



Resenhas _____

da criança. Há o velho que alimenta os pombos; há a Dona Alfredinha, a Santa Betinha dos gatos, que para o protagonista “é uma gata colorida que o domingo criou pra alegrar a vida da gente” (p. 152); há o Pernambuco, cozinheiro mais velho do restaurante Adegas; por fim, há Seu Nini, dono da banca de revistas, que franqueia jornais e alguns livros a Pivetim, os primeiros, para a informação mais urgente – a ação da polícia nas ruas –, os outros, para que ele alimente o espírito, adquira conhecimentos sobre algo que o atormenta, a transformação da criança em homem.

Associado ao medo de não conseguir comida, há o seu maior conflito: o medo de crescer, de virar sujeito-homem, daí o receio de encontrar pelos no rosto, pois não se sente preparado para crescer: “Se a vida de um de menor é barra, a de um de maior é pior ainda Você tem que se entender com os home, perde o São Betinho e paga dobrado pelo que faz” (p.159). Seguido à barba, vem o gogó, o engrossamento da voz, as espinhas, informara-o Maravilha. Depois, a descoberta da sexualidade, nos livros dados por Seu Nini e no lençol sujo de manhã. Resta a Pivetim aceitar que está se tornando sujeito-homem, com a crença de que não está sozinho. Há no protagonista a consciência de que a maldade resulta da falta de carinho, ao narrar o caso do garoto gordo e malvado que só teria ganhado sobras de carinho, e no fecho de sua história: “Sozinho? Duvido. De algum ponto desta cidade, Carol olha por mim.” (p. 174).

Cumpre uma última observação: a rua também está no projeto gráfico da capa, elaborada a partir de um trabalho de um grafiteiro. Essa observação interessa, uma vez que *Pivetim* é uma narrativa que compõe um projeto de formação do leitor juvenil. Assim o esperamos.

Alva Martínez Teixeira – *O herói incómodo: utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*

Coruña: Biblioteca-arquivo teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2009.

Luisa Destri

Foi num momento de intensa produção e diversidade do teatro brasileiro que Hilda Hilst (1930-2004), até então somente poeta e posteriormente também ficcionista, sofreu seu “jorro dramático” – segundo definição de Alcir Pécora. Entre 1967 e 1969, a autora paulista escreveu suas oito peças, únicas em sua obra. Justificando-se pelo desejo de se comunicar “de forma urgente e terrível”, a escritora lançou-se em um

cenário que, tendo talvez como símbolos máximos o Teatro Arena e o Oficina, e anteriormente agitado pelo Centro Popular de Cultura, impunha a noção de que a arte, nas palavras de Décio de Almeida Prado, “é sempre engajada, por ação ou omissão”.

Esses textos hilstianos, que permaneceram parcialmente inéditos até 2008 e constituem raro objeto de interesse acadêmico no país, são discutidos em *O herói incômodo: utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst*, da espanhola Alva Martinez Teixeira. O trabalho investiga o “proselitismo universalizante” dessa dramaturgia, desvelando a estrutura básica de composição dos textos e indicando a unidade que compõem com toda a obra hilstiana.

Pouco afeita a convencionalismos, Hilst, embora tenha cultivado a defesa da liberdade e a denúncia da opressão em todos esses escritos, fugiu, na opinião de Teixeira, à característica mais básica do teatro que se produzia no período: o realismo. Assim, até mesmo quando o fundamento são fatos históricos – a morte de Che Guevara, em *Auto da barca de Camiri*; em *As aves da noite*, a história do padre Maximilian Kolbe, que se ofereceu para ir à câmara de gás em Auschwitz no lugar de um prisioneiro apavorado –, “o acontecimento é aliviado da significação imediatamente histórica, graças à focagem de elementos não objectivos e factuais dos acontecimentos, puramente ficcionais”, pondera a estudiosa.

O caráter antirrealista dos textos, manifesto inclusive nas indicações cênicas, orientadoras de um espaço claustal e figurado a partir de simbologias, como as que se projetam em *slides* na parede, talvez guarde a chave para compreender por que as peças raramente tenham funcionado no palco. Até mesmo *O verdugo*, vencedor do Prêmio Anchieta em 1969, recebeu à época da montagem realizada pelo Oficina em 1973, sob direção de Rofran Fernandes, duras críticas de Sábado Magaldi, publicadas em *O Estado de S. Paulo* sob o autoexplicativo título “A peça é original, mas irrita em vez de emocionar” (4 de maio de 1973). Exemplar é ainda o caso de *O visitante*, levado à televisão pela TV Cultura em 1978, mas preterido no teatro por “Matamoros (da fantasia)”, ficção publicada em 1980 em *Tu não te moves de ti*, que contém o mesmo núcleo da peça, e objeto mais frequente de montagens profissionais – a mais recente, em 2007.

Teixeiro não menciona alguma possível dificuldade representada pelos textos (entre *O visitante* e “Matamoros (da fantasia)” talvez fosse o caso de se pensar mesmo em termos de qualidade) e, embora os defenda como “um autêntico teatro de rigor político, revolucionário e supra-histórico”, não chega a discutir esse provável insucesso da dramaturgia hilstiana no que diz respeito às montagens. Sua discussão é de fato centrada no

próprio texto – e bastante interessada nos elementos que determinam a atmosfera pouco realista.

Em primeiro lugar, está a própria ausência de ação dramática, sendo os textos movidos pelas confissões das *personae* e pela invariável busca por lucidez em que consistem as trajetórias dos protagonistas. Nesse sentido, não haveria a aristotélica mudança na fortuna das personagens, mas um percurso em que a conscientização do protagonista vai sendo radicalizada. Em seguida, a estrutura dos discursos: a linguagem dos protagonistas é “fundamentalmente apelativa”, consistindo geralmente em falas de cunho filosófico, sem um programa revolucionário concreto e objetivo, das quais as personagens secundárias participam apenas como forma de contrapor matizes de repressão e arbitrariedade ao impulso libertador apresentado. Teixeira ressalta ainda que as personagens hilstianas são marcadas sobretudo por sua sina: no desenvolvimento trágico dos textos, na medida em que revelam sua interioridade, aproximam-se da aporia – “não existe esperança para o conflito, que só pode acabar na expiação do herói”.

Aporia poderia então se tornar uma palavra-chave, aplicável ainda de várias outras maneiras ao teatro hilstiano, a partir do que indicam as leituras efetuadas em *O herói incômodo*. A mais imediata é representada pela própria genialidade desses seres de exceção que são os protagonistas. É exemplar o caso de América, em *A empresa*, “alguém que, através de uma compreensão particular e única, se separou dos outros”, e que justamente por causa de sua particularidade será cooptada institucionalmente com o objetivo de recrudescer a repressão. As implicações do fato representariam, ainda, intensificação da aporia. Nesses retratos de uma “estrutura comunitária [que] impõe a invalidação do homem como indivíduo”, demonstra-se, segundo a estudiosa, a “impossibilidade do pensamento e, paradoxalmente, a sua imperiosa necessidade” – ou, de acordo com a constituição trágica e para o fim que aqui interessa, a necessidade de pensamento, e sua implacável impossibilidade.

Uma terceira manifestação poderia ser uma espécie de tentativa de resposta a “Que fazer, exausto, em país bloqueado?”, a pergunta mesmo da aporia drummondiana. Pois, argumenta Alva Teixeira, o que está em jogo nas peças de Hilda Hilst é sempre o futuro, mesmo quando se retomam episódios históricos. Embora a existência de personagens como a lúcida América seja indício de falha no sistema cujo sucesso depende da “subalternidade intelectual”, os textos retratam situações extremas, nas quais não existe possibilidade de retorno ou salvação. Daí a autora da dissertação falar no caráter contrautópico dessa dramaturgia: “São propostas

literárias proféticas, simulacros do advento apocalíptico que partem de um acontecimento real para se elevarem em distopia”.

Assim, as peças, que parecem ter origem no dado histórico imediato – a repressão –, ao apresentarem esses elementos e trazerem ainda traços de religiosidade e espiritualidade, terminam por colocar em xeque questões metafísicas e ontológicas. O que se ressalta é o “clima de precariedade moral próprio do autoritarismo”, levando a espanhola a defender que o teatro de Hilda Hilst é mais moral do que político – os protagonistas são “instrumentos da conquista de uma verdade”, e o conflito básico, contido, por exemplo, no ato do padre Kolbe (nobre porque em perfeita consciência da escolha), se dá entre a virtude e a imoralidade.

Na figuração desse duelo entre o poder despótico e os seres iluminados resta, portanto, o outro, a população – em tese, a preocupação central de um programa engajado. No caso de uma obra como a de Hilda Hilst, sempre dominada pelo “sentimento de raridade”, como se lê nessa dissertação, os que não se dão conta do problema da realidade são sempre definidos – e não apenas no teatro – pela mais perfeita passividade. A questão é colocada mais em termos de uma escolha fácil, a opção pela trivialidade (ou até mesmo pela idiotia), do que propriamente como manipulação. Ou, na feliz formulação de Teixeira, como “paralisia existencial”.

E este é decerto um dos elementos fundamentais da gramática hilstiana. Na poesia, ele se manifestará, por exemplo, em *Júbilo*, memória, noviciado da paixão, os primeiros versos após o teatro, em que até mesmo o amado se torna símbolo da banalidade que o eu lírico, com a lucidez e a preciosidade de seu canto, procura combater. Na prosa, estará em torno de todos os protagonistas, cuja consciência radical é invariavelmente chocante e incompreendida. Nas crônicas, ele se converterá em esnobismo irônico dirigido aos próprios leitores do jornal. E, na tetralogia obscena da autora, o traço será, obviamente, exacerbado – num severo esforço para derrubar a moralidade, o poder, o dinheiro, como convém ao gênero.

Também na elucidação dessa estrutura básica caminha a relevância do trabalho de Alva Teixeira. Ao longo de todo o texto, a autora se propõe a indicar como as oito peças guardam íntima relação com toda a obra de Hilda Hilst, chegando até mesmo a afirmar como a exigência de um “exercício hermenêutico e comparativo” se coloca na leitura desta produção. Nesse sentido, o retrato do protagonista como indivíduo incomodado com a realidade que o circunda seria um “elemento pré-dramático, pois já aparecia na poesia, sendo posteriormente recuperado e exacerbado na prosa”, e “a sua literatura mais provocadora não seria mais do que uma explicitação simplificativa de alguma coisa já inscrita na sua obra em geral”.

Esta visão de conjunto é fundamental para a leitura de uma obra que frequentemente se oferece, ainda que apenas em uma primeira leitura, como recriação de uma tese fundamental – a defesa do esforço individual pelo desejo transcendente de conhecimento –, e que constantemente remete a si própria (havendo, inclusive, poemas em que figuram personagens da prosa), revelando o empenho em se constituir como um todo absoluto em suas formulações e intenso em sua unidade. E leva a autora da dissertação a elaborar, no primeiro capítulo de seu trabalho, sob o título “A subversiva trajetória de uma megalómana”, cujo adjetivo final parece bastante acertado, um convincente perfil biográfico e literário da escritora. Mas justamente porque há essa visão unitária e porque suas formulações realizam uma boa síntese do percurso hilstiano – iniciado com os poemas “Presságio”, em 1950, e encerrado com a prosa “Estar sendo. Ter sido”, de 2000 –, seria o caso de se reverem algumas breves inconsistências. A mais imediata é creditar a retirada de Hilda Hilst de uma intensa vida na capital paulista a alguma “fobia social”. Pois sua decisão de viver em uma chácara em Campinas, no interior de São Paulo, parece ser o indício mais claro de seu desejo de se dedicar a um projeto literário. E, seja qual for a apreciação crítica que se faça de sua obra, é inegável que o projeto de fato tenha existido, como prova a própria unidade encontrada por Teixeira em seu trabalho.

**Benedito Antunes e Sérgio Vicente Motta (orgs.) –
*Machado de Assis e a crítica internacional.***

São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

Janine Resende Rocha

A recepção à obra de Machado de Assis evidencia, de maneira emblemática, o potencial de sentido suscitado pelo texto literário. Como se depreende da pluralidade de teorias em vigor na contemporaneidade, esse potencial torna-se ainda mais veemente em virtude da ausência de uma referencialização teórica que assuma uma dimensão transcendental. Além de suscitar uma recepção crítica volumosa – que supera a marca dos 5.600 verbetes, “um número sem precedentes, quando se trata de autor brasileiro”, como Ubiratan Machado constata em *Bibliografia machadiana 1959-2003* –, a obra do autor de *Dom Casmurro* engendra análises que, no seu conjunto, revelam uma multiplicidade hermenêutica.