



Mas que demônio te tomou?
Corpo, violência e desejo na peça
O visitante, de Hilda Hilst

But what the devil took you?
Body, violence and desire in the play
O visitante (The visitor) by Hilda Hilst

Francisco Alves Gomes¹

Resumo

Na peça *O visitante*, Hilda Hilst engendra uma trama em que o corpo, a violência e o desejo operacionalizam as ações das personagens sufocadas no ambiente familiar. Através de diálogos imantados por um verniz poético, a violência se prolifera em inúmeras formas, encontrando no corpo dos sujeitos um espaço profícuo para sua evidenciação, a envolver todos numa cartografia organizada pelo desejo. Logo, o corpo e o desejo são mediados pela violência. Considerada a peça poética de Hilda Hilst, *O visitante* irradia inúmeros discursos sobre a materialidade da vida e o confronto desta com a violência imanente a formatar o caráter das personagens condenadas ao desejo. Neste sentido, o artigo visa traçar reflexões sobre esses elementos estruturantes e caros à dramaturgia hilstiana.

Palavras-chave: Corpo. Desejo. Dramaturgia. Hilda Hilst. Violência.

Abstract

In the play *O visitante (The visitor)*, Hilda Hilst engenders a plot in which the body, violence and desire operationalize the actions of the suffocated characters in the family environment. Through dialogues magnetized by a poetic varnish, violence proliferates in countless forms, finding in the subjects' bodies a fruitful space for its disclosure, involving everyone in a cartography organized by desire. Shortly, the body and desire are mediated by violence. Considered Hilda Hilst's poetic play, *O visitante* radiates countless discourses about the materiality of life and its confrontation with the immanent violence that shapes the character of the characters condemned to desire. In this sense, the article aims to outline reflections on these structuring and dear elements to Hilst dramaturgy.

Keywords: Body. Desire. Dramaturgy. Hilda Hilst. Violence.

¹ Professor Adjunto 1 da Universidade Federal de Roraima (UFRR), lotado no curso de Artes Visuais. Possui Especialização em Direção Teatral pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM). É docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRR. Coordena o projeto de pesquisa Cartografias do Teatro em Roraima. Apresenta o Projeto de Extensão Webprograma Pássaro Poesia-Literatura de Roraima. Faz parte do grupo teatral Cia do Pé Torto. O artigo em questão faz parte da tese de doutorado intitulada "*Certas palavras não devem ser ditas*": um estudo sobre a violência nas peças *O rato no muro*, *O visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo*, de Hilda Hilst, sob a orientação de João Vianney Cavalcanti Nuto, apresentado aqui corrigido e com breves modificações na estrutura. E-mail: francisco.alves@ufr.br.

I – *Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?*

Ana, Maria, Homem e o Corcunda Meia-Verdade são as personagens que constroem a trama de *O visitante*, peça de 1968 em que Hilda Hilst constrói um delicado tecido de conflitos em um seio familiar. Ana é mãe de Maria e tem com esta uma relação conflituosa. Maria é casada com o Homem, e o casamento se apresenta desprovido de paixão e amor. O cotidiano da família é abalado pela notícia da gravidez de Ana, pois isto confirma as suspeitas de Maria, de que seu esposo mantém um relacionamento secreto com sua mãe. A entrada da personagem Meia-Verdade desarticula tais suspeitas de Maria. Ele assume ser autor da gravidez de Ana. No entanto, uma série de pistas ao longo da peça embaçam a certeza que de fato Meia-Verdade seja o pai. O corpo grávido da personagem Ana é o grande campo simbólico a evidenciar as violências constituídas na peça. Ódio, amargura e silenciamento estão presentes como caracteres dentro da família, espaço frutífero para a composição de conflitos que deságuam em violências.

ANA (*tecendo ou próximo do tear, como se estivesse acabado de tecer alguma coisa*): Muitas vezes tenho saudade das 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 ainda hoje: antolhos.

ANA (*meiga*): E uma camisola tão comprida... branca. Nos punhos e no decote, coloquei umas fitas. E te arrastavas, choravas se, de repente, na noite, não me vias.

MARIA: Agora vejo-te sempre. Cada noite. Cada dia. (*pausa*)

ANA: Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?

MARIA: Ah, que pergunta! As coisas se transformam. Nós também. (HILST, 2008, p. 149)

A cena inicial da peça expõe a docilidade exacerbada de Ana à filha. A referência às pequenas roupas da infância remete ao suicídio da Irmã E, em *O rato no muro*², a personagem vira uma mulher-criança e está num caixãozinho, vestida de branco, mesma cor que Ana relembra ao falar de Maria. Esta cena é pulsante, ela expressa os primeiros traços de um sentimento odioso de Maria em relação a Ana. Na descrição das personagens, Hilda diz que Ana “é encantadora, mas possui qualquer coisa de posição e de indevassável.” e Maria “parece mais velha. Morena. Tem alguma beleza.” (HILST, 2008,

² Peça escrita em 1967. Na trama um conjunto de Freiras nomeadas com as letras do alfabeto de A até I vivem uma rotina de flagelação e trabalho em um convento. Depois de alguns acontecimentos, como a morte de um gato, as freiras passam a questionar sua realidade e o comportamento da Madre Superiora. A Irmã H é a heroína da peça, rebelando-se contra as práticas violentas da Superiora.

p. 145). A contradição entre as personagens atravessa o corpo. Ana tem 40 anos e Maria, 25. A instância do sangue que as identifica mãe e filha parece ser apagada em muitos momentos da peça, gerando a sensação que estão em cena duas mulheres sem qualquer laço materno.

A docilidade de Ana soa artificial, e esse é um dado que acompanha a personagem em todos os momentos do texto. O trato embrutecido de Maria às personagens que estão no seu entorno a singulariza como uma espécie de antagonista a tensionar a suposta paz na família. Ainda na descrição das personagens Hilst afirma que “Ana nunca se movimenta rapidamente. É lenta, grave, composta e delicada.” enquanto Maria “tem gestos duros. É disciplinada quando arruma os pães.” (HILST, 2008, p. 145). São dois corpos cuja movimentação no ambiente estão em rotas opostas.

A frase de Ana: “Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?” denota um raciocínio a equalizar amor com servidão. A atitude mansa desejada por Ana se faz distante de Maria, que possui um corpo funcionando descaradamente por meio da disciplina, como aponta a própria autora. A resposta de Maria oferece pistas que deixam claro a gravidez de Ana, embora isto seja revelado mais adiante: “Ah, que pergunta! As coisas se transformam. Nós também.” (HILST, 2008, p. 149). Um corpo já se transformou. Foi o de Ana, e partir dessa vida gerada no ventre da mãe – e não no da filha, invertendo a previsível ordem natural –, a violência é a forma de comunicação entre as personagens, a violência como medida de racionalização dos fatos que interferem nos papéis sociais de cada membro da família.

O *visitante* é uma peça em que o corpo é a centralidade. O corpo gerador de Ana trava uma luta silenciosa em contraposição aos regulamentos simbólicos que Maria impõe a si. O filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard, numa reflexão sobre o corpo e a sociedade, pergunta: “O corpo não é a própria evidência?” (BAUDRILLARD, 2011, p. 168). No interior da família de Ana e Maria, o corpo não é só a evidência de um conjunto de normas para o bem viver coletivo, se ele esconde o que há de pútrido nas relações, ele revela também, porque na interação das personagens é impossível desabilitar as reações da materialidade carnal, ainda mais no microcosmo familiar, onde a intimidade é solapada por um senso de desautorização, que torna todos partícipes das narrativas uns dos outros.

MARIA: Tudo se modifica, não percebes? (*pausa*)

ANA (*começa a cantar com os lábios fechados*): Bem, deixa-me arrumar estas flores. (*pega as flores que estão sobre a mesa e começa a colocá-las dentro de uma*

jarra. De repente, faz um gesto como se sentisse alguma coisa no ventre.
Aproxima-se da filha. Apreensiva)
Filha, põe a mão no meu ventre.
Vê que volumoso. Às vezes
Um lado se estende mais que o outro.
Outras, sinto por dentro um ruído...
Como um soco.
MARIA (*seca*): Deve ser o comer.
ANA: Mas tu sabes que me alimento pouco. (HILST, 2008, p. 150)

O corpo é uma fronteira, um território não acessado por qualquer toque. O prenúncio de Maria sobre a modificação das coisas leva Ana a sentir-se confortável a pedir que a filha toque seu ventre. O gesto encontra a recusa de Maria, que não por acaso interpreta como sendo parte do comer. Impossível não associar essa fala com a Mulher, no início da peça *O verdugo*³, quando diz: “Come, come, durante a comida pelo menos você deve se esquecer dessas coisas.” (HILST, 2008, p. 367). Para Hilda Hilst, as necessidades básicas, como o ato de alimentar-se, colocam os sujeitos num estado de suspensão dos problemas existenciais a localizá-los dentro da tragicidade.

Há muitas semelhanças entre Maria e a Mulher, de *O verdugo*, esta última também pensada por Hilst como sendo: “forte. Tom quase sempre amaro, ríspido.” (HILST, 2008, p. 365). Parece haver entre algumas personagens hilstianas um dispositivo de desvalorização da vida que as leva a procederem desiludidas de afeto, e gentileza no mundo que as rodeia. Depois desse à parte, retomo a ideia de que o toque no ventre de Ana delinea a violência a partir do desejo, nesse sentido, defendo tal ideia através do pensamento de Jean-Pierre Dupuy, no ensaio “Do desejo à violência e reciprocidade”. Na peça, a gravidez de Ana deveria ser:

Fator de concórdia social, ela também pode acabar em rivalidade, em conflito e em violência. A imitação é o cimento social por excelência. É através da imitação que a criança aprende as regras e os símbolos de uma sociedade, a começar pela linguagem. Mas, quando a imitação recai sobre o desejo exclusivo, não partilhável, ela engendra automaticamente a rivalidade. A essa rivalidade, René Girard chamou rivalidade mimética. (DUPUY, 2015, p. 348)

³ Peça de Hilda Hilst vencedora do Prêmio Anchieta de Teatro de 1969. Na trama um verdugo se recusa a matar um homem que ele julga ser inocente. A personagem Mulher, em conluio com os Juízes, se oferece para ceifar a vida do Homem em prol de uma quantia considerável de dinheiro. A peça tem dois atos e é considerada uma das melhores peças de Hilst.

O desejo é o ponto central da análise de Jean-Pierre Dupuy. O filósofo localiza a imitação como um liame para a construção das representações. A imitação é o modelo que coloca os sujeitos num processo de aprendizagem do que é ser o eu e o outro. Quando a relação entre “eu” e o “outro” é mediada pelo desejo, cria-se uma rede de tensões, que, se localizadas numa esfera egoica ocasiona a rivalidade, elemento substancial para a efetivação da violência. Entendo haver entre Ana e Maria a ideia de rivalidade mimética, descrita por René Girard, na obra *A violência e o sagrado*, que é interpretada por Dupuy.

No trecho, Ana diz: “Filha, põe a mão no meu ventre.” (HILST, 2008, p. 150). O pedido da mãe é simplório, entretanto é carregado de uma violência que se mascara no processo de alteridade, de reconhecimento entre mãe e a filha. É preciso considerar a rubrica da dramaturga: “Ana e Maria estão vestidas exatamente iguais.” (HILST, 2008, p. 145). Se a imitação é o cimento social por excelência, como defende Dupuy, é frutuoso esse jogo de espelhamentos quebrados entre as personagens. As vestimentas iguais denotam uma imitação, mas além disso, mostram também diferença. O mesmo figurino em corpos de proporções distintas adquire seguramente efeitos controversos. A violência parte de uma visualidade.

A recusa de Maria em pôr a mão no ventre de Ana demonstra um egoísmo que serve não apenas para endossar o distanciamento entre a mãe e a filha. O “desejo exclusivo” (DUPUY, 2015, p. 348) é partilhado por ambas as personagens. Ana desconfia da gravidez e tenta encontrar a chancela de Maria, a personagem intenta uma naturalização por parte da outra, só assim a exclusividade egocêntrica desse desejo, sairia da condição de violência e passaria a ser natural para a filha, porém, o efeito é diverso.

Maria também deseja, só que de uma forma distinta da mãe. Por isso, a menção de que no ventre de Ana “às vezes um lado se estende mais que o outro” (HILST, 2008, p. 150) gera a violência verbal em Maria. A personagem, quando instigada a pensar no seu ventre, não suporta a ideia de que seu corpo, enquanto elemento desviante no conjunto das personagens, seja alvo de uma inversão no jogo de espelhamentos entre ela e a mãe.

MARIA: Nenhuma outra coisa pode ser.
Teu ventre já fez o que devia:
Gerou-me a mim.
ANA (*triste*): E aquela que morreu.
MARIA (*seca*): Mas ainda assim
Deus te deu beleza em demasia.
(HILST, 2008, p. 150)

A insistência de Maria em dar um sentido de esvaziamento para o corpo de pulsão erótica de Ana é justificada pelo seu nascimento. A personagem entende que depois do seu nascimento o corpo da mãe está morto para qualquer possibilidade de reprodução. É neste ciclo egocêntrico de aproximação e rechaço que a violência se torna um discurso referencial entre as personagens. A menção a uma filha morta diz respeito à outra filha, também chamada Maria. A obsessão pelo nome Maria reafirma o que parte da crítica fala da peça ter uma aura nazarena e messiânica. Entretanto percebo que essa dinâmica de matiz espiritualista se perde, dando espaço ao rebaixamento e aos ciclos de violação inerentes à trama maior fundada na relação incestuosa entre a sogra e o genro.

Tatiana Franca Rodrigues, autora do ensaio “Sobre Anas e Marias (ou como tudo se transforma e permanece igual) Uma leitura sobre perplexidades e advertências em Hilda Hilst”, aborda as personagens pela seguinte ótica:

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 [de] afirmar suas identidades. (RODRIGUES, 2012, p. 142)

Para Rodrigues, as personagens Ana e Maria estão dispostas numa única dobradura identitária. A condição de personagens-duplo as colocaria num impasse sem resolução: a impossibilidade de ser e estar no mundo a partir da diferença, restando a elas, como seres siameses, a rivalidade mimética a gerar uma disputa pela posse do discurso, mas diante de tal relação, a personagem Ana, certamente possui o controle da narrativa, pois seu corpo, no estado de gravidez anula qualquer possibilidade de Maria tomar para si o controle dos acontecimentos. Na análise que faz da peça, Tatiana Franco pensa *O visitante* como um texto de reafirmação dos valores opressivos que submetem as mulheres aos caprichos de ordem masculina, patriarcal. O título do ensaio é uma evocação à análise de que as transformações ocorridas nas personagens femininas em nada alteram a ideia sobre o controle do corpo feminino.

ANA: Não te alegro minha filha
Falando do teu filho
Que um dia há de vir? (*pausa*)
Mas o que tens? Falei muito?
Te cansaste?
MARIA: Não. (HILST, 2008, p. 151)

Ana não está falando do filho de Maria, ela está falando de si mesma, do filho que carrega no ventre, e Maria aos poucos desconfia disso tudo porque o desejo é a mola propulsora a movimentar as engrenagens da narrativa. “Para Girard, a origem do sagrado está na violência, e a origem da violência está no desejo.” (DUPUY, 2015, p. 348). A geração da vida é um tema que estabelece o arco central da peça. Na negação que Maria faz a qualquer ato amoroso da mãe fica explícita essa lógica que organiza sagrado, violência e desejo, como endossa Dupuy na análise que faz do pensamento de René Girard.

Nessa tríade situo a personagem Ana, como o sagrado absoluto, inquestionável a colocar o corpo grávido no lugar da representação máxima da vida, mesmo que por vias tortuosas (ela é amante do marido da filha), Ana como a violência em sua forma bruta, a personagem se compreende vazia, amarga, mesmo que haja beleza em Maria (como afirma a mãe num dado momento da peça) isto não é suficiente para aclimatar, ou melhor, para domesticar o ímpeto da personagem frente às desconfianças que a consomem. E por último, o desejo, mecanismo que implode o entendimento entre as duas personagens, corrobora o fato dos diálogos serem proferidos poeticamente. Que melhor discurso para confundir, desestabilizar senão o discurso poético?

Desse modo, *O visitante* discute o lugar do corpo e do desejo num ambiente em que a castração origina tais relações sociais. Pensar na ideia de família significa que uma determinada junção de corpos não vão ultrapassar os limites impostos pela sociedade, mas o que vemos na peça é justamente o contrário, no núcleo familiar desejo e violência se misturam.

MARIA (*seca*): E então como era o olhar dessa mulher?

Pousava ou magoava?

ANA (*olha para a filha*): Era um olhar... (*pausa*) doente. (*Maria olha fixamente para Ana*) Minha filha... que olhar!

MARIA (*severa*):

O meu olhar de sempre. Já disse.

Tens mais imaginação do que um profeta.

Primeiro falas do ventre e de ruídos.

Quem te ouvisse

Em ti encostaria o próprio ouvido

E esperaria o impossível... (*ri*)

Um vagido! (*ri*)

(*severa*) Nunca te conformaste com a velhice.

(*aproximando-se*) Queres parir ainda. Abrir as pernas.

E dar caminho ao que vai sair

Ou uma nova espera (HILST, 2008, p. 153)

Maria expõe com crueza o mote problemático que as distancia na relação mãe e filha. De um lado a gravidez de Ana ainda é um segredo, do outro, a especulação da filha em torno do desejo da mãe. O riso presente na fala de Maria está mais para um preâmbulo da fúria e amargura, estando em conformidade com os atos da personagem. Não é um riso de matiz carnavalesco, a fim de dirimir as animosidades entre as duas. “Primeiro falas do ventre e de ruídos.” A afirmação de Maria alimenta a ideia do desejo como um impedimento para a clarificação do mistério até a descoberta da gravidez. É interessante que a ideia de “ruídos” caracteriza o feto que existe dentro de Ana. O ventre e os ruídos como aparelhos de excelência desse corpo de poder, Ana é mãe de Maria, e esse status familiar explica o porquê de Maria, nesta cena, ironizar o comportamento das vísceras da mãe.

Na verdade Maria renega a mãe enquanto uma entidade-corpo passível da reprodução. O sentimento de ódio imanta a fala: “Nunca te conformaste com a velhice. (aproximando-se) Queres parir ainda. Abrir as pernas. E dar caminho ao que vai sair ou uma nova espera”. Maria não objetiva que sairá uma criança de Ana, ela prefere destituir esse corpo, lhe dotando de uma função imprecisa. “Uma nova espera” está na zona do desejo, do vir a ser, logo, a personagem quando faz uso dessas declarações, se coloca como candidata a ser o novo, a espera e a produtora de um novo sentido para a família, dominada pela letargia amorosa ventilada por Ana. Esse jogo de tentar apropriar-se do conceito de corpo a serviço da família resulta numa disputa que recoloca a questão proposta por Dupuy (2015, p. 348):

A rivalidade mimética é a figura de base que engendra todas aquelas outras que recobrem o conjunto das paixões ruins que agitam a humanidade desde o início dos tempos - inveja, ciúme, ressentimento, orgulho, individualismo desenfreado, ódio de si e dos outros - [...]

A violência se estrutura entre as personagens através da atitude de não ver o entorno que as diferencia. Parece que Ana não enxerga verdadeiramente a filha. O mesmo vale para Maria. A rivalidade é construída pelo desejo de representação a mover as personagens. Maria diz: “Tens mais imaginação que um profeta.” (HILST, 2008, p. 153). A afirmação mostra que o discurso de Ana serve a uma ideia de fabulação com o intuito de administrar a narrativa em prol do adestramento das ações de Maria. Há um jogo de manipulação que possui facetas tanto para o “individualismo desenfreado” quanto o

“ódio de si e dos outros”. Por se tratar de uma trama em que a linguagem poética institui o modo de comunicação entre as personagens, o que pode ser silêncio, na verdade é violência, o que pode ser afeto por parte de Ana também pode incidir violação. Na relação tensa as personagens estão no limite de uma violência que se corporifica no negativo e no positivo.

ANA: Como te transformaste!

MARIA: Eu não te disse? Agora compreendes? Nós nos transformamos.

(pausa)

ANA *(surpresa, põe a mão sobre o ventre)*: Vê! Ele se estende!

MARIA: Mas porque falas do ventre

A cada instante? Meu Deus!

Já não me basta ouvir a tua voz

Ainda é preciso ouvir teus ruídos

Tuas vísceras. O que queres de mim?

Que eu te toque? Que te alise a barriga?

ANA: Aquela que morreu assim faria. (HILST, 2008, p. 154)

Ana oferece o seu ventre para o exame de Maria. A ação é rica em significados que tocam na ideia de uma unificação do corpo da mãe e da filha, afinal, Maria é também carne de Ana porque nasceu dela. Mas dentro da lógica do secreto, estabelecida na trama, a gravidez de Ana arruína a possibilidade das personagens serem de fato uma só, e ainda que a rubrica indique que elas estejam vestidas exatamente iguais, isso não é suficiente para extirpar os ódios e mágoas adormecidas entre as personagens, principalmente da parte da Maria. Ana, ao engravidar do esposo da filha, rompe com a ética natural da sociedade cristã.

Para Dupuy: “o que torna desejável o objeto de desejo é o desejo mimético em si e a rivalidade que o acompanha. O objeto não é desejável antes que se dispute sua posse.” (DUPUY, 2015, p. 349). Sem saber, Maria disputa com Ana a posse pelo desejo. “O que queres de mim? Que eu te toque? Que eu te alise a barriga?” (HILST, 2008, p. 154). Os questionamentos de Maria colocam o corpo de Ana como um território proibido. Não existe afeto. Não existe troca dialógica entre os corpos dessas duas personagens. Existe maquinação e desejo de controle. Maria se recusa a tocar o ventre daquela que lhe gerou, e esse caractere é crucial para mapear as violências simbólicas que se estabelecem na trama. Maria é violentada simbolicamente pela mãe, o marido e o corcunda Meia-Verdade.

MARIA: Mas está morta. *(pausa)* Falas do meu olhar... E o teu? Já te olhaste?
(pega uma bandeja de metal) Eu te mostro. *(segura a bandeja bem próxima de*

Ana, junto ao rosto) Olha! Tens o olhar de uma mulher com sede.
ANA: Sede de quê, minha filha?
MARIA (*voz baixa e irada*):
Sede de ter entre as pernas o que te conviria
(*Ana cobre o rosto com as mãos*)
Oh, até a morte será preciso
Te olhar. Até a morte
Eu estarei aqui, vendo teu rosto
E a tua imunda maneira de agradecer.
Ah, se for preciso conviver contigo
Sempre, sempre... (HILST, 2008, p. 155)

O ventre, as vísceras, a barriga, os olhos, as pernas, tudo em Ana contribui para que Maria sinta aversão à figura feminina. Esta aversão não seria uma forma de retaliação da personagem? Maria não tem “qualquer coisa de posição e indevassável” (HILST, 2008, 145) como sua mãe Ana, mas ambas estão conectadas no conflito oriundo de duas posições do feminino em tensão. Por isso entre elas o corpo estabelece um limite do que é permitido, uma vez nascida, Maria não é uma extensão da vida de Ana. É como se Maria fosse a materialização da outra filha de Ana, a que morreu, e que se chamava Maria também. Na peça Maria e Ana falam da transformação, a ideia de mutação se coaduna com a lógica da violência como fruto do desejo imanente, pois:

seu ponto de partida, repito, é a ambivalência da imitação: indispensável à constituição das relações humanas e do cimento social, a imitação pode também destruí-los quando se trata do desejo de apropriação de um objeto não partilhável. (DUPUY, 2015, p. 351-352)

Dupuy apregoa existir uma ambivalência da imitação. Se existe esse processo na relação entre as personagens Ana e Maria, decerto a imitação entre as duas se traveste de contradição. Maria tem gestos duros. Ana é encantadora. Maria acredita ter o ventre curvado para dentro. Ana sente que um lado do seu ventre se estende mais que o outro. Elas se afastam à medida que seus corpos demarcam uma individualidade. A partir de Dupuy cabe perguntar: qual é o “desejo de apropriação de um objeto não partilhável” em *O visitante*? A resposta óbvia seria colocar o Homem como potência fálica almejada por ambas as personagens, no entanto, tomo um outro caminho de análise, a ideia do ventre gerador se sobrepõe em alguma medida na presença do patriarcado evidente na figura do Homem.

O não partilhável de que fala Dupuy (2015) pode ser caracterizado como o ventre das personagens Ana e Maria. Elas partilham do mesmo conjunto de órgãos, as duas

possuem vísceras, musculaturas, falas, ruídos, sons e vagidos – este último é o termo empregado por Maria, para agredir a mãe –, mas somente Ana engravida, e do marido da filha, o que acarreta uma quebra visceral no circuito dos afetos, a manter todos dentro das normas explícitas e implícitas.

Outra coisa evidente no texto é a criação de uma ontologia do feminino feita através da violência. Ana, que gerou a outra Maria, que morreu. Ana, que gerou a Maria, mulher do Homem. Ana, que está grávida de uma menina, que fatalmente será chamada Maria. São quatro úteros dispostos numa cartografia simbólica do lugar e papel da mulher no núcleo familiar.

Nesse sentido, Dupuy diz que:

Quando a intensidade do conflito que a rivalidade mimética engendra chega a ultrapassar certos limites críticos, tudo acontece como se o objeto desaparecesse do campo de visão dos protagonistas. Eles só passam a se interessar por seu rival, este que eles odeiam e secretamente veneram. (DUPUY, 2015, p. 352)

Ana e Maria estabelecem uma relação de veneração mútua. Todas as Marias de Ana simbolizam a materialização do desejo secreto, do não confessado. Isso é veneração, e portanto, ritual. Tal dinâmica se aplica também a Maria em relação a Ana. A filha cultiva uma espécie de encantamento, é impossível ser indiferente no espaço familiar. Por encantamento entendo como um estado de surpresa diante dos rastros do desejo de Ana. Maria lê esses rastros e isso é suficiente para que sejam provocadas violências verbais. A palavra de Maria fere. O linguajar materno de Ana, ao contrário, parece ventilar uma frivolidade que, se vista de longe, pode ser interpretada como amor.

Essa linha de pensamento não visa demonizar a personagem Ana como o feminino perverso, e nem muito menos interpretar essa relação com o binômio maldade versus bondade. O que proponho na leitura da violência em ambas as personagens é a existência de forças de opressão, residentes no feminino, que de um modo ou outro acabam afirmando o masculino, como grande agente da violência.

HOMEM: Ana, meu Deus, que solidão.
Que triste é a tua filha!
Quando a possuías no ventre
Que ideias alimentavas, hein?
Tu sorrias? Falo
E é como se o meu hálito

Fosse de encontro a uma pedra.
Nem a terra, nem a terra
Me causam tanto espanto.
ANA: É bela.
HOMEM (*exaltado, voz baixa*):
Uma fera pode ter o mesmo rosto.
Ana! Que distância
Passo a passo anda com ela.
ANA: É bela. (HILST, 2008, p. 158)

O Homem tenta desvendar a personagem Maria por meio dos olhos da mãe. Esse intuito é bastante denunciativo da imagem que o genro e a sogra têm da Maria. Um olhar superficial sobre *O visitante* pode levar o leitor a acreditar que a personagem Ana chancela a opressão masculina, porém, se a entrada exegética na peça ultrapassar a camada óbvia e até melodramática, se constatará que Ana também é alvo das violências praticadas pelo Homem. É sintomático o fato de a personagem não possuir um nome próprio. Hilda Hilst o universaliza com todas as características comuns aos homens latino-americanos da década de 1960. No conflito entre a mãe e a filha, o Homem é parte do desejo mimético de ambas, embora eu acredite que a gravidez de Ana seja o fulcro da tragédia que se abate sobre a família.

Segundo Dupuy:

o objeto de desejo, desde o início, não está apenas colocado diante dos sujeitos desejantes; ele é construído pela rivalidade mimética. Ele é de imediato transfigurado. [...] O que a rivalidade mimética criou a partir do nada, por assim dizer; ela pode sempre destruir. É então o rival que, na atenção do sujeito toma o lugar do objeto. (DUPUY, 2015, p. 352)

Já disse anteriormente que a rivalidade mimética está colocada entre Ana e Maria por meio da gravidez, que aos poucos vai se tornando fato conhecido. A objetificação do desejo entre as personagens femininas torna o Homem uma espécie de pêndulo a dispor a trama em dois tempos. De um lado o Homem tenta aproximar-se de Maria, com o objetivo de viver o casamento em sua plenitude. Por outro lado, a relação que ele estabelece com Ana silencia Maria, enquanto objeto do seu desejo, e coloca Ana como alvo dessa vivência do matrimônio que ele não tem com a filha. Em linhas gerais, as dimensões simbólicas familiares são alteradas grotescamente no seio familiar. O Homem ocupa o lugar de chefe da família, e mesmo que exista mais personagens femininas, não é um lar matriarcal, e a entrada da personagem Meia-Verdade não equilibra os jogos de poder, apenas confirma as

violências estruturadas nas ações do Homem.

O Homem pergunta: “Quando a possuías no ventre que ideias alimentavas, hein?” (HILST, 2008, p. 158). A reflexão pulveriza a identidade de Maria porque o Homem a interpreta como um ser indomável. Um ser que não o ouve. Na relação com o Homem, Maria não é ouvida, mas sim tratada como um objeto de decoração da casa, pois a mãe lembra mais de uma vez: “É bela.”. A personagem não ouve a mulher, no entanto, qualquer ruído oriundo do ventre de Ana toma a escuta total do Homem. O bebê no ventre da mãe parece se comunicar com o mundo exterior. A Maria que está no ventre da Ana é diferente da Maria adulta. O espelho mimético entre elas demonstra que a primeira é fruto da violência, da traição, enquanto a segunda “É então o rival que, na atenção do sujeito toma o lugar do objeto.” (DUPUY, 2015, p. 352). Maria ocupa o lugar do sujeito e se torna o alvo do desejo do Homem e da Ana. Desejos distintos, há que se pontuar, mas com a mesma raiz: a violência. O Homem quer a submissão de Maria; Ana deseja a veneração de Maria, porque a personagem, incensada por uma autorreferencialidade precisa da Maria adulta para se projetar femininamente.

HOMEM (*para Maria, tentando ser alegre*):
Sabes, nossa visita de hoje
É um homem delicado!
Encontrei-o no caminho por acaso.
E queres saber? Eu nem lhe sei o nome.
MARIA (*seca*): E convidas alguém que não conheces?
HOMEM (*amável*):
Como não conheço?
Pelo aspecto, pela fala
Deve ser um homem de apreço.
Tem apenas um defeito
(*as duas mulheres olham-no, interrogando*)
Mas quase não se nota...
Uma corcova. (HILST, 2008, p. 160)

A introdução do corcunda Meia-Verdade no seio da família é feita pelo Homem. O desconhecimento do nome da personagem evoca novamente o espelho. O Homem não possui um nome próprio, e não saber o nome do corcunda provoca uma semelhança que os aproxima na dimensão do masculino, mas logo os distancia, o Homem é “Um todo cortês.” E o corcunda “Nem feio nem bonito.” (HILST, 2008, p. 145). Colocados lado a lado, o corcunda Meia-Verdade tem a função de ser o eco distorcido do Homem, isto se confirma na medida em que Ana vai relatando seu mal estar. Meia-verdade é o alívio para

a mentira que interliga Ana e o Homem. O corcunda, na peça, tem a função de ser o deus ex machina a resolver o conflito quando este se torna inevitável, e sai da zona do segredo e passa a ser discurso.

Segundo o Homem, o encontro entre ele e o Meia-Verdade aconteceu por acaso. A afirmação soa construída por um fingimento, afinal, a gravidez da Ana logo se tornará real para Maria. Não há mais como evitar os efeitos colaterais da violência carnal de Ana e o Homem.

A violência é precisamente quando nada, nenhum interesse pelo mundo capaz de impedi-los de colidirem uns com os outros, se sustenta entre os homens. Sem mediação, é então a luta da pura violência, na qual os seres se afrontam diretamente, perdendo toda a noção do seu interesse comum e até mesmo do seu interesse próprio. (DUPUY, 2015, p. 352-353)

A inclusão da personagem Meia-Verdade fecha o espaço em que a violência semeada será colhida. O corpo é a matriz de onde surgem as práticas de violência. Ana está grávida. Maria tem gestos duros. Meia-Verdade possui uma corcova. O Homem é um todo cortês. Cada um, na sua corporeidade, é parte da pulsão agressiva que se encaminha para a catarse. Dupuy pensa a perda da noção de interesse comum e interesse próprio como resultantes de uma “luta da pura violência”, a reflexão do filósofo cabe à realidade da peça. A ideia de família comprime todas as personagens num território que as impossibilita de continuar mascarando sentimentos em prol da manutenção do *status quo* familiar. O desmascaramento destrona os limites entre as personagens, elas estão entregues à tragédia, que é mediada por Meia-Verdade.

CORCUNDA: Meu nome é... Meia-Verdade.

ANA: Meia-Verdade?!

CORCUNDA: Assim me chamam todos.

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

Tem graça! Se a verdade 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 para cima carrego meu defeito. (HILST, 2008, p. 169)

O corcunda vincula a significação do seu nome ao próprio corpo. Não é estranho que a parte inferior, cintura e pernas funcione normalmente. Essa é uma peça em que o elemento erótico atravessa o tecido da narrativa, logo a separação que ele faz interessa aos interlocutores, até porque isto é um prenúncio da sua responsabilidade ao assumir a filha de Ana, e livrar o Homem da culpa pela violência cometida com a sogra. O nome Meia-Verdade joga com os principais indícios da peça. A grande verdade na peça é o relacionamento clandestino entre Ana e o Homem, com a revelação da gravidez da Ana, a suposta paternidade do corcunda reinscreve a grande verdade numa meia verdade. A metade dessa verdade é a criança no ventre de Ana, a outra metade é a traição da mãe, eclipsada com a atitude do corcunda.

Hilda Hilst, na descrição das personagens, alerta que “O corcunda não deve ser tratado ostensivamente como um elemento mágico. Não deve ter tiques. Apenas um certo sorriso, um certo olhar e alguns gestos perturbadores.” (HILST, 2008, p. 145).

A dramaturga retira do corcunda qualquer marca que o distancie do prosaísmo que fundamenta as personagens no mundo aparentemente banal das relações familiares. Ao chegar na casa Meia-Verdade discerne que é formado por duas partes. Uma boa e a outra defeituosa. Sua descrição pode ser a descrição do bebê que Ana carrega no ventre. Ela é defeituosa, pois é metade da mãe e metade do Homem, isso acarretaria o defeito simbólico nesta nova Maria. Ela nasce da junção proibida de dois corpos que eticamente jamais poderiam copular.

Ana dá sinais evidentes de mal-estar.
HOMEM: Ana, o que tens? Estás doente?
ANA (*angustiada*):
Não...
Apenas sinto o ventre intumescido
E dentro dele às vezes um ruído...
Como um soco. (*cobre o rosto com as mãos*)
CORCUNDA: Mas o que foi? Estás conosco! Não te aflijas, te dói?
HOMEM (*aproximando-se*): Estás comigo! Fala! (HILST, 2008, p. 170)

Existe entre as personagens masculinas o desejo pela posse da narrativa de Ana. A presença de Meia-Verdade engendra no Homem uma sanha pelo controle da atenção da mulher. Nesse arco da peça Maria está ausente, então se estabelece uma disputa em que o Homem e Meia-Verdade assumem a condição de “modelo-rival”, como defende Dupuy em seu estudo sobre a rivalidade mimética:

Se o sujeito se despreza por sua insuficiência radical é porque acredita que a autossuficiência, quer dizer, a saída do inferno mimético, é acessível, pelo menos a certos outros seres que não ele. É a esperança vã de alcançar esse estado que o leva irreversivelmente em direção a esses outros, como que para absorver sua substância, precipitando-o no escândalo do modelo rival. O mecanismo que faz aumentar sua fascinação pelo modelo confirma a inferioridade do sujeito a seus próprios olhos. Ele é então incitado, cada vez mais, a buscar fora dele aquilo que possa preencher a falta atroz que sente. O círculo se fecha; o desejo de chamar tudo para si e a fuga em direção ao outro se alimentam mutuamente. (DUPUY, 2015, p. 366)

Cria-se um sistema do desejo que circula a tríade Homem, Ana e Meia-Verdade. Na cena, Ana diz: “Apenas sinto o ventre intumescido/E dentro dele às vezes um ruído.../Como um soco.” (HILST, 2008, p. 170). A frase desperta a performance dos homens que estão ali cortejando sua atenção. Ana, sem ter a presença de Maria como espelho refratário, adquire a “autossuficiência”: ela sai do “inferno mimético” e se torna aberta porque ali a relação é feminino com o masculino, e não feminino com feminino, que é o acontece quando Maria polariza com ela. A gravidez de Ana talvez seja o “mecanismo que faz aumentar sua fascinação pelo modelo”, a Maria no ventre de Ana faz crescer a obsessão da mãe pela Maria adulta.

Dupuy fala que no jogo da rivalidade mimética o ser “é então incitado, cada vez mais, a buscar fora dele aquilo que possa preencher a falta atroz que sente.” (DUPUY, 2015, p. 366). Ana busca no exterior algo que dê significado à sua obsessão pela filha, pois é essa insistência que configura a rivalidade mimética. Maria é o corpo não superado, saído de Ana, é como se depois de nascida, Maria tivesse arrancado uma parte crucial da mãe, sobrando dessa segregação, o desejo de Ana em ter outra filha a quem possa dominar na teia dos afetos que escravizam.

A família de *O visitante* tenta sublimar a violência através de gestualidades superficiais, consolidadas pela atitude plástica e vazia da personagem Ana, no entanto, sua gravidez faz com que os instintos de dominação e posse da Maria venham à tona e provoquem as principais discussões na trama. O corpo grávido de Ana provoca a tensão geradora da violência a identificar as personagens como conscientes de uma performance propositadamente elaborada para a manutenção dos vínculos familiares desgastados.

(Ajoelha-se, escuta o ventre de Ana e com as duas mãos toca-lhe o ventre. Depois levanta-se, olhando-a com enorme espanto)
ANA *(falado rapidamente, angustiada e temente)*:
Tenho quase certeza

De que uma coisa move-se em mim
E se acrescenta aos poucos... (*lentamente*)
Como uma escada se encurvando
Descendo...
HOMEM (*interrompendo*): Como uma flor... quase nascendo?
Ana põe mão sobre a boca do Homem. (HILST, 2008, p. 171)

O ventre da Ana é o território de onde partem as motivações para as violências que influenciam as personagens a buscarem compreender a vida através de comparações. Ana diz que uma “coisa” se move dentro dela. A palavra coisa tira qualquer idealização do belo que reside na gravidez. Ela não diz um feto, um bebê ou uma vida; coisa parece ser uma definição suficiente para a personagem. É o Homem que a interrompe e pensa um referencial para o desespero da mulher. A flor é uma palavra feminina e não sai por acaso da boca do Homem, que, lembrando a indicação de Hilda Hilst – é “um todo cortês” –, a flor é signo forte de beleza, encantamento, mas ela é passageira também, sua beleza e suavidade são fugidias.

O sofrimento da personagem Ana mostra que o “desejo mimético começa transformando os modelos em obstáculos, e ele acaba escolhendo, como modelos, obstáculos intransponíveis.” (DUPUY, 2015, p. 367). O Homem não é o modelo que se transmuta em obstáculo em *O visitante*. O desejo mimético de Ana repousa em Maria como obstáculo. A mãe jamais vai superar a filha. A noite de paixão com o Homem resultou na gravidez, nada além disso. Não vejo a incidência de amor entre a sogra e o genro: o que há pertence ao plano do erótico, do segredo, do proibido e indevassável. A questão que se avizinha trágica envolve a mãe e a filha. No momento em que a personagem Ana cede aos desejos carnis, ela escolhe Maria como o obstáculo intransponível.

CORCUNDA (*para Ana*): Por que não dizes... como a tua própria carne desabrochando?
ANA: Cala!
Entra Maria e empurra o marido para longe de Ana.
MARIA (*para o marido*): Afasta-te!
HOMEM: Mas que demônio te tomou? Estás louca? (HILST, 2008, p. 171)

Passado o arco dramático que situa o Homem, Ana e Meia-Verdade no jogo de poder a intercalar desejo e opressão, a entrada de Maria demarca a aceleração do descortinamento do segredo maior da peça, a gravidez da Ana. Se o Homem diz que em Maria há uma flor nascendo, Meia-Verdade leva ao extremo essa intuição. Ele diz:

“Porque não dizes... como a tua própria carne desabrochando?” (HILST, 2008, p. 171). O tônus poético da frase implode a alternativa performática para restituir o segredo. Ana é posta diante do desafio de dizer que a sua carne é a flor que desabrocha. A beleza da frase dita por Meia-Verdade não esconde que o belo que se anuncia em Ana é oriundo da violência cometida entre os parentes.

A didascália indica: “Entra Maria e empurra o marido para longe de Ana.” (HILST, 2008, p. 171). É a primeira vez na peça a incidência de um gesto a indicar contato direto entre Maria e o Homem. Afastar o marido do campo gravitacional dominado por Ana representa uma quebra no circuito do desejo estabelecido na família, tendo em vista que Ana tem o domínio de um campo do desejo que emana de si. Quanto mais a personagem se coloca em estado de autopiedade, mais fica intensa a energia erótica dispensada por ela aos habitantes da casa. No Homem e em Meia-Verdade essa energia causa deslumbramento; já em Maria gera repulsa.

O fragmento é emblemático e a fala do Homem ancora as grandes questões da peça num único signo: o corpo. “Mas que demônio te tomou? Estás louca?” (HILST, 2008, p. 171). O demônio e a loucura são atribuídos ao corpo desviante da personagem Maria. Na História, principalmente na Idade Média, as mulheres foram alvo de perseguições sanguinárias, muitas das vezes, a ideia do demônio e a loucura estavam acopladas, e eram as supostas provas a resultar na sentença de mulheres levadas à forca, fogueira ou afogamentos.

Na descrição do ambiente Hilda Hilst propõe: “Cenário monacal. [...] Vejo tudo entre o medievo e o nazareno – branco, vermelho e marrom.” (HILST, 2008, p. 147). A projeção do cenário se coaduna com a fala do Homem. Maria, dentro do núcleo familiar, é tida como a louca. A placidez amorosa de Ana, embebida de certa religiosidade, sufoca a filha. São vários os fatores que agenciam sobre Maria uma identidade que se bifurca de um lado pelo demônio, do outro pela loucura. O demônio em Maria figura o distanciamento da organicidade familiar que reprime questionamentos e dúvidas sobre a ética que os irmana. No fim, o corpo da Ana subverte todas essas lógicas, pois ele desobriga as personagens masculinas de terem uma atitude de compaixão aparente por Maria e suas suspeitas. Maria é um bebê natimorto no mundo de *O visitante*, o que falta para essa constatação lhe é dado quando finalmente Ana revela a gravidez.

MARIA: Dois anjos! Dois querubins!
(*tom de voz crescente*) E um ventre que se estende!
(*para o Corcunda*) Olha para o meu ventre
Tu que sabes da mentira
E da verdade. Olha!
Inútil, repousado...
Acreditas? Intocado! (HILST, 2008, p. 172)

Durante toda a peça as falas enigmáticas das personagens reforçam a ideia de que talvez tudo já seja sabido no núcleo familiar. Já utilizei as palavras fingimento, mascaramento e performance para falar dessa sensação de que as personagens de *O visitante* estão escolhendo não ver e não racionalizar o que está evidente. A escolha de não saber daquilo que anularia a família é uma forma de evitar que as três personagens, Maria Ana e o Homem recaiam na selvageria, afinal o código de ética que os irmana trabalha de acordo com as engrenagens sociais mais homogêneas possíveis.

Quando Maria pede que Meia-Verdade olhe para o seu ventre, pois segundo a personagem é um ventre “Inútil, repousado...”, ela busca confrontar a mãe, que passou grande parte da trama pontuando existir algo estranho no seu. O corpo das personagens atua como testamento provisório do desejo que as colocou diante da outra em puro conflito, em pura violência. Ela escolheu Meia-Verdade, aquele que tem o domínio da verdade e da mentira. A natureza do corpo desviante da Maria acolhe o toque do corpo estranho, embora aceito, do corcunda. Meia-Verdade é como uma libra a condicionar os humores das personagens, a partir desse momento da peça.

MARIA (*levantando a voz aos poucos*):
Não, eu não compreendo.
Um certo limo se faz na nossa carne...
O que tu queres dizer? Em mim nada se faz.
Acreditar no que perdura! Acredito sim
Num certo limo... palpável. Toca-me
Um limo de amargura (HILST, 2008, p. 173-174)

Meia-Verdade é a personagem que mais consegue se aproximar da intimidade de Maria. A conexão entre os dois se deve em parte às referências que cada um tem do corpo. Os dois estão às voltas de dilemas particulares inscritos na corporalidade. Maria acredita ter o útero impróprio para a gravidez porque o casamento com o Homem não a fez gerar. Meia-Verdade compreende o corpo em dois espaços, um bom, encarado como normal, e o outro defeituoso. Nessa cumplicidade, Meia-Verdade acaba conquistando a atenção de

Maria, e por meio de histórias poéticas que tendem a retratar a personalidade da filha, o corcunda consegue fazer a personagem parar de reagir violentamente. Maria é o tipo de personagem que, estando em cena, está sempre ocupada. A estratégia talvez seja um forma de escapar da mãe que a afoga diante de cuidados tolos, e o marido, que aparentemente se mostra interessado nela, mas é indiferente também, principalmente nas malhas do amor e da paixão.

A resposta de Ana estabelece o olhar que a personagem tem de si mesma: “Em mim nada se faz./Acreditar no que perdura!/Acredito sim/Num certo limo... palpável./Toca-me/Um limo de amargura” (HILST, 2008, p. 173-174). *O visitante* é preenchido por um conjunto de imagens que tributam ao corpo a responsabilidade de comunicar ao mundo a realidade das personagens. Existem alusões ao toque, ao olhar, ao caminhar, às vísceras, aos sons, ao grito e outras. Algumas delas já expus ao longo da análise.

No entanto, a frase “Toca-me/Um limo de amargura” se destaca por aliar os fundamentos estéticos que fazem o texto ultrapassar a linha do melodramático e ser uma peça com uma refinada abordagem sobre dilemas morais tão caros à sociedade. Fora da definição da ciência biológica, o limo significa também decadência moral, aquilo que é pegajoso, vil, sórdido e não se desgruda facilmente. O toque em Maria tem essa origem, e a amargura que provém dessa interação é a camada porosa que a aniquila e a nomeia falsamente como a antagonista de Ana. *O visitante* não é uma peça em que binômios morais sejam eficientes para ler as personagens. Tudo se constrói de ambivalências, atravessamentos, ausências e presenças. O único dado que organiza as ações internas das personagens é o corpo e suas ramificações físicas e simbólicas.

HOMEM: Um satanás, Ana, um satanás em tua filha!

MARIA: O satanás do encanto! É o que tu vês

(*aponta Ana*) Nessa que me deu a vida

E em cada canto onde ela estiver

Tu e um outro estará presente. Um outro:

O satanás do encanto! (HILST, 2008, p. 174)

No confronto as personagens abandonam o matiz que envernizava as palavras, tornando-as difusas. Aqui o enfrentamento intensifica a chegada da grande revelação. O Homem associa Maria ao satanás, e esta por sua vez, o atribui à Ana como depositária. O secreto e o misterioso dão lugar a vozes que antes eram apenas corpos a se movimentarem poeticamente no tecido que as enlaça no conflito. O satanás é uma metáfora eficiente para

a clarificação do que estava escondido. Lúcifer era anjo da luz, o iluminado. Ao dizer que o demônio possuiu o corpo da mulher, na verdade, ele é o demônio de carne que possuiu o corpo da sogra. Se há um demônio na peça, ele é carnal e desejanter. Não à toa, no relato da Ana, sobre uma suposta noite, o Homem é mencionado como “Uma sombra que a princípio/Lembrava um todo cortês” (HILST, 2008, p. 167). Depois que o silêncio é quebrado, os desdobramentos que se seguem na peça desnudam as personagens.

Nada mais oblitera a necessidade das personagens de assumirem o que de fato pensam umas das outras. A própria ideia da pausa constante é um artifício a impedir que os outros resvalém suas interioridades. Na rubrica inicial a dramaturga endossa: “Pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados. Sobretudo é preciso não temer as pausas entre certas falas. São absolutamente necessárias.” (HILST, 2008, p. 145). A contagem das pausas evidentes totalizam vinte e oito intervenções da dramaturga. A quantidade de pausas nesta peça tão pequena vale um estudo acerca do que este recurso gera esteticamente na arquitetura do texto, que possui como mote elementos do segredo. As pausas cumprem um papel de referencialidades que se verificam no corpo das personagens, são como marcadores cronotópicos a estabelecer caminhos narrativos.

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?
CORCUNDA: Pára! Eu te peço, pára!
ANA: Por amor, pára!
O Homem imobiliza-se. Maria está de joelhos. (HILST, 2008, p. 175)

Toda a construção da violência presente em *O visitante* se deu difusa até o momento da acusação impetrada por Maria. Por difusa, compreendo as várias imposições que recaiam sobre todas as personagens. Elas se violentavam mutuamente através de meias verdades oriundas de comentários envernizados de ódio, amargura e desconfiança. Nesse ponto da peça, o que estava na zona discursiva se materializa em violência física. O Homem espanca Maria. A cena representa um ponto catártico na peça. O que fora mostrado antes da relação de marido e mulher se complementa perfeitamente com esta cena de violência bruta. O Homem abusa das mulheres dentro da casa, embora não veja Ana como uma personagem passiva, entendo que ela sofre agressões do genro; e o próprio ato sexual que culmina na sua gravidez é violento.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, na obra *A dominação masculina – a condição feminina e a violência simbólica*, mostra que:

A dominação masculina encontra assim reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os habitus: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. (BOURDIEU, 2014, p. 54)

A força do Homem anula Maria, Ana e até mesmo Meia-Verdade, que, nesta máxima expressão da violência física, perde, por ora, a função de ser o conciliador na família. O Homem parece estar dentro do que Bourdieu denomina ser a “objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social” (BOURDIEU, 2014, p. 54); todavia, ao observar a função da personagem Homem, suas atitudes, pensamentos e ações na trama, desconfio haver uma discrepância entre a imagem da personagem, excitada, aqui, filosoficamente pelo pensamento de Bourdieu, e a sua efetivação enquanto masculino dominante na trama. Ele é o agente reprodutor, isto naturalmente se justifica na gravidez da Ana, mas não o leio dentro das forças produtivas do trabalho, como pensa o sociólogo francês ao demarcar uma base epistemológica para a opressão masculina.

Se volto em cenas da trama, indícios me atizam a não interpretar o Homem como essa força total do masculino. A casa de *O visitante* possui um tom patriarcal. A trama se desvela inicialmente através de Maria e Ana. A seguir elenco algumas marcas e falas em que fica claro que a força do trabalho na trama provém do feminino:

Antes da primeira fala da personagem Ana, há a rubrica: “tecendo ou próxima do tear, como se tivesse acabado de tecer alguma coisa” (HILST, 2008, p. 149). Cabe aqui uma nota rápida sobre esse elemento. O tear é formado por cordas, linhas que constroem o tecido. É uma máquina que tem sua criação na esfera artesanal. Essa é uma imagem extremamente fulcral para a peça. O tear é o símbolo do tramado, daquilo que se forma por linhas, cordas. A menção leva-me de volta à fala da Irmã G, de *O rato no muro*: “O sangue tem cordas invisíveis.” (HILST, 2008, p. 124). Lá a personagem Irmã G se refere às

Irmãs H e I, que são irmãs de sangue e divergem sobre a ideia de fugir do convento, aqui, com o tear em uso ou apenas demarcando o cenário, Maria e Ana estão definitivamente aprisionadas na família. Maria, em especial é fantoche de Ana, que se utiliza do tear para elaborar linhas simbólicas de opressão mascaradas de excesso de afeto amoroso.

Aparte feito, retomo três cenas que comprovam que o Homem, apesar de sua condição masculina, não é a força a convergir uma sinergia baseada no trabalho.

Quando o Homem faz sua primeira entrada, averigua o que a personagem Maria produziu durante o dia:

HOMEM (*sorrindo*): Boa noite Ana.
(*pausa. Olha para a mulher com delicadeza, mas sem sorrir*) Então o que fazes?
MARIA (*seca*): Infinitas tarefas.
HOMEM (*amável*): Diz uma delas. (*pausa*)
ANA (*quebrando silêncio da filha*):
Olha, fez pães.
E depois teceu
Colheu flores. Cantou. (HILST, 2008, p. 155)

Ana responde por Maria porque ela é a dona do tear; ela manipula as cordas discursivas a situar as personagens no ambiente familiar. Não é apresentado o que o Homem faz, sua narrativa anterior àquela família é simplesmente silenciada. O Homem é um mistério. Maria e Ana, apesar de serem opostas, vão deixando escapar camadas que justificam suas identidades. O Homem é apenas um homem. Outra coisa a se considerar é o trabalho de Maria, fazer pão, tecer e colher mostra que há sim uma divisão de trabalho, como apregoa Pierre Bourdieu (2014), mas nesta divisão é a mulher que assume as responsabilidades manuais, sobrando ao Homem a função de ser arquétipo do masculino dominador a ter suas vontades satisfeitas pelo sexo feminino.

Quando Maria serve vinho ao Homem:

ANA (*terminando de arrumar as flores na bandeja*): Bem. Está quase tudo pronto. (*sai*)
HOMEM (*para Maria*): Põe o vinho na mesa. Dá-me um pouco. (*ouvem-se passos e depois uma batida na porta*) Deve ser ele. Abre. (*Maria fica imóvel*)
Abre, abre. (HILST, 2008, p. 161)

Servir o Homem é uma marca explícita da relação marital baseada em dominação. São dois movimentos: colocar o vinho na mesa e servir, este último o mais evidente na exposição de Maria como escrava da família.

E quando Ana se dispõe a fazer uma nova comida para o corcunda, caso ele não aceite a que fora preparada:

ANA (*Colocando a bandeja na mesa. Para o Corcunda*):
Senhor, minha filha e eu
Só soubemos há pouco que viríeis.
Mas se o alimento não vos agradar
Pensamos em outro. E tudo será feito
De novo e para o vosso gosto. (*senta-se à mesa*)
HOMEM: E Maria não vem? (HILST, 2008, p. 164)

Na superfície a cena demonstra uma acolhida sem precedentes, mas ela aponta a servidão da Ana perante Meia-Verdade e o Homem. Os trabalhos manuais na peça são feitos pelas mulheres. Refazer a comida para agradar um estranho que adentrou o lar simboliza a total falta de liberdade dentro deste núcleo de personagens que se violentam constantemente. Ana violenta Maria, que por sua vez agride a mãe, que é oprimida pelo Homem, a dominar todas elas. Maria faz pães, tece e colhe, juntas, ela e a mãe fazem a comida para alimentar o Homem e seu amigo, o visitante. Essa dinâmica marca o feminino como a principal fonte de trabalho, a força propulsora a dar relevo para as personagens. Ao partir para a violência física o Homem explicita para as duas mulheres a condição de subalternidade de ambas.

Outro dado a prender a atenção está no fato de em nenhum momento da peça Hilda Hilst nomear nas indicações de fala, “MEIA-VERDADE”, é sempre: “CORCUNDA”. Nem na descrição das personagens, Hilda o faz. A dramaturga diz apenas: “CORCUNDA: Homem alto, com uma leve corcova. Nem feio, nem bonito. 45 anos.” (HILST, 2008, p. 145). Só tomei consciência disso na cena em que o Homem esbofeteia Maria. A personagem clama: “Pára! eu te peço! pára!” (HILST, 2008, p. 175). A intervenção de Meia-Verdade chama o pensamento de Jean-Pierre Dupuy na reflexão sobre a rivalidade mimética: “O desgosto de si se confunde inextrincavelmente com um orgulho desmesurado, o sujeito irremediavelmente despedaçando-se entre o eu e o outro. Seria preciso o outro para sair do inferno.” (DUPUY, 2015, p. 367).

A violência física do Homem mitiga a aura de “Um todo cortês.” (HILST, 2008, p. 145). É destronado o mascaramento performatizado pelo Homem, ou melhor, na linha de pensamento proposta por Dupuy, ocorre um despedaçamento entre eu e o outro. O “eu” seria a superficialidade do Homem, que cede espaço a um ser cuja força física, sobre o

corpo da Maria, respalda a violência imanente do sexo masculino. O “outro” é o corcunda Meia-Verdade, o negociador, o responsável por abrandar a crise da família. São duas forças masculinas a equalizar dos movimentos de violência, a física, escancarada, e a discursiva, domesticadora sutil dos atos da personagem Maria, em especial.

ANA (*contente*): Agora tenho certeza de que será mulher.
(*aperta o ventre*) Ah bendita!
Maria (*voz entrecortada*):
Então é verdade, minha mãe! É mesmo verdade.
Estás... cheia. Cheia. E como conseguiste?
Nesta casa vivemos só nós duas... E um
homem.
Fala! (*aproximando-se*) Fala! Ou tu pensas que o meu olhar
Foi desde sempre escuro? (HILST, 2008, p. 177)

A revelação da gravidez é o ápice da peça, e só será posta de lado, com a reviravolta ocasionada pela personagem Meia-Verdade, ao assumir ser o pai da filha de Ana. Ao longo da análise tenho defendido que o corpo grávido de Ana é o signo que mais dispersa violência na trama. Em muitos momentos do texto, a personagem pediu que tocassem seu ventre, denunciou sensações estranhas, falou de ruídos e socos, ou seja, houve uma série de tentativas de comunicar ao entorno a sua certeza íntima. No entanto, é a própria personagem que “(aperta o ventre)” e anuncia religiosamente “Ah bendita!”, a gestação de uma nova Maria, pois, como lembra o Homem, em uma cena anterior: “Ana prefere a todos os nomes/O nome de Maria. Se tivesse dez filhas/A todas esse mesmo nome lhes daria.” (HILST, 2008, p. 164).

A personagem Maria compreende enfim que a gravidez da mãe é parte de um misterioso ciclo de acontecimentos compreendidos no fato de só existir um homem dentro de casa. A rivalidade mimética, ideia de René Girard, discutida por Dupuy, propõe que:

a lógica do pânico, que rompe os laços afetivos e sociais para melhor levar os indivíduos desenraizados ao abismo, o inferno do ciúme, que conduz os sujeitos a buscar sua salvação nas condutas de fracasso que os levam diretamente à morte. (DUPUY, 2015, p. 369)

A realização da comunicabilidade entre as personagens de *O visitante* alcança seu auge com a revelação da gravidez. No plano dos laços afetivos e sociais, as personagens estiveram sempre desenraizadas, como mostra Dupuy na reflexão sobre a rivalidade mimética, e ainda que estivessem dentro do núcleo familiar, não se desnudavam umas

para as outras; elas performavam. O corpo de cada uma era a linguagem primeira a irmaná-los no segredo, no misterioso. É óbvio que havia o “inferno do ciúme” entre as personagens femininas, mas isto não as colocava como rivais explícitas porque a violência não é apenas a ação de uma força sobre determinado corpo, pode ser também o choque entre um ou mais corpos.

Nesse sentido a violência é cultivada por todas as personagens de *O visitante*. O que muda de um para o outro é a inscrição do discurso de cada uma, marcado pela dubiedade da forma poética. A presença do corpo enquanto presença é tão forte que sublima em alguns aspectos a linguagem porque o próprio corpo transmite mensagens vigorosas ao longo da peça. Maria tem gestos duros. Ana sente socos no ventre. Meia-Verdade possui uma corcova que quase não se nota. O Homem é um cortês na gestualidade, que depois se transforma em fúria ao esbofetear Maria. Cada personagem buscou sua salvação (salvação leia-se: resolução do próprio conflito) “nas condutas de fracasso que os levam diretamente à morte.” (HILST, 2008, p. 369). No ápice da peça acontece uma espécie de morte em todas as personagens.

Destas mortes, encaro com maior significância a morte simbólica da Maria. A vida gestada no útero da Ana mata a vida adulta de Maria. A Maria do ventre anula a Maria do exterior. O corpo-feto envolvido pelo útero silencia o corpo da Maria presa no invólucro familiar. A Maria do ventre de Ana passa a ser o elo da vida desses personagens viciados num ciclo de violência que se retroalimenta. O nascimento da nova Maria representa:

ausência de transcendência, os homens caem em todas as armadilhas do desejo mimético, o que os leva a divinizar os modelos humanos que eles escolhem e que se tornam automaticamente obstáculos. (DUPUY, 2015, p. 369)

A primeira frase dita por Ana ao apertar o ventre é “bendita!”. A saudação não é por acaso. Há no regozijo da personagem uma invocação direta à religiosidade imiscuída na trama. Religiosidade essa subvertida por Hilda Hilst. Na história dos santos católicos Sant’Ana é vista como a padroeira dos Avós, mas possui também a devoção de mulheres que desejam engravidar. O nome Ana, tem sua origem no hebraico “hanna” que significa “graça”. De acordo com a hagiologia Ana casou-se muito jovem com Joaquim, e ambos tinham dificuldade para gerar um filho. O esposo então retira-se para o deserto em jejum e oração e lá recebe a visita de um anjo, que afirma ter sido ouvidas as suas preces. Segundo

a narrativa, no mesmo momento Ana havia recebido a notícia, também por um anjo, de que seria a mãe de Maria, aquela que geraria em seu ventre santo Jesus Cristo.

Hilda Hilst então se apropria desses elementos e cria uma trama em que a “ausência de transcendência” (HILST, 2008, p. 369) coloca em fluxo poético um conjunto de personagens eivadas de desejo, mas isto é mascarado pelos códigos éticos que incidem na família. A Maria no ventre de Ana é divinizada, pois ela se torna o obstáculo que impede que a Maria mulher do Homem destrua a família. A “graça” operada por Ana só tem sentido porque houve a mediação do corcunda Meia-Verdade. O milagre de Ana carecia de um bode expiatório. É tudo tão minimamente importante nessa peça, que praticamente todos os elementos convergem para uma narrativa em que o misticismo religioso opera violências sobre o corpo das personagens.

MARIA (*intrigada*):

E tu o defendes com calor! (*pausa*)

(*mudando o tom*) Tu o defendes. (*quase sorrindo*)

É claro!

(*sorrindo*) É tão claro. Tu o defendes!

ANA: Mas o que é minha filha? Defendo uma presença em nossa casa.

MARIA: Sabes mãe... estou ficando contente.

CORCUNDA: Fala-nos, Maria, de uma forma mais clara.

MARIA(*rindo*): E eu que nada percebia... como fui tola! Às vezes, sim, ouvia passos... seria sonho? Pensava... É vigília? Talvez, quem sabe o demônio! Pensava. (*ri*) Mas por que não me disseram que já se conheciam? E que ele (*aponta o Corcunda*) nas noites abria esta porta e contigo se deitava? Por que esse medo de mim, minha mãe? Afinal, é a tua casa... (*vai até a porta*) (HILST, 2008, p. 180)

O efeito que a notícia causa em Maria é transmutado pela intervenção da personagem Meia-Verdade. A gravidez de Ana não é bela, essa verdade é feia porque sua origem está na violência a atingir Maria. A função do Meia-Verdade é tornar a verdade total numa meia verdade, algo que possa ser compreendido e aceito por Maria. E ele o faz com autoridade. Sua presença na casa e suas palavras pseudomoralizantes transformam a filha de Ana, fazendo-a ler a situação como uma espectadora que compreende enfim qual era o mote principal da trama. Maria passa a acreditar que o corcunda seja o pai do ser no ventre da Ana. O corpo desviante do corcunda assume o corpo igualmente desviante do ser gerado em Ana. O lado feio e obscuro se mantém na peça. Um novo segredo é instituído e tem como pedra fundamental o corcunda Meia-Verdade.

(Ajoelha-se, põe as mãos no ventre de Ana. Fala para a criança dentro da mãe)
Ah, Maria, eu sim te farei um berço
Que nem sei, nem conheço. Lírios...
E um travesseiro *(olha para a mãe)*
Sabes do quê? *(faz um gesto brusco com a cabeça,*
Soltando os cabelos)
Do meu cabelo! Ficarás tão mimada!
Não importa.
Já sofreste bastante de pudor (HILST, 2008, p. 180-181)

Maria é pacificada, isto é clarificado quando ela diz: “Ah, Maria, eu sim te farei um berço”. Ela chama a irmã pelo nome, que é símbolo de pureza, afinal, na hagiologia Maria é o ventre sagrado que acolheu Jesus Cristo. Ela põe as mãos no ventre da mãe, ou seja, todos os movimentos desejados por Ana, Maria os realiza. No campo da rivalidade mimética elas estão, por ora, apaziguadas, uma vez que o desejo é agora a Maria do ventre de Ana. A gravidez faz a Maria adulta estabelecer uma dinâmica de alteridade com o bebê, ela se infantiliza também a fim de se reconhecer dentro do núcleo familiar.

Entretanto, junto com a aura mística estabelecida no texto, a presença do lírio coloca em cena outra vez os signos principais da peça: o corpo e o desejo. “eu te farei um berço/ Que nem sei, nem conheço. Lírios...” (HILST, 2008, p. 181). Na simbologia o lírio representa a brancura, a pureza, a virgindade, ao passo que o seu significado também está atrelado à tentação, ao desejo e ao erotismo. É possível colocar o lírio como um paradigma das identidades das duas personagens, a que está em gestação e a outra que morreu e renasce simbolicamente. Talvez a Maria adulta seja o puro, e o bebê simbolize a tentação e o erotismo.

HOMEM *(para a mulher)*: Sossegaste?
MARIA: Agora sei de tudo.
HOMEM: Sabes o quê?
MARIA: De Ana e Meia-Verdade. Estou contente. Perdoa. *(o Homem olha para Ana sem compreender. Muito amorosa)* [...]
Ana e o Homem olham-se fixamente. (HILST, 2008, p. 181-182)

No fim, Maria toma conhecimento apenas da meia verdade. É pelo corpo que se estabelece a resolução do conflito. No início da análise apresentei o ventre de Ana como a força propulsora das inúmeras formas de violência estabelecidas no tecido da peça. A troca de olhar entre as personagens Ana e o Homem confirma que o segredo ainda os interliga no que é proibido, vil e tentador. A cegueira de Maria é mantida pela intervenção de Meia-Verdade. Nada é alterado no triângulo Ana, Homem e Maria. As personagens

femininas são oprimidas pelo Homem, e a própria gravidez de Ana se deu por violência, como se pode verificar no trecho abaixo:

ANA (*sorrindo, grave*):
A noite sim era clara... (*pausa*)
E eu pensava naqueles a quem perdi
Treva amara,
Quando a 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 pensei
Que a beleza pode ser clara
E sombria. (HILST, 2008, p. 167-168)

A cena é reveladora. Ana foi abusada pelo Homem e ao longo de toda a narração aparecem imagens dessa violência. Este é o relato a que se refere Hilda Hilst na descrição das personagens.

Ana foi estuprada.

O corpo do Homem é um corpo-bélico. Ana rememora a noite em que ela foi tomada por “Uma sombra que a princípio/Lembrava um todo cortês” (HILST, 2008, p. 167). Das imagens que direcionam a ideia da violação sexual, destaco: “Quando ao meu lado se fez/Pelo porte ereto, altivo.../A sombra se fez mais densa/Ah, que soluço, que dor/Que lutas com ele travei/ Quando a Coisa se desfez/Que a beleza pode ser clara/E sombria.” (HILST, 2008, p. 167-168). Cada frase jorra em significado a dominação masculina a que fora sujeita Ana. Ao relatar para o corcunda, Ana expõe a prova de que a gravidez é proveniente de uma opressão. Meia-Verdade recebe o relato da Ana e, a partir disso, advoga em prol das personagens. Sua saída representa a reinscrição do secreto, do escondido a mover as personagens: “(O corcunda encaminha-se lentamente para a porta e

sai. Somente Ana o vê sair) (HILST, 2008, p. 181). É Ana que vê Meia-Verdade partir, interessava a ela e a mais ninguém que a meia verdade fosse instituída na família, pois sua gravidez, como materialidade da violência, necessitava de um discurso que chancelasse a paz na família, quem faz isso é o visitante.

Considerações finais

A violência em *O visitante* é construída através de sutilezas que se desdobram à medida que as personagens falam de forma ambígua, evidenciando haver algo de secreto e monstruoso em cada um deles. Nenhuma personagem é isenta de praticar violência. Tudo conflui para um quadro familiar onde todos são responsáveis pela tensão construída em torno da gravidez de Ana. Volto a endossar: a gravidez da mãe é o símbolo máximo de um corpo que, ao gerar vida, mata as relações adoecidas na trama.

Em suma, Dupuy afirma que “O homem não é violento por natureza [...] Ele é violento porque é um ser do desejo.” (DUPUY, 2015, p. 369). Nas interações entre as personagens de *O visitante*, a rivalidade mimética se dá pela via do desejo, porque isso as coloca em estado de fúria amplificada no ambiente familiar, que ao castrar e dominar, evidencia a condição de seres oprimidos frente à sua natureza desejante, e, portanto, violenta.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Trad. Artur Morão. Portugal: Edições 70, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina a condição feminina e a violência simbólica**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

DUPUY, Jean-Pierre. Do desejo à violência e reciprocidade. In: NOAVES, Aauto. **Fontes passionais da violência**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015. p. 347-369.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HILST, Hilda. **Teatro completo**. São Paulo: Globo, 2008.

RODRIGUES, Tatiana Franco. Sobre Anas e Marias (ou como tudo se transforma e permanece igual) Uma leitura sobre perplexidades e advertências em Hilda Hilst. **Revista eletrônica Literatura e autoritarismo**, Dossiê n. 9, p. 141-155, set.-2012.

Submetido em: 08 jun. 2021

Aprovado em: 13 ago. 2021