências que corroboram o papel edificador da maternidade e autoriza o comportamento promíscuo masculino.

O discurso-chave da peça, que capitaliza os impasses criados entre as angústias de mãe e filha pertence a Meia-Verdade, o Corcunda que age aliciando a percepção crítica de Maria para reabsorvê-la à instituição familiar:

CORCUNDA *(aproxima-se de Maria. Fala muito lentamente):*

És tão jovem... Olha-me. Olha-me. *(pausa)*

Sabes? Com o tempo, um certo limo

Se faz na nossa carne. Tu não o vês.

Nem o sentes assim, como coisa física.

Nem é por dentro, que esse... limo se faz

Nem sabes

Se é com o tempo que ele cresce, decresce

Ou modifica. Nas de acordo contigo

Ele a si mesmo se transforma

E te faz criatura alegre ou triste.

Te faz acreditar no que perdura

Ou em tudo que te parece real

Mas que não existe (HILST, 2009, p. 173).

O limo que deverá obstruir a percepção sensível (para voltar a citar Bataille) de Maria é, de acordo com o Corcunda, desenvolvido naturalmente,

sem nem que se saiba, ou veja, ou sinta - é, como ela mesma disse à mãe, algo que se modifica mesmo estagnado. A implacável apropriação das palavras de Maria por Meia-Verdade antecipa o desfecho da peça em que o filho de Ana não representa a renovação das expectativas no porvir (na juventude?), pois, rebento da capacidade atrofiada de amor, sua vinda representa o limo, muito mais que a libertação.

A elaboração do afeto é uma das grandes temáticas hilstianas, a reincidência da abordagem, que passará, inclusive pela opção do registro obscuro na sua prosa e poesia (cf. RODRIGUES, 2007), parece sugerir a preocupação com necessidade urgente de aprimorar as capacidades sensíveis numa sociedade atingida pelo aspecto mais insidioso, paradoxalmente, mais sutil, das formas de poder, a violência.

Vale lembrar a reflexão de Foucault sobre a forma como o exercício de controle sobre os corpos dos indivíduos os regulamenta e pacifica para que se tornem força de trabalho neutralizada politicamente. É por isso que “a genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo” (FOUCAULT, 2008, p. 22). Assim, enquanto apanha do Homem, Maria torna-se a imagem alegórica dessa genealogia em que o processo de adestramento das condutas, como limo, adere à pele tornando o corpo do indivíduo muitas vezes incapaz de reagir, ainda que sob o entusiasmo de uma revolução.

Desse jeito, considerar o aspecto programático do trabalho de Hilda Hilst, no sentido de que forma um todo coeso entre suas opções estéticas e temáticas, é conferir a ela uma característica muito peculiar aos cronistas, de observadores das sutilezas de seu contexto e de antecipadores das críticas que lhe serão feitas. Não por acaso, Hilda Hilst também atuou como cronista durante os anos 90, entre 1992 e 1995, publicando suas farpas em um dos jornais de Campinas.

A fim de pensar a maturidade da peça em questão, *O Visitante*, a leitura da crônica de 6 de Setembro de 1993, *De rerum natura (da natureza do*

*réu*), principalmente devido ao afastamento cronológico da data de escrita daquela, tem muito a dizer. Logo de início, chama atenção a relação estabelecida no texto entre a doutrina de Lucrécio, na Antiguidade Clássica, sobre a “Natureza das Coisas”, ou seja, a análise racional da origem e desenvolvimento das atitudes humanas, e o comportamento de alguém considerado culpado. Vale transcrever algumas passagens:

coisas extravagantes: você não é suficientemente pulha pra eu deitar com você.

[...]

*cosas del amor*: qué ficá em cima ou embaixo?

[...]

coisas de arrepiar: “o sexo é do corpo e o corpo é da morte”

[...]

coisas factíveis: levar cem pimpolhos pra defecar no salão do governador, *tu quoque* defecando, e gritar: isto sim é um ato político, excelência! (HILST, 1998, p. 60).

O diálogo com o texto latino, explícito na abordagem cética das “coisas” que expõe, busca na estrutura parodística, provocar o leitor, e apontar sua dependência das instituições reguladoras do comportamento individual – sexo, amor, política e morte, postos no nível da decrepitude humana, apresentam o esvaziamento de ideais de uma geração herdeira das promessas e combates da Revolução. Para que não haja dúvidas:

coisas de xota preta: credo, não to enxergando.

coisa de macho: e precisa?

[...]

tragicismos:

(cena rápida)

uma perua cintilante de penduricalhos, os cabelos duros e dourados apontando o alto, morta, na viela vazia. E os “de menor” chegando e olhando. E os “de maior” gritando lá de dentro entre as painéis: “carma, pessoal! não gasta munição! a dona já ta morta!” E agora a polícia chegando e acabando com meio quarteirão (câmara focalizando a falecida os penduricalhos no rego dos seios)

ela: muito russo, né bem?

ele: cê aaacha!?!?(HILST, 1998, P. 61)

A rápida cena trágica da morte de uma mulher, propositadamente banalizada nos flashes da descrição cinematográfica e na brevidade dos comentários dos expectadores, não é incoerente com a tragicidade das “coisas” expostas no breviário filosófico. Muito menos, anacrônica em relação à peça de 1968, pois a violência da cena final em que Maria recebe aceita com alegria a meia-verdade que lhe é oferecida significa sua capitulação:

HOMEM (*para a mulher*): Sossegaste?

MARIA: Agora sei de tudo.

[...]

De Ana de Meia-Verdade. Estou contente. Perdoa. (*o Homem olha para Ana sem compreender. Muito amorosa*)  
Tolo... (*ri. Boceja*) Agora sim me deito sossegada. (*vai*)

*caminhando para o corredor)* Conta-lhe que eu sei de tudo, minha mãe. Tenho tal sono... *(vira-se meiga)* E amanhã, corto os cabelos. *(segura os cabelos tentando fazer uma trança. Olha para o marido)* E quem sabe... talvez... *(sorri. Puxa todo o cabelo para um lado só)* não achas, minha mãe, que são fartos e suficientes até para dois pequeninos travesseiros? *(sai)*

*Ana e o Homem olham-se fixamente* (HILST, 2009, p. 182)

Ao entender, espontaneamente, que Ana está grávida de Meia-Verdade e que ele é o visitante das noites de sua mãe, Maria isenta o marido do lugar de réu, lugar que passa, deliberadamente, a ocupar. Como se, de fato, a questão sobre o amor se resumisse mesmo, como na crônica, a um lugar a ser ocupado entre os homens, Maria se anula para poder garantir sua existência na instituição familiar, por isso, faceiramente, sugere para si a maternidade e o corte dos cabelos, porque, voltando a Michel Foucault, é mesmo no corpo individual que se dá o exercício do controle social.

Ao anular sua condição de alteridade, Anas e Marias se condenam à reificação: como seus móveis que, estáticos mudam, elas se reproduzem uma na outra confirmando a ordem prevista, a autoridade e controle a que são submetidas.

Alegorias do devir, as coisas todas observadas pela cronista-poeta continuam servindo de advertência à sociedade que não se livrou da ameaça de vários tipos de censura tão combatidos nos anos sessenta. Como nos admoesta o sociólogo contemporâneo Boaventura de Sousa Santos em participação recente no Fórum Social Mundial, há algumas ameaças que rondam a humanidade e à liberdade a que aspira e duas delas, pelo menos, devem ser ressaltadas aqui, a primeira é a comercialização do conhecimento e o respectivo questionamento sobre o lugar da poesia, da literatura e das ciências humanas neste sistema; e, em seguida, Boaventura se refere ao que

denomina a “recolonização da diferença”, citando o sexismo, ainda presente, e o racismo como as duas principais formas de coerção das subjetividades.

Como dissemos, Anas e Marias são representações alegóricas na peças de Hilst, quiçá um lugar teórico neste sistema ainda tão fechado e fadado a meias-verdades. Afinal, Boaventura nos lembra de que “uma crise pode ser bem aproveitada, desde que haja capacidade de adaptação por parte das instituições”, ou ainda, como a poeta, que entendia na Literatura uma maneira de resistir.

## REFERENCIAS

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

DUARTE, Rachel. *Boaventura : »Entramos em uma era onde as ruas dão as respostas*”. Disponível em < [http://sul21.com.br/jornal/2012/01/estamos-entrando-na-era-pos-instituicao-onde-as-ruas-dao-a-resposta-ao-falido-neoliberalismo-diz-boaventura/?utm\\_medium=twitter&utm\\_source=twitterfeed](http://sul21.com.br/jornal/2012/01/estamos-entrando-na-era-pos-instituicao-onde-as-ruas-dao-a-resposta-ao-falido-neoliberalismo-diz-boaventura/?utm_medium=twitter&utm_source=twitterfeed)> Acesso em: 08/03/2012.

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

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

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

HILST, Hilda. *Cascos e carícias*. São Paulo: Nankin, 1998.

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

\_\_\_\_\_. *Teatro Reunido volume 1*. São Paulo: Nankin, 2000.

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

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da Moral: Uma polêmica*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VENTURA, Zuenir. *1968 – O Ano que Não Terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.