

A presença do teatro simbólico no prosaênio textual brasileiro: em cena, *O rato no muro*, de Hilda Hilst¹

La presencia del teatro simbólico en el prosaenio textual brasileño: en escena, *O rato no muro*, de Hilda Hilst.

The presence of symbolic theater on the Brazilian textual stage: on stage, *The Rat on the Wall*, by Hilda Hils

**Johnny dos Santos Lima
Alexandra Santos Pinheiro
Wagner Corsino Enedino**

RESUMO: *O rato no muro* (1967), obra dramática produzida por Hilda Hilst, constitui-se como *corpus* de análise deste artigo. O objetivo é examinar como a escritora articula elementos simbólicos e formais para representar uma sociedade marcada pelo autoritarismo. A reflexão, de vertente hermenêutica, estabelece diálogo com a crítica feminista e com os postulados de Jean-Pierre Ryngaert (1996), Patrice Pavis (2015), Anne Ubersfeld (2005), Peter Szondi (2001) e Raymond Williams (2002), acerca do drama moderno. Com efeito, esta investigação centrar-se-á na configuração das didascálicas e na constituição do espaço cênico diegético (o convento e o muro) como mecanismos de confinamento que revelam a “estrutura de sentimento” do período ditatorial brasileiro. Os resultados demonstram que o drama hilstiano transcende o panfletarismo político ao articular, por meio da fragmentação das personagens e metáforas insólitas, uma crítica à opressão social e aos aprisionamentos da subjetividade humana.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Dramaturgia brasileira. Crítica feminista. Espaço cênico.

RESUMEN: *O rato no muro* (1967), obra dramática producida por Hilda Hilst, constituye el *corpus* de análisis de este artículo. El objetivo es examinar cómo la escritora articula elementos simbólicos y formales para representar una sociedad marcada por el autoritarismo. La reflexión, de orientación hermenéutica, establece diálogo con la crítica feminista y con los postulados de Jean-Pierre Ryngaert (1996), Patrice Pavis (2015), Anne Ubersfeld (2005), Peter Szondi (2001) y Raymond Williams (2002), acerca del drama moderno. En efecto, esta investigación se centrará en la configuración de las didascalías y en la constitución del espacio escénico diegético (el convento y el muro) como mecanismos de confinamiento que revelan la “estructura de sentimiento” del período dictatorial brasileño. Los resultados demuestran que el drama hilstiano trasciende el panfletarismo político al articular, por medio de la fragmentación de los personajes y de metáforas insólitas, una crítica a la opresión social y a los aprisionamientos de la subjetividad humana.

Palabras clave: Teatro simbólico. Dramaturgia brasileña. Crítica feminista. Espacio escénico.

ABSTRACT: The play "The Rat on the Wall" (1967), a dramatic work by Hilda Hilst, constitutes the *corpus* of analysis for this article. The objective is to examine how the writer articulates symbolic and formal elements to represent a society marked by authoritarianism. This reflection, from a hermeneutical perspective, establishes a dialogue with feminist criticism and with the postulates of Jean-Pierre Ryngaert (1996), Patrice Pavis (2015), Anne Ubersfeld (2005), Peter Szondi (2001), and Raymond Williams (2002) regarding modern drama. Indeed, this investigation will focus on the configuration of the stage directions and the constitution of the diegetic scenic space (the convent and the wall) as mechanisms of confinement that reveal the “structure of feeling” of the Brazilian dictatorial period. The results demonstrate that Hilstian drama transcends political pamphleteering by articulating, through the fragmentation of characters and unusual metaphors, a critique of social oppression and the imprisonments of human subjectivity.

Keywords: Hilda Hilst. Brazilian dramaturgy. Feminist criticism. Stage space.

¹ Esta publicação contou com auxílio financeiro da Fundect-MS, por meio da Chamada Especial Fundect/CNPq 15/2024, Bolsas de Produtividade Estaduais Fundect/CNPq, Termo de Outorga 137/2024. Bolsa Demanda Social Capes.

Introdução: Quero ser lida em profundidade²

Nascida em Jaú, interior de São Paulo, Hilda Hilst teve sua trajetória de vida marcada pela Segunda Guerra Mundial e pela Ditadura Civil Militar Brasileira. No seio familiar, a separação dos pais a afastou da figura paterna, Apolônio de Almeida Prado Hilst, aos dois anos de idade, fato que parece ter deixado uma ferida emocional na autora. Advogada de formação, ela buscou o reconhecimento do pai em sua trajetória literária, mas também tentou alcançar a si mesma nos mais de 30 livros de poesia, narrativa e teatro publicados. Em uma de suas últimas entrevistas, com quase 70 anos de idade, Hilst reafirmou a importância da escrita em sua vida: “Poesia é a necessidade de se expressar. Não sei se a minha vida daria boa poesia. Sei que antes de tudo, importa poder se expressar” (Hilst. *Apud.* Maciel, 2017, s/p).

Na mesma entrevista, a mulher que buscou na palavra o refúgio ou a purgação de seus pensamentos demonstrou a descrença na força da poesia: “Mesmo um grande poeta não pode transformar o mundo. Shakespeare era deslumbrante, mas não transformou o mundo”. E partindo de Shakespeare, a escritora pensa no Brasil, lugar onde “a voz do povo é o futebol, a música, a dança” (Hilst. *Apud.* Maciel, 2017, s/p). Foi neste contexto cultural que Hilda Hilst buscou transformar em palavras poéticas o que sentia, vivia, embora nem sempre tenha encontrado reciprocidade. A análise de Bruna Becherucci é um exemplo das incompreensões vividas pela escritora:

Influenciada pelo hermetismo poético (e já a palavra passou através de tantas mãos e interpretações que não têm mais um significado) escreve um livro para pouquíssimos que compreendem, para muitos que afirmam que compreendem (mas não compreendem) e para muitíssimos que não têm a coragem de declarar que nada compreenderam. Hilda escreve para si mesma, para sua torre de marfim, dedicada ao indecifrável (Becherucci, 1980, p. 34)

Os mais de duzentos trabalhos acadêmicos presentes no Banco de Teses da Capes demonstram que a percepção de Bruna Becherucci, situada na década de 80 do século XX, pode agora ser revisitada. As imagens literárias de Hilst são densas,

² Hilst em entrevista em 1975 (Hilst, 2013, p. 30).

mas não “indecifráveis”. A escritora demonstra uma intensa percepção da realidade e a transposição dessa subjetividade tem se mostrado atemporal. Neste artigo, são as peças teatrais de Hilda Hilst que nos interessam. Entre os anos de 1967 a 1969, a escritora escreveu oito textos dramáticos e, dentre eles, está *O rato no muro*, foco da presente análise.

Se, por um lado, a escritora pouco lembrava do contexto da Segunda Guerra Mundial, uma vez que estava com cinco anos quando Hitler foi derrotado, por outro, a Ditadura Civil Militar foi vivamente experienciada. Recolhida no interior de Campinas, Hilda Hilst se lançou à dramaturgia, buscando as metáforas mais precisas para expressar as marcas de um estado de exceção. Nesta vertente literária, a poesia se faz presente, como a escritora fez questão de afirmar: “Todos os meus textos são muito poéticos, sim. Acredito no que disse Novalis: quanto mais poético, mais verdadeiro” (Hilst. *Apud*. Sesc SP, 2025, s/p.).

Para compreender a profundidade dessa poética, a análise a seguir adota uma perspectiva que considera o texto teatral não apenas como roteiro, mas como uma estrutura literária específica que carrega, em suas didascálias e diálogos, a potência da cena e da crítica social. Conforme aponta Jean-Pierre Ryngaert (1996), a leitura do texto de teatro exige decifrar as “matrizes textuais de representatividade” e as estruturas profundas que organizam a ficção. Nesse sentido, a abordagem hermenêutica aqui proposta busca, através da semiologia do espaço e da personagem descrita por Anne Ubersfeld (2005), identificar como Hilst utiliza o simbolismo para, paradoxalmente, expor a realidade concreta da opressão. Não se trata apenas de uma alegoria religiosa, mas de uma “estrutura de sentimento”, termo de Raymond Williams (2002), que define como a experiência de uma época (neste caso, a Ditadura) se cristaliza na forma artística.

O rato no muro demonstra notável intensidade estético-poética em relação à construção das representações das personagens femininas. Os símbolos que compõem o texto dramático abordam questões importantes como a opressão, a liberdade, a culpa e a resistência. Ambientada em um convento de freiras, a produção dramatúrgica estabelece um diálogo complexo entre dimensões políticas, sociais e psicológicas, especialmente no contexto repressivo da Ditadura Militar Brasileira. No entanto, Hilst vai além da crítica política explícita ao explorar também as prisões internas e estruturais que moldam a subjetividade das

personagens. Conforme foi declarado pela autora em uma entrevista, seu objetivo com a dramaturgia era oferecer “um panorama geral da alma do homem sob o efeito da ditadura” (Hilst, 2013, p. 108).

A escrita da peça teatral em análise se dá dois anos depois de instaurado o sistema político de exceção no Brasil. Foram 21 anos, de 1964 a 1985, marcados pelo medo de alguns e o sentimento de segurança de outros. Tortura, prisões arbitrárias, assassinatos, exílios e perseguições foram instrumentos militares para impor o “respeito” durante aqueles anos de opressão (Fico, 2017). No ano em que *O rato no muro* é escrito, o Brasil tinha como presidente Artur Costa e Silva. Hilda Hilst já havia decidido abandonar a cidade grande e morava em sua casa de campo em Campinas. E foi assim, olhando de fora, que ela buscou compor um sentido para o que estava ocorrendo.

A hipótese central deste trabalho é a de que Hilst articula, de forma inovadora, elementos simbólicos para tratar da repressão e do aprisionamento da alma humana. A análise demonstra que sua linguagem poética, subversiva para a época, transcende o mero panfletarismo político. As personagens femininas atuam ora como alter egos da autora, ora como representações dos alicerces de poder (culturais, políticos ou psicológicos) que controlam a mulher.

Considera-se, neste artigo, que o drama contemporâneo *O rato no muro*, de Hilda Hilst, é artisticamente constituído por meio de um espaço cênico metafórico e das didascálias, desaguando em uma dramaturgia simbólica que articula, a fórceps, repressão política, confinamento social e crise da subjetividade feminina no contexto do regime ditatorial brasileiro.

***O rato no muro*: uma sala de teatro deve ser quase como um templo³**

O primeiro contato textual do leitor/espectador de *O rato no muro* é com o título. Dessa forma, o título é o fio que entrelaça todas as significações textuais e funciona como a primeira “pista” para que o público compreenda os efeitos de sentido que sucederão no decorrer do drama, tanto no plano da fábula (diegético/texto), quanto no do espetáculo (mimético/representação). Este

³ Hilst em entrevista em 1969 (Hilst, 2013, p. 26)

componente nos permite relacionar de forma absoluta com a percepção de mundo apresentada pelo/a autor/a, pois:

Na prática, o título nos interessa como “primeiro sinal” de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas (Ryngaert, 1996, p. 37-38).

Em *O rato no muro*, o título abriga relações metonímicas e metafóricas. Analisando-se os semas que compõem o semema “rato”, precedido do artigo definido “o”, constata-se que o roedor pode representar, por relação de contiguidade semântica, liberdade. O resultado metafórico dessa articulação, associado ao substantivo “muro”, cria o efeito de sentido que seria ultrapassar as fronteiras do “proibido”, daquilo que historicamente simboliza, em metonímia, regimes autoritários como o “Muro de Berlim”, conhecido por separar, entre os anos de 1961 a 1989, a Berlim Ocidental da Berlim Oriental. Este muro simbolizou a divisão entre o capitalismo e o comunismo durante a Guerra Fria. Outro exemplo que podemos associar seria a célebre produção *Another Brick in the Wall*, do grupo britânico Pink Floyd, que aborda temas como educação, autoritarismo e repressão. Os produtores utilizaram a metáfora de um muro de tijolos simbolizando as barreiras socioemocionais que enfrentamos na sociedade

Após o título, é apresentada a lista das dez personagens, todas mulheres, que ganham vida na peça. Dentre as personagens, apenas quatro possuem uma descrição: a Irmã A tem os olhos arregalados; a Irmã C possui manchas de sangue na roupa; a Irmã G é muito velha e come o tempo inteiro; já a Irmã I é irmã de sangue da Irmã H. As outras seis personagens não possuem características atribuídas, o que nos leva a refletir acerca dos motivos dessas descrições específicas elencadas pela autora. A ausência de caracterização de todas as personagens parece ser uma estratégia dramatúrgica para alcançar a identificação do público (adesão do enunciatário), conforme defende Éder Rodrigues:

Sem o nome das personagens, **temos as vozes dessas mulheres** que se completam e se ofuscam, gritos de lamúria e recorrências que desde o principiar da obra **já nos remetem a uma voz maior que não clama somente por si, mas por uma mistura de outras vozes silenciadas por uma atmosfera de forças de recusa que estabilizam seus ímpetos** (Rodrigues, 2010, p. 96, grifos nossos).

Além disso, a não nomeação das personagens pode representar as múltiplas vozes de mulheres silenciadas durante os regimes militares, uma estratégia utilizada por Hilst para ecoar no leitor/espectador um uníssono dos vários “eus” que abarcam ser mulher na história das mulheres. A dramaturga, vale lembrar, afirmou durante toda sua vida que sentia a necessidade de tocar o outro. Em seu projeto estético, Hilst inscreve a encenação no próprio texto, por meio das didascálias, guiando a leitura simbólica antes mesmo do início do diálogo.

Conforme pondera a teórica francesa Anne Ubersfeld (2005), a materialidade linguística do texto teatral é formada, necessariamente, por dois elementos distintos e ao mesmo tempo indissociáveis: o diálogo e as didascálias, ou para fazer menção a Antonin Artaud, o teatro e seu duplo. Para a estudiosa, a proporção que se estabelece entre diálogo e didascálias varia conforme os períodos históricos do teatro no ocidente. Em determinados textos, por opção estética dos/as dramaturgos/as, as didascálias (popularmente chamadas de “rubricas”) são praticamente escassas. Ocorre, todavia, que, mesmo assim, constituem um aspecto essencial, sobretudo no que concerne ao teatro contemporâneo. O espaço ocupado pelas didascálias nunca desaparece completamente, uma vez que elas englobam os nomes dos personagens — inclusive dentro dos diálogos —, assim como definem o contexto espacial, informam sobre indumentárias e indicam o local onde ocorre a cena. Com efeito:

A rubrica projeta, no plano literário, uma certa materialidade cênica. É um território privilegiado de convívio entre duas dimensões do fenômeno teatral em princípio incomunicáveis: a cena imaginária, virtual, projetada pelo autor, e a cena concreta [...] (Ramos, 2001, p. 1).

Considerando o papel central do dispositivo cênico na elaboração da materialidade linguística dos textos em gênero dramático, Patrice Pavis (2015) destaca que não é mais adequado analisar apenas o texto principal, que é composto pelos diálogos. Torna-se indispensável avaliar, também, a contribuição do texto secundário da obra dramática, em que estão presentes as indicações cênicas, também denominadas tecnicamente de didascálias. Na esteira de Jean-Pierre Ryngaert (1996), no teatro grego, as didascálias eram voltadas exclusivamente aos intérpretes; já no contexto contemporâneo, servem de guia, uma espécie de

orientação para encenadores, diretores e leitores, pois “trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam a compreender e imaginar a ação e as personagens” (Ryngaert, 1996, p. 44).

Hilda Hilst projeta as didascálias (rubricas) para que o leitor/encenador/ator possa potencializar a encenação com a dimensão, peso e articulação por ela imaginados. Todo esse empenho da dramaturga no uso das didascálias amplia o simbolismo de sua produção e demonstra, por parte da autora, certa preocupação com a concepção cênica e o rigor das técnicas de escrita dramatúrgica. Deste modo, no segundo momento, o cenário é apresentado ao leitor. A história se passa em um convento, cujo ambiente remete às duas experiências da escritora: a primeira localizada em sua infância, quando Hilda Hilst estudou no colégio de freiras; a segunda estaria relacionada com a arquitetura da Casa do Sol, hoje Instituto Hilda Hilst, que também é descrita como um “convento colonial”, em uma entrevista dada a Regina Helena, no *Correio Popular de Campinas*, em 1969: “Um dia – faz quatro anos – Hilda sumiu. Foi morar (com o marido, Dante Casarini) numa fazenda, depois de Campinas, **onde construiu uma casa em estilo de convento colonial** que foi batizada de ‘Casa do Sol’ (Hilst, 2013, p. 25- grifos nossos).

O convento, em *O rato no muro*, não é apenas um cenário, mas uma estrutura que força as irmãs a colidirem, impedindo o isolamento e expondo a tensão do regime opressivo. Essa tensão é claramente o foco do enredo criado por Hilda Hilst, pensando a sua existência a partir do confinamento. Segundo Peter Szondi (2001), esse isolamento, associado à incapacidade de qualquer dialética intersubjetiva, ameaçaria a própria possibilidade do drama, que vive das decisões de indivíduos em relação recíproca; se o “círculo mais restrito” não rompesse com violência, esse “confinamento que se opera aqui o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio” (Szondi, 2001, p. 114). Neste caso, usado pela dramaturga por meio das personagens como técnica dramática para forçar o diálogo onde ele seria impossível, criando uma tensão interna que reflete a opressão dos tempos em que a Ditadura vigorava no país.

Na descrição do cenário, também é evidenciada a existência de dois planos distintos. O primeiro é composto por “uma cerca que estaria a alguns metros de um

muro que jamais se vê” (Hilst, 2008, p. 103). Esse muro, visto apenas pelas personagens, simboliza a separação entre as freiras e o mundo exterior, funcionando como uma metáfora para as barreiras físico-psicológicas que restringem suas liberdades. “Desse modo, a cena representa sempre uma simbolização dos espaços socioculturais [...] De certo modo, o espaço teatral é o lugar da história” (Ubersfeld, 2005, p. 94). Hilst apropria-se da construção do espaço não apenas como “representação” do confinamento e do isolamento humano diante de situações de exceção, mas adota a dramaturgia como o local de registro histórico, reforçando aqui o simbolismo vivenciado no Brasil, em 1967, ano em que a autora produz o texto. O segundo plano apresenta o interior de uma capela com paredes brancas manchadas de preto e uma “cruz enorme, negra” (Hilst, 2008, p. 103), cuja sombra é projetada no chão.

As didascálias indicam que é em torno dessa projeção que as personagens devem se movimentar. A sombra da cruz, nesse sentido, não é apenas um elemento cenográfico, mas uma materialização da transcendência convertida em peso histórico. A cruz, símbolo tradicional de redenção, surge aqui obscurecida, negra, e sua sombra substitui a luz da salvação por uma marca de opressão. As personagens não caminham diante da cruz, mas sobre sua sombra: isto é, não estão sob a promessa de salvação, mas sob a inscrição de um signo já degradado, isso porque o espaço dramático constitui um sistema de signos que organiza sentidos ideológicos (Ubersfeld, 2005) dos quais Hilst se apropria para, por meio da simbologia, conseguir comunicar aquilo que não pode ser dito, pois havia uma regulação socio-intelectual do regime militar.

A construção desse espaço cênico opressivo é fundamental na dramaturgia de Hilst. As didascálias, longe de serem meras instruções técnicas, funcionam aqui como uma “literatura da teatralidade”, conforme define Luiz Fernando Ramos (2001), projetando uma materialidade cênica que reflete a poética do autor. O convento, delimitado pelo muro invisível, configura o que Peter Szondi (2001) classifica como uma situação de “confinamento”, onde a redução espacial serve para intensificar as tensões internas e a impossibilidade de fuga, características da crise do drama moderno. O espaço fechado não é apenas um local religioso, mas, como observa Ubersfeld (2005), torna-se um “ícone” do texto, mimetizando a clausura político-social vivida no Brasil da época. Essa concepção permite

compreender o espaço do convento não apenas como cenário (enquanto semiologia teatral), mas como operador simbólico da violência histórica que reverbera certo grau de obscurantismo.

O termo “espaço”, nas artes cênicas, possui múltiplas definições, assim como ocorre com o próprio termo “teatro”, que é essencialmente polissêmico. Patrice Pavis (2015) considera que é necessário estabelecer algumas distinções para tornar mais evidentes as distintas (porém complementares) interpretações desse conceito, bem como as diversas formas de constituição de espaço que podem existir no teatro. Para o teórico, o espaço dramático é o espaço abstrato ficcionalizado, criado pelo espectador/leitor/ator, enquanto o espaço cênico constitui-se pelo espaço real ou de palco (proscênio), no qual acontecem as ações em teatro (enquanto fenômeno artístico revestido de polissemia), e o espaço teatral é o espaço onde se situam público e atores durante a representação (plano mimético) da dramaturgia (plano diegético). Existem, ainda, o espaço lúdico (criado pelo próprio ator em cena, em relação à disposição de seu corpo), espaço textual (espaço de materialidade gráfica) e espaço interior (quando há tentativa de representação de uma fantasia, visão do dramaturgo ou da personagem).

Todavia, não é forçoso ponderar que há elementos que podem/devem ser observados em relação ao espaço, mesmo que envolvam, *a priori*, a representação cênica. Pode ocorrer, em muitos casos, duplicidade entre os espaços cênico e dramático durante a materialização cênica. Tal aspecto emerge quando o espectador se depara, ao mesmo tempo, com dois espaços distintos: o espaço cênico (delimitado pela representação) e o espaço dramático (delimitado pela espacialidade presente no enredo).

Quanto ao drama *O rato no muro*, de Hilda Hilst, o cenário também inclui um vitral que exhibe a escultura de um anjo “velho”, alusiva às obras do pintor simbolista francês Odilon Redon, e associado a um verso de Marcel Brion, escritor francês, que acrescenta uma dimensão estético-filosófica à narrativa. O verso sugere a perda do idealismo e a banalidade da existência:

O que resta a um anjo que perdeu a juventude e a beleza, atributos de seu angelismo? Suas asas são incapazes de erguê-lo e de remá-lo de volta ao

céu; o anjo caído já está suplantado pela banalidade, pela feiura, pela mediocridade⁴ (Hilst, 2008, p. 103, tradução nossa).

Hilst explora os símbolos por meio das didascálias e anseia que o espectador/diretor/ator perceba por si mesmo as referências sutilmente citadas. Essa técnica de referências na escrita de Hilst é confirmada em várias entrevistas concedidas ao longo da vida, mostrando-a culta e assumindo o diálogo com outras formas artístico-literárias no processo de sua criação. Além dos dramas que estão carregados desses tipos de menções, um bom exemplo disso é sua obra de ficção *O Unicórnio*, presente no livro *Fluxo-Floema* (1970), na qual a autora, inspirada em *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, demonstra sua capacidade de intertextualizar diferentes tradições literárias em sua produção.

A despersonalização e o corpo feminino: as irmãs

Essa mesma estratégia de intertextualidade é observada em *O rato no muro*, não apenas com a literatura moderna, mas especialmente no diálogo com o texto bíblico. Já nas didascálias iniciais do cenário, podemos notar indicações da opressão exercida pela Irmã Superiora com as irmãs, que estão em círculo (o que supõe algum ritual) e ao lado de cada uma há um chicote pequeno de três cordas. A trindade é retomada também nos atos de penitência, resgatando o caráter religioso como espaço para a construção dramatúrgica de Hilda Hilst. Na primeira cena, o nome das personagens, representado por ordem alfabética de A até I, é pronunciado. Elas pedem perdão a Deus por seus pecados, mas há uma certa ironia na construção dos diálogos. A opressão à qual as freiras estão submetidas pela Irmã Superiora e a dor (do pecar) vão dando forma ao texto literário:

As nove freiras juntas (Tom mais agudo, tensão crescente):
Alegrai-vos, **para que nós nos esqueçamos de todas as nossas culpas.**
Superiora: São muitas?
As nove freiras juntas (Tom cantante, destacando as sílabas):
Muitíssimas.
Superiora (Tom objetivo e severo): Quantas?
As nove freiras juntas (Tom ainda cantante, mas separando as sílabas no ritmo de um relógio): Tan... tás Tan... tás Tan... tás

⁴ “Que reste-t-il à un ange qui a perdu jeunesse et beauté, attributs de son angelisme? Se ailes sont incapables de le soulever et de le ramener vers le ciel, l’ange déchû est envahi par banalité, la laideur, la médiocrité”

Superiora: De “A” a “I”?

As nove freiras juntas (Tom cantante esticado): Ai, sim... ai, sim... A... I... A... I. (Hilst, 2008, p. 106, grifos nossos).

O tom “cantante esticado”, sugerido nas didascálias, nos lembra um lamento, como em muitos rituais religiosos em busca de “um perdão”. Elas precisam confessar alguma culpa e, ainda que não as tenham, precisam encontrar uma para “agradar” à Superiora. Aqui, temos a primeira demonstração de poder exercido por ela ao exigir que as irmãs encontrem uma culpa que não possuem, apenas para cumprirem uma ordem. Uma das irmãs apresenta uma culpa simbólica: “Irmã C: (Levantando-se): **Hoje eu olhei para dentro de mim. Havia sangue.** Eu tive medo” (Hilst, 2008, p. 106 - grifo nosso). Olhar para dentro de si sugere uma percepção poético-filosófica da realidade, quase psicanalítica.

Se a nomeação das personagens de A a I pode remeter ao lamento ou ao pesar, também pode ser associada aos Atos Institucionais criados ao longo da Ditadura Militar Brasileira. Ao todo, foram dezessete, sendo a primeira datada de 1964, três anos antes da publicação da peça *O rato no muro*. O plurissignificado do texto de Hilda Hilst permite este olhar para a subjetividade humana representada uma a uma das irmãs, mas também admite ver na madre superiora, e em sua relação de opressão com as freiras subordinadas, uma alegoria do que se passava no contexto da política brasileira.

Essa ausência de nomes próprios e a designação por letras reforçam a crise da personagem descrita por Ryngaert (1996), cuja figura humana se fragmenta e se reduz a uma voz ou função no discurso, perdendo a ilusão de integridade psicológica. Hilst constrói aqui não indivíduos plenos, mas “actantes” em um sistema de repressão, como sugere o modelo actancial de Ubersfeld, em que o desejo de liberdade (o Sujeito) é barrado por um Oponente esmagador (a Superiora/o Sistema) (Ryngaert, 1996, p. 68).

A Irmã C, por exemplo, é descrita com a roupa cheia de sangue. Seria de quem? Qual a referência ao sangue dentro dela? À própria menstruação, evidenciando sua condição biológica de mulher? À sensação de morrer e continuar viva? De fato, muitas relações podem ser feitas a partir desta analogia e todas seriam possíveis diante do contexto de repressão em que o Brasil e outros países da América Latina vivenciavam sob o estado de exceção. Em uma análise

morfológica, a palavra sangue estaria relacionada ao “líquido vital”, visto seu significado original em latim: *lat sanguinem* (Michaelis, 2026, n.p). A perda do sangue, por outro lado, também pode remeter à morte.

Existe uma relação de identidade e subjetividade na formação da personagem, uma vez que o “ser” ao qual ela se refere é algo interior. Não há como ser algo diferente do que é, sendo uma irmã (aquela do estereótipo da igreja católica), que vive em um convento com outras irmãs, todas com “a mesma identidade” (utilizam uma vestimenta tradicional: o hábito religioso, são disciplinadas, possuem uma vida em castidade, pobreza e obediência). Embora a identidade seja uma construção social e não fixa (Menezes, 2016), todas serão identificadas pelo coletivo: irmãs religiosas. Além de suas próprias culpas, as personagens falam de alguém nunca revelado: “Irmã I (Quase refeita): De tanto pensar **nela...** (Abaixando a voz) **e neles...** não lavei o pátio, como devia. E depois, a senhora quer saber? **Aquelas manchas onde eles pisaram nunca saem**” (Hilst, 2008, p. 108 - grifos nossos).

Ela é sua irmã: a H, que diz não sentir culpa de nada e por isso é advertida pela Superiora e deve ajoelhar-se no canto para pensar e procurar sua “culpa”. “Eles”, não sabemos quem são, mas os símbolos evidenciados permitem associá-los aos militares, às mortes e aos que fogem das atrocidades do contexto ditatorial. “Essas seriam as manchas que nunca saem”, portanto, são exploradas por meio de símbolos e são respondidas parcialmente ao longo da peça, quando o público identifica o ambiente repressor que cerca as personagens.

Há um deslocamento semântico do “Eles” para “Deles” e “Neles”, que sugere algo ou alguém de extrema importância para essas personagens, pois serão sempre mencionados e são o centro dos avanços dos diálogos e de suas preocupações. Se há a busca da culpa, também deve existir a punição. No convento, sob as ordens atentas da madre superiora, as irmãs, “voluntariamente”, se açoitam, enquanto entoam, três vezes, versos em latim:

As freiras juntas (Menos a Irmã H): *Dominus vobiscum...*
Superiora (Tom objetivo. Rápido): *Et cum spiritu tuo.*
O *Dominus Vobiscum* é repetido três vezes, sempre mais intenso, tons agudos. O tom da Superiora não é cantante. É sempre rápido e grave. Depois do *Dominus* a Superiora bate palmas uma vez.
As freiras juntas (Menos a Irmã H e a Superiora. Tom crescente): ***In nomine patris*** (Chicoteiam-se uma vez nas costas) ***Et filii***

(Chicoteiam-se várias vezes, desencontradas) *Et spiritus santi*
(Chicoteiam-se)

As freiras repetirão o ritual três vezes. Na última vez o tom é agudíssimo (Hilst, 2008, p. 108, grifos nossos).

Nas didascálias, Hilda Hilst propõe que o tom se intensifique e fique mais agudo a cada repetição. O ritual, como descrito pela didascália, é repetido três vezes, para reforçar a ideia da trindade: Pai, Filho e Espírito Santo, uma vez que são as palavras proferidas em latim. Hilst busca o tradicionalismo da Igreja Católica Apostólica Romana, representando uma cultura religiosa e, ao mesmo tempo, critica sua estrutura que, como sabemos, também foi autoritária ao longo da história mundial.

As personagens, identificadas como irmãs, discutem o fato de terem sido abandonadas por uma entidade indefinida, referida apenas como “Deles/Eles”. Essa nomeação genérica sugere a existência de outros sujeitos no passado do convento, em um tempo não especificado, porém aparentemente distante. A ausência de informações concretas sobre esses agentes contribui para uma atmosfera de incerteza e abandono. No decorrer do diálogo, é revelada a presença de um gato que teria sido deixado com elas. A morte do animal desperta um questionamento existencial por parte das personagens, especialmente da Irmã H, que afirma não fazer sentido o gato ter permanecido ali apenas para morrer. Tal afirmação estabelece uma tensão interpretativa: se o convento é um espaço destinado à proteção, como sugerido pela presença do muro que o cerca, por que então a morte, mesmo que simbólica, ainda se faz presente?

Trata-se de uma contradição significativa, pois aponta para uma crítica implícita à ideia de proteção absoluta. O muro, enquanto metáfora, aparece nesse único momento como símbolo de contenção e suposta segurança, remetendo à durabilidade de estruturas ideológicas que, em diferentes contextos, sustentam regimes de controle e isolamento. No entanto, a morte do gato pode ser lida como uma metáfora para a supressão da liberdade que o animal representa, um ser tradicionalmente associado à autonomia, ao instinto e ao movimento livre. Esse episódio retorna ao longo da peça e da análise como um eixo temático recorrente, articulando as tensões entre confinamento, sobrevivência e liberdade. O diálogo sobre o gato, portanto, ultrapassa o nível literal e adquire densidade simbólica,

funcionando como chave de leitura para a compreensão mais ampla da condição das personagens e do espaço em que habitam.

Entre as irmãs, H é a única que não sente culpa de nada e prefere ser punida ao invés de mentir ou inventar uma culpa. Sua integridade mantém-se intacta. A Irmã H desafia o sistema, mesmo sob a pressão exercida pela Superiora. A reação das demais freiras demonstra que essa postura de resistência é recorrente: Irmã H se sente livre de culpas e não busca inventá-las para se adequar. Por isso, enfrenta castigos, mas recusa a submissão à mentira, preferindo manter suas convicções intactas. A postura de irmã H desloca o foco do corpo biológico para a construção cultural, questionando os papéis normativos e rígidos impostos às mulheres (Funk, 2016). Irmã H pode ser compreendida como uma representação da própria Hilda Hilst, não só pela inicial comum nos nomes, mas também pelo espírito de inconformismo diante das imposições sociais. Hilst recusou-se a ser vista como “menos escritora”, abordou temas profundos e desviou-se do padrão esperado para mulheres escritoras de seu tempo, o que impactou negativamente sua recepção crítica:

Nunca ter sido lida, isso é que me perturba. Acho que os críticos têm problemas para falar sobre toda essa aquisição histórica da mulher. **Se uma escritora tem um discurso mais fundo, denso, eles têm medo de tocar. No mundo literário eu me sinto como se vivesse na época vitoriana** (Hilst, 2013, p. 140, grifos nossos).

A declaração reflete o desafio enfrentado por Hilst em um ambiente literário predominantemente masculino, que frequentemente marginaliza vozes femininas quando estas rompem com as expectativas tradicionais. A inicial de H também nos desloca para a palavra Humano. A irmã H tem uma percepção de si mais clara do que a arquitetada pela irmã F e a sua “vontade de ser”. A Irmã H tem controle de si, questiona tudo e se posiciona contra a vontade da Superiora, enquanto a irmã F submete-se às repressões com a vontade de ser livre.

Assim como descrita na apresentação das personagens, Irmã G está sempre com fome, aludindo a letra “g” ao pecado da gula. Em uma das cenas, uma das irmãs lhe oferece uma maçã, talvez seja uma alusão ao pecado de Eva ou, até mesmo, à maçã da Branca de Neve, já que ela teme que esteja envenenada pela Irmã D, que matou o gato. Novamente a nomenclatura das irmãs, nesse contexto,

nos conduz a refletir se a letra “d” não seria a própria “ditadura”: foi esta irmã quem mata o gato, sendo a única que apoiava a Madre Superiora. Já a Irmã A é descrita com os olhos arregalados; em seu discurso, mostrando a preferência pelo Sol, dizendo que, onde morava, todos usavam óculos de proteção para olhá-lo, mas ela não. Quase como se o Sol fosse o conhecimento que nunca a cegava, que sempre a fazia estar em estado de alerta. Seria o Sol a representação do conhecimento que cega? Ou falta dele? Essas pequenas representações que Hilst propõe em seu texto revelam uma conexão com o mito da caverna, como afirma uma análise do blog literário Lacaneando (2012, n.p.): “Em *O rato no muro*, a autora recria o Mito da Caverna, de Platão”. É preciso romper o muro, e desejar fazê-lo é um ato revolucionário. Por este motivo, o muro será sempre a força motora dos diálogos.

Ao longo do texto, as irmãs relatam que “Eles” tocaram o muro e emitiram uma luz ao moverem os lábios. No entanto, as irmãs H e I afirmam não ter presenciado tais eventos, o que as leva a desacreditar dos relatos das demais. A divergência de percepções é central: enquanto alguns testemunham uma manifestação sensorial, o toque no muro e a emissão de luz, H e I apenas os viram, sem qualquer indício dessas ações extraordinárias. Essa diferença de experiências gera uma tensão entre crença e descrença, revelando um conflito interno sobre a validade dos testemunhos e a própria natureza do que foi visto.

Percebemos na cena a materialização da transcendência divina. A luz emerge deles ao moverem os lábios. Ela seria o canal de transcendência, já que “a palavra é a principal ferramenta, talvez a única” (Lacaneando, 2012, n.p) a que elas têm acesso? Então, a metáfora nos parece indicar que a palavra é a única forma possível de contato e passagem pelo muro. A Irmã B enxerga terra revolvida e sombra junto ao muro, sugerindo covas. Logo é revelado que aqueles espaços se destinam ao plantio de girassóis, necessários para que elas deixem de enxergar o muro. Nesse contexto, o girassol assume uma simbologia particularmente interessante, podendo indicar uma das sutis simbologias que Hilst usa para alegorizar um desenvolvimento humano que precisa da relação com o divino. A Superiora, por sua vez (símbolo do poder), deseja que elas esqueçam o muro por causa “Deles”.

Além disso, a Superiora orienta a Irmã B a manter o olhar voltado para baixo, pois olhar para cima significaria encarar o muro, algo estritamente proibido.

Segundo a Supervisora, Irmã E jamais verá o muro, uma vez que todo o seu universo se resumia ao gato e ela deveria buscar incessantemente por ele. Essa situação traduz a metáfora da ignorância, do apego ao passado, das limitações e da cegueira humana, já que o gato está morto e é preciso obediência às ordens da Superiora, que é a representação do poder divino naquele ambiente.

Podemos notar a surpresa das irmãs ao se depararem com o “sangue de dentro” exposto dessa forma, embora esse fenômeno ocorra diariamente:

Irmã C (Gemendo): Ai. Ai. Ai.

Irmã B: **Meu Deus, ela está cheia de sangue.**

Todas juntas: Sangue!

Irmã C: Estou sempre assim. É todos os dias a mesma coisa na hora da confissão e do castigo.

Irmã H: Não. O que a senhora diz é:

Todas juntas: Hoje olhei para dentro de mim. Havia sangue. Tive medo.

Irmã I: E se é por dentro, como saberemos nós?

Irmã C: Mas é a mesma coisa. Então não veem?

Irmã H: Imagine... as nossas coisas de dentro são tão complicadas.

Irmã A: Milhares de ramificações.

Irmã I: Às vezes até sem sentido.

Irmã C: Nunca! (Hilst, 2008, p. 106, grifos nossos).

Existe uma filosofia interior de olhar para si, ver o que machuca e aprender a conviver com isso. Para a Irmã C, as coisas de dentro nunca são, de fato, sem sentido, pois revelam o que machuca e mancha. O sangue é também a representação de si mesmo, uma vez que o sangue biologicamente é um tecido vivo. Aqui parece representar as inquietudes humanas, o próprio fluxo sanguíneo seria o fluxo de consciência narrativa internalizado nela como um elemento para o autoconhecimento ou a falta dele. Embora não seja um contexto narrativo, o fluxo de consciência é apresentado em um diálogo marcado pela esfera filosófica em que “[...] a escrita feminina [...] é realizada como um rasgar, um voo vertiginoso e um lançamento de si mesmo, um mergulho⁵” (Cixous, 1995, p. 55, tradução nossa).

As irmãs recordam da noite em que “Eles” vieram e puderam vê-los, quando tudo mudou, inclusive o muro, e mencionam as manchas de sangue deixadas por “Eles” (segundo Irmã B):

⁵ “[...] la escritura femenina [...] que se realiza mas bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión.

Irmã C: Sim! **Essas manchas na parede e aquelas outras no pátio são manchas de sangue.**

Irmã H (Em pânico): Mas não é possível... são tão escuras. (Todas tocam as manchas vagarosamente, menos a Irmã G)

Irmã G: É que já faz muito tempo. É bem possível que sejam de sangue. **Vocês acham que eles tocariam o muro impunemente?** (Hilst, 2008, p. 126).

As manchas representam o âmago do ser. O sangue é a prova da existência do “outro”. Ao mesmo tempo em que elas se questionam sobre “Eles” tocarem o muro, algo inalcançável não apenas no plano físico, mas também como metáfora de libertação e superação dos limites impostos, tocar o muro é encarado como impunidade. O pronome “Eles”, ao remeter ao masculino, sugere a percepção do mundo dos homens, podendo ultrapassar o muro sem sofrer consequências, enquanto elas, as mulheres, resguardadas por ele, arcam com penalidades ao questionarem ou desbravarem sua própria barreira, seja ela concreta (como na peça) ou interna, conforme a poética de Hilst permite analisar.

Irmã H descobre que nasceu “cheia de sangue” e que deseja retê-lo. Nesse trecho, o sangue simboliza a culpa da qual não se pode livrar nem limpar sem a intervenção do outro: “Irmã H: Não era eu que me limpava” (Hilst, 2008, p. 127). A culpa só se extingue mediante a aceitação alheia e, mesmo assim, as manchas persistem, lembrando-as continuamente. Ao longo do drama, as freiras tocam e discutem as manchas de sangue no muro e no pátio, mas elas permanecem enigmáticas, abertas a múltiplas leituras. Por um lado, o sangue pode indicar as mortes do período ditatorial; por outro, evoca o fluxo menstrual, deslocado ao plano lírico da interiorização feminina; visto que Irmã C, “manchada de sangue”, também percebe o sangue que lhe escorre “por dentro”. As representações do corpo feminino na literatura estão profundamente entrelaçadas com dicotomias de gênero, que naturalizam a mulher na submissão e no controle social (Schmidt, 2012). Nesse contexto, a menstruação a situa numa posição de subalternidade e de fragilidade, exposta a todos pelas próprias manchas.

Então, o sangue, elemento recorrente, transcende a biologia para se tornar um signo estético-político. Se, como aponta Rita Schmidt (2012), o corpo feminino é o local onde a cultura inscreve suas dicotomias, Hilst subverte isso ao tornar o interior (o sangue, a culpa) em exteriorização da violência do Estado. O corpo da mulher aqui não é apenas vítima do patriarcado, mas o próprio palco onde se

encena a tragédia moderna, que, segundo Raymond Williams (2002), ocorre quando a desordem individual é, na verdade, o reflexo de uma desordem social generalizada.

Também percebida em Irmã G, a voz da mais antiga entre elas, a que sempre esteve ali e conheceu outras iguais:

Irmã G: Eu vi muitas iguais a vocês. Algumas se **tocavam, assim, assim, como se fosse possível descobrir pelo tato as invasões do tempo**. E outras choravam. Uma chegou a dizer: eu vou matar esse meu corpo que só conhece a treva. **E por aqui, no pescoço, ela ficou negra**.

Irmã H: Por quê?

Irmã G: **Porque ela quis conhecer o seu próprio desgosto**. E é sempre aqui (**passa a mão no pescoço**) **nessa faixa do medo que a palavra tenta explicar-se e sair**.

Irmã I: Ela falava?

Irmã G: Falava e chorava muito. Aqui na capela ela discursava. **E tudo o que ela falou eu agora tento engolir** (Hilst, 2018, p. 129).

Há, nesse trecho, alusão ao tempo e ao desejo de falar e ser ouvida, algo que as outras irmãs não compreendem completamente. Trata-se, portanto, de uma representação do silenciamento feminino e de seu questionamento ao patriarcado, que subtrai voz às mulheres. Podemos perceber ainda uma alusão de Hilst à recepção crítica de sua própria escrita, que muitas vezes “tentou engolir suas palavras”.

Deste modo, a “estrutura de sentimento”, conceito de Raymond Williams (2002), vivenciada pelas personagens permite ligar a experiência subjetiva de medo, angústia e opressão diretamente à história social do contexto ditatorial, sem precisar transformar a peça em um panfleto político óbvio. Hilst produz uma dramaturgia com intensidade poética e apelo político, porque o momento pedia cautela. Nas palavras de Williams (2002, p. 91):

A imediata perturbação é radical, porque a falha na alma era um reconhecimento do mesmo gênero; estava próxima da experiência, mesmo quando acrescentava as suas fórmulas usuais. [...] O que importa, contra toda a dificuldade, é que as ideias recebidas não mais descrevem a nossa experiência.

Isso remete ao que Hilst dramatiza como a “desordem social” do regime de exceção. Aspectos que se configuram por meio da “falha na alma” das personagens, vinculando o trágico individual ao histórico, afirmando-se como uma artista de

potencial estético incomensurável. Mesmo com esparsos estudos e poucas encenações, marca a história da dramaturgia feminina com o objetivo de transcender, de tocar o outro, como ela mesma dizia.

Expressões do mundo simbólico: o rato, o gato e o muro

Próximo ao fim do drama, a narrativa do gato retorna num corte de cena entre a Superiora e a Irmã D. O gato, símbolo da liberdade, é morto: “Superiora (para Irmã D): Você fez bem em matá-lo. Ele movia-se com muita liberdade. Mas eu nunca posso dizer essas coisas diante das outras” (Hilst, 2008, p. 129). Matar o gato restabelece o controle sobre qualquer movimento livre (de pensamento, de expressão ou de deslocamento físico) diante do muro. A Supervisora, onipresente, conhece todos os atos das freiras, até suas reuniões na capela sobre “Eles”, e sabe que qualquer tentativa de tocar o muro resultará na erupção de um muro ainda maior. Nota-se nos diálogos da peça o trecho que explora o animal-título, o rato, visto como adaptável:

Irmã G: Olhe um rato.

Irmã H: Onde?

Irmã G: **Lá, lá... agora escondeu-se. (Pausa) Dizem que o rato tem dois tons.**

Irmã A: Dois tons? Como é isso?

Irmã G: **Um é sobre a pele, escuro e modulado, conforme suas heranças e seu patriarcado.**

Irmã H: Às vezes é branco (Hilst, 2008, p. 132, grifos nossos).

O rato é descrito como mutável, assumindo a tonalidade conforme a perspectiva de quem o observa. Essa característica reforça seu papel como metáfora para a liberdade: sua capacidade de mudança representa a possibilidade de escapar do aprisionamento, tanto físico quanto ideológico. Ao se posicionar sobre o muro, o rato possui a vantagem de enxergar “além”, simbolizando a possibilidade de escolha e de transgressão das fronteiras impostas.

A dualidade de coloração mencionada pela Irmã G, escuro e branco, não é apenas uma referência à aparência física do rato, mas também uma metáfora para a dicotomia entre opressão e libertação. O “escuro”, associado ao patriarcado, remete à herança de dominação e controle; já o “branco” simboliza uma possibilidade de transcendência, pureza ou libertação. Esse contraste entre claro e escuro cria uma

dinâmica de luz e sombra, que sugere um conflito constante entre submissão e emancipação, muito presente no discurso religioso, ampliando a interpretação simbólica do rato como agente de resistência e transformação.

O rato sobre o muro pode ver o além, escolhendo pular o muro. A metáfora do rato, novamente, surge como uma representação dessas dualidades, mas em uma nova concepção, como observado no diálogo:

Irmã B (Repensando): De qualquer forma, ser rato é: primeiro, sendo branco, **ficar entre as tramas de alguns homens de branco.**

Irmã H: Segundo: ser escuro e modulado conforme suas heranças e seu patriarcado, **mas tentar subir, subir sempre.** (Sorrindo) **Imaginar que é homem e nunca desistir** (Hilst, 2008, p. 133, grifos nossos).

A simbologia do “branco” refere-se à integração dentro das estruturas dominantes, uma posição de privilégio ou pertencimento ao sistema patriarcal e religioso. Estar “entre as tramas de alguns homens de branco” remete à ideia de conformidade com os valores e narrativas estabelecidas, reforçando a manutenção de uma ordem hierárquica.

Por outro lado, ser “escuro e modulado” simboliza a resistência, a luta constante para superar as barreiras impostas por essas estruturas. O escuro carrega as marcas das “heranças e do patriarcado”, refletindo uma tentativa contínua de ascender, de buscar uma posição de autonomia, mesmo diante das adversidades. A frase “imaginar que é homem e nunca desistir” sugere uma crítica irônica à centralidade masculina no poder e permite entender que o escuro não é considerado homem, ao mesmo tempo que exalta a perseverança como forma de resistência.

Uma dualidade que reflete não apenas a tensão entre inclusão e exclusão, mas também a luta entre submissão e subversão. Enquanto o branco é um símbolo de conformidade, o escuro representa a força de vontade de romper com as tradições patriarcais, representando, na dramaturgia de Hilda Hilst, que a resistência é um ato constante de transgressão e sobrevivência. Com efeito, os textos hilstianos são constituídos a partir de figuras de linguagem que exigem leitura proficiente, pois buscam os sentidos das filigranas, das fissuras, da ironia, da crítica político-social. São povoados de representações que reverberam imagens

simbólicas como “o pássaro que pousa na janela”; “a vontade de ser pássaro”; “o gato” e “o rato”.

Em síntese, no espaço diegético de Hilda Hilst, os animais são alegorias que remetem à liberdade e possuem características distintas. Não obstante, representam a esperança ao mesmo tempo que representam uma ilusão, um desejo simbólico em relação à desesperança, uma vez que o gato está morto, o pássaro é apenas visto por uma delas e o rato não deixou nenhum vestígio. Dessa forma, destaca-se que os morfemas “rato”, “muro”, “gato”, “sangue” e “cruz” constituem, em essência dramática, uma rede de acentuado grau simbólico que articula (no espaço diegético) repressão, desejo de transcendência e fracasso da liberdade; funcionando, metonimicamente, como operadores de construção e (re)construção de sentido, os quais substituem o discurso direto em um contexto de censura (exceção) e violência histórica.

Portanto, a presença dos animais (o gato morto e o rato no muro) não deve ser lida apenas como elemento fabular, mas como o que Szondi (2001) chamaria de tentativa de “salvamento” da realidade por meio do símbolo, quando o diálogo direto se torna impossível ou perigoso. O rato, com sua ambivalência (branco ou escuro, adaptável), representa a única possibilidade de movimento em um ambiente estático. Ao introduzir esses elementos, Hilst utiliza uma estratégia de “teatralização” que, para Ubersfeld (2005), serve para denunciar o artifício da ordem estabelecida. O muro não é apenas uma barreira física: é a materialização da censura e do medo. A morte do gato, que “movia-se com muita liberdade”, é a resposta brutal do sistema a qualquer desvio da norma, uma alegoria direta da repressão aos corpos dissidentes na ditadura.

No decorrer do drama hilstiano, as irmãs temem não serem lembradas:

Irmã A: E nós deixaremos algum vestígio, um dia?
Irmã H: Deixaremos uma testemunha?
Irmã G (Deixando de comer pela primeira vez):
Sim, esta: a cruz. (Pausa...) (Hilst, 2018, p. 135).

A cruz representa para os cristãos o sacrifício de Jesus. É simbolicamente a lembrança, o vestígio de Jesus na terra e guarda com ela a história dele. Para as irmãs, a cruz teria o mesmo valor simbólico, embora não retomem mais esta referência.

Na sequência, a Irmã Supervisora e a Irmã D entram na cena trazendo um caixão “como de uma criança. Branco” (Hilst, 2018, p. 135). É uma irmã retratada como morta, que confessou não ter mais para quem dar seu pão e leite. As outras questionam como ela pode estar dentro de um caixão tão pequeno, a Madre lhes diz que ela era uma mulher-criança e que mulheres-crianças ficam menores quando morrem. Observa-se a primeira fala da peça: “As nove freiras juntas: **Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um** (pausa)” (Hilst, 2018, p. 105, grifos nossos).

As fragmentações das personagens permitem que Hilst trabalhe separadamente com cada emoção, sem que essas personagens sejam desconstruídas. Pelo contrário, a construção das personagens se dá pelas ações que se desenrolam ao longo da peça:

Pelas nove irmãs que se completam é possível traçar discrepâncias entre o que se modula da esfera das personagens, não as tomando uma a uma, mas transitando pelo que se adjetiva de cada uma, numa progressão parece desejar geométrica de sentimento, ação e medos que faz de todas uma linha gráfica de meandros de um único ser (Rodrigues, 2010, p. 96).

Isto é, todas as personagens, embora não nomeadas, entrelaçam relações que nos orientam a entendê-las não mais sem identidade, mas como uma identidade única, plural, que segue em construção na representação da complexidade do ser humano. Importa destacar que, para a construção das personagens, “o autor reúne e seleciona traços distintivos do ser – ou dos seres – humano, traços que definam e delineiem um ser ficcional, adequado aos propósitos de seu criador” (Pallottini, 1989, p. 11). Nesse segmento, no gênero dramático e, por extensão, no fenômeno teatral, de acordo com Ryngaert (1996), nada existe senão pela ação da personagem, seus comportamentos, seu discurso e o discurso do outro a seu respeito, enfim, tanto no plano textual, quanto na representação cênica, a personagem cumpre o seu papel actancial, o seu papel de “força atuante”. As irmãs desejam tocar o muro, mas são sempre lembradas pela Supervisora de que isso jamais será possível, recebendo como resposta que “sempre foi assim”. O muro, portanto, permanece inalcançável para essas mulheres, reafirmando as normas patriarcais de comportamento e conduta a que estão submetidas. Há um “ELES”, a quem a Supervisora se refere como estrangeiros:

Irmã H: Nem temos medo... deles.
Superiora: Deles, quem?
Irmã H: A senhora sabe muito bem. Os seres.
Superiora: Os estrangeiros?
Irmã I: Os que vieram na noite (Hilst, 2018, p. 138).

Talvez seja uma alusão aos exilados ou aos invasores, “os seres” ou “os estrangeiros” que permanecerão um mistério até o fim da peça. Não há definição precisa de sua identidade, apenas hipóteses como as que levantamos aqui. Ao fim, o ritual do início retorna, mergulhando as irmãs num transe que evoca as culpas de cada uma. Irmã H tenta despertá-las, mas sem sucesso:

Irmã G: Olhe o rato.
Superiora (Para a Irmã H. Severa): **O rato é você. Que deseja subir e ver.** (Tom crescente, procurando tensão)
Irmã D: No entanto, no entanto.
Superiora: Ainda que tu subisses...
Irmã D: Aquela pedra lisa...
Superiora: E assistisses...
Irmã D: O mais fundo, o mais alegre.
Superiora: O mais triste.
Irmã D: Ainda que tocassem...
Superiora: Aquela pedra rara...
Irmã D: E deixasses o vestígio...
Superiora: De uma mancha...
Irmã D: Escura ou clara.
Superiora e Irmã D: Ainda... Ainda.
Superiora: Não seria suficiente...
Irmã D: **Para o teu desejo de ser mais.**
Superiora: E mais, e mais... (Apontando a Irmã G) como a tua vontade enorme de comer! (Hilst, 2008, p. 132, grifos nossos).

As manchas podem revelar os vestígios daqueles que ousaram ultrapassar o muro, e o rato confirma-se como metáfora da liberdade: de pensamento, de ação e de questionamento. Entretanto, ultrapassar o muro não sacia o desejo humano de “ser mais”: quanto mais avançam, mais persiste a vontade de irem além. É aí que o muro encontra seu sentido pleno, erigindo-se em conformidade, frente à curiosidade, como prisão, como manicômio e como representação da loucura. As irmãs, então, tornam-se facetas de uma mesma mente: ora se veem e se escutam, ora se perdem umas às outras, refletindo as vozes conflitantes do nosso próprio interior.

A peça encerra-se com a derrocada de Irmã H, cuja loucura manifesta-se diante das outras, revelando a impossibilidade de trazer-lhes lucidez. Talvez Irmã

H encarne o temor da própria Hilda Hilst; o medo da loucura que a autora enfrentava:

Superiora: Hein? Como disseram?
Irmã H: Não respondam, por favor, não respondam!
Todas (menos a Irmã H) (Tom agudo): Alegrai-vos, para que nós não nos esqueçamos de todas as nossas culpas.
Irmã H: Parem pelo amor de Deus, parem!
Superiora: São muitas?
Todas juntas (menos a Irmã H) (Tom cantante): Muitíssimas...
Superiora: Quantas?
Irmã H: Não, não continuem! (Repetindo “PAREM”, até a exaustão)
Todas (Diversos tons): **Tan tas, tan tas, tan tas, tan tas.**
Irmã H aproxima-se da Irmã I, agarra-a sempre repetindo “PAREM”.
Rola pelo chão. (Hilst, 2008, p. 141, grifos nossos).

Segundo Hélène Cixous, em seu conceito de *écriture féminine*, a escrita feminina busca romper com as estruturas dominantes de linguagem e narrativa, marcadas por uma lógica patriarcal, para criar espaços de expressão que valorizem a subjetividade, o corpo e as experiências das mulheres. Esse olhar coincide com a peça teatral de Hilst, que, ao situar mulheres confinadas e vigilantes em um convento, expõe as dinâmicas de repressão e as possibilidades de resistência através da arte e da palavra. Para Cixous, a mulher, ao utilizar elementos simbólicos na escrita, não consegue deixar de fazer disso o cosmos do “pessoal”, de seus pronomes, de seus nomes e de sua carga de referentes representadas pelo silêncio (Cixous, 1996, p. 56).

E é isso que identificamos na escrita de Hilda Hilst. No desfecho, tudo retorna ao estado inicial: o muro permanece intransponível, o “além” continua insondável, e cada personagem conserva sua profundidade misteriosa. A peça nos convida (seja diretor, ator ou leitor) a refletir sobre culpa, opressão e resistência, abrindo espaço para múltiplas interpretações. Ao situar o drama num convento e compor um elenco exclusivamente feminino, que pode ser lido como alter egos da própria autora, Hilst explora suas prisões internas e sociais, tensionando a afirmação de autoridade da mulher escritora frente aos limites impostos por uma tradição canônica excludente.

Considerações finais

A intensa carga simbólica na peça *O rato no muro* (1967) dá-se pelo espaço claustrofóbico do convento e pelos temas universais (repressão, liberdade e culpa) que atravessam tempos e lugares. Por meio de linguagem poética e imagens fortes, Hilda Hilst desafia convenções ao questionar estruturas autoritárias e explorar a complexidade da alma humana em contexto opressivo. O drama não só reflete as tensões políticas de sua época, mas também convoca à reflexão sobre a resistência individual e coletiva diante dos controles sociais de nosso tempo. A autora insere, no teatro, o seu mais ambicioso anseio: alcançar o outro e, por meio da palavra, “desaprisionar” o ser humano:

A totalidade do ser humano seria o sentido de compreender o homem, o teu próximo e dar vida a ele. Fazer da tua linguagem uma extensão da tua própria atuação, aí sim você começa a ser livre. Na hora que você começa a enunciar para o outro esse *ummm*⁶ perigosíssimo junto com o coração também perigosíssimo, mas se deve ouvir mais o coração e menos o intelecto, só assim você começará a amar o outro. No mundo de hoje só um louco é que não pode pensar em utopias. Temos que desejar a utopia, sonhar com a utopia, querer a continuação do homem através de uma coisa inimaginável, impossível, mas que o ser humano vai conseguir, vai chegar até lá (Hilst, 2013, p. 67).

Atualmente, não se pode ler Hilst sem sentir-se instigado a compreendê-la, a mergulhar em seus questionamentos sobre o mundo e sobre si mesmo. A literatura hilstiana revela um desejo constante de se aproximar da vida e do outro; ainda que nem todos, como a Irmã F, consigam ver além do muro ou desafiar o sistema como a irmã H. Hilda Hilst subverte o sistema — patriarcal, ditatorial, social — ao escrever, no auge do regime ditatorial brasileiro, uma peça teatral, gênero literário perseguido nesse período. Por meio de um ambiente religioso, a obra vai além das diretrizes da igreja. Por fim, o muro é a metáfora da prisão e do medo, mas também simboliza as restrições específicas de cada ser humano.

Em suma, *O rato no muro* articula, por meio de uma rede de símbolos complexos, a tensão entre o indivíduo e a história. Ao invés de um discurso revestido de panfletarismo político, Hilst opta pelo que Raymond Williams (2002) chamaria de uma tragédia da “experiência vivida”, em que a política não é um cenário externo, mas uma força actancial que comprime a subjetividade. Dessa forma, o drama confirma a tese de que, no teatro moderno, o espaço (diegético e

⁶ Hilda (em entrevista nos anos 80) refere-se ao um russo que, segundo ela, “te faz morrer nele” (Hilst, 2013, p. 63).

mimético) e a linguagem simbólica assumem, com acentuado véu de alegoria, o protagonismo para dizer o indizível em tempos de regime de exceção.

Por fim, cumpre ressaltar que o presente artigo contribui para os estudos sobre dramaturgia brasileira, evidenciando como o projeto estético de Hilda Hilst, por meio de sua escrita simbólica, articula gênero, espaço e política em um contexto revestido de autoritarismo.

Referências

ALVES, Branca Moreira Alves; PITANGUY, Jacqueline. A montagem do patriarcado, *In. Feminismo no Brasil: memórias de quem fez acontecer*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BECHERUCCI, Bruna. **Lembranças do passado**. Vogue (no 59), São Paulo, Carta editorial, maio de 1980. p. 33-34.

CALIBAN, E. Quando morremos podemos ser geniais - **Revista Caliban**. ISSN 0000311. Entrevista cedida à publicação, de Pedro Maciel em 21 de fevereiro de 2017, Disponível em: <https://revistacaliban.net/quando-morre-mos-podemos-ser-geniais-a2d894169bf7>. Acesso em: 19 abr. 2025.

CIXOUS, Hélène. **La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura**. 1995.[S.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://ia801609.us.archive.org/0/items/la-risa-de-la-medusa.-ensayos-sobre-la-escritura-helene-cixous/La%20risa%20de%20la%20Medusa.%20Ensayos%20so bre%20la%20escritura%20-%20Helene%20Cixous.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2026.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05-74. jan./abr. 2017.

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. *In. Crítica feminista: uma trajetória*. Série Estudos Culturais. Florianópolis: Insular, 2016.

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

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

LACANEANDO. **Hilda Hilst: a escrita como lugar do silêncio, da falta**. 2012. Disponível em: <https://hypersonic2012.wordpress.com/o-rato-no-muro>. Acesso em: 26 jan. 2026.

LOUSA, Pillar L. e; BRITO, Tarsilla C. de. Autoria, Autoridade: Questões sobre a escrita de mulheres. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. 36, p. 133-155, 2023.

MACIEL, Pedro. **Entrevista com Hilda Hilst**. <https://revistacaliban.net/quando-morre-mos-podemos-ser-geniais-a2d894169bf7>. Acesso em 03 de janeiro de 2026.

MENEZES, Tayana Dias. Identidade e subjetividade: uma reflexão sobre o que é ser mulher. **Revista Letra Capital**, v. 1, n. 1, jan./jun. 2016, p. 70-91.

MICHAELIS. **Sanguinem**. In: Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 15 abr. 2026.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3.ed. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAMOS, L. F. (2001). A rubrica como literatura da teatralidade. **Sala Preta**, 1, 9-22. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p9-22>

RODRIGUES, Éder. Uma leitura performática da peça *O rato no muro*, de Hilda Hilst. **Revista Contexto**. nº 18 - 2010/2.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. Revisão da tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHMIDT, Rita. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. **Revista Organon**, UFRGS, n. 52. v. 27, 2012. p. 233-262.

SESC SP. Sesc SP. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/1924_ENTREVISTAHILDA+HILST. Acesso em: 19 jan. 2026.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Data de submissão: 14/03/2026

Data de aceite: 17/04/2026

