



A palavra tem vida? Questões sobre lírica e teatro em *As aves da noite*, de Hilda Hilst

Tatiana Franca Rodrigues Zanirato

Universidade Federal de Goiás, Câmpus Cidade Universitária, Br-364, km 195, 3800, 75801-615, Jataí, Goiás, Brasil. E-mail: tatianapaschoa@gmail.com

RESUMO. Este artigo se propõe a analisar a peça *As aves da noite*, de Hilda Hilst. *As aves da noite*, peça de 1968, tematiza o Holocausto judeu na Segunda Guerra Mundial. O enredo do texto gira em torno da figura do Padre Maximilian Kolbe, voluntário para morrer no chamado 'Porão da fome', em lugar de outro preso pela SS. A elaboração das personagens, bem como seus diálogos ressoam a questão adorniana sobre que tipo de poesia é possível após Auschwitz. Através do seu teatro lírico e de rubricas específicas para a criação do cenário, Hilst propõe o incômodo não apaziguável, com a experiência de isolamento do espectador/leitor.

Palavras-chave: poesia, resistência, memória, experiência, performance.

Is the word alive? Questions about poetry and theatre in *As aves da noite*, Hilda Hilst

ABSTRACT. This article aims to analyze the play *As aves da noite*, by Hilda Hilst, written in 1968. It deals with the Jewish Holocaust in the Second World War. Its plot revolves around the figure of Father Maximilian Kolbe who volunteered to die in the so-called 'hunger Dungeon' in place of another arrested person by the SS. The development of the characters and their dialogues resonates Adornian's question about what type of poetry is possible after Auschwitz. Hilst proposes the non-appeasable nuisance, with the isolation experience of the viewer/reader, through her lyric theatre and specific details for the creation of the scenario.

Keywords: poetry, resistance, memory, experience, performance.

Questão de sistema - II
 Existem muitas filosofias
 e racionalizações para tudo
 mas você verá, um dia,
 no rosto dos usuários,
 perplexidade.
 (Alex Polari, 1978, p. 32?)

Que verso te recompõe?
 Que fibra te comove ainda?
 (Hilda Hilst, 2008, 244).

Introdução

As oito peças que compõem o *Teatro Completo* de Hilda Hilst (2008) foram escritas durante a década de 1960, mais precisamente entre 1967 e 1969, e configuram uma experiência com o gênero que a autora não tornou a repetir em nenhum outro momento de seu trabalho poético. Dessa forma, a opção pelo teatro torna-se resposta política ao contexto da época, pois tanto o cenário posterior à Segunda Guerra Mundial quanto a Ditadura Militar brasileira caracterizaram um quadro de coerção das subjetividades que, por promover um processo alienatório das consciências na sociedade, passou a

suscitar uma atitude de engajamento nas artes. Enquanto o mundo, o senso-comum, parecia embrutecer-se ao se acostumar com as estimativas (hipotéticas, claro, devido ao distanciamento das vítimas) das diásporas e mortes ocorridas numa escala inestimável e não mais chocar-se com as perdas - nas palavras de Hobsbawm,

[...] a humanidade aprendeu a viver num mundo em que a matança, a tortura e o exílio em massa se tornaram experiências do dia-a-dia que não notamos [...] (Hobsbawm, 1995, p. 58)

- houve o olhar descrente e o questionamento à ética que afetaram a produção artística durante o conflito

mundial e continuaram motivando reflexões estéticas no pós-Guerra. Não obstante, o teatro hilstiano pouco se aproxima do tipo de engajamento artístico difundido no Brasil de então: ao contrário dos CPC e Teatro de Arena, para citar apenas dois exemplos, a dicção essencialmente lírica de Hilst jamais buscou a clareza didática ou os modelos explicitamente brechtianos: como em todo o seu trabalho literário, o teatro é, antes, uma reflexão sobre a medida da palavra, ou melhor, sobre que tipo de palavra é possível em arte num contexto de exceção - e, por isso mesmo, não se torna datado.

Desse jeito, a inserção do drama na lírica hilstiana se dá como parte de um projeto literário em que mapear o contexto social é, ao mesmo tempo, promover uma leitura do estatuto do humano - buscando avaliar-lhe as potencialidades, no sentido nietzschiano - e questionar o projeto iluminista de homem, duvidando de certa perspectiva: em Hilst, a razão é insuficiente para pensar o mundo da mesma forma que o é a fé, pois a imagem de Deus, reincidente em várias peças, é metáfora para pensar o vazio do querer humano e a perda de sua sensibilidade crítica que sustentam o mesmo fascismo de que são vítimas.

Como considera Jean-Pierre Ryngaert, em *Ler o teatro contemporâneo*, todo assunto tem uma teatralidade que lhe é própria e que, portanto, exige formas específicas para narrá-lo:

Em seu teatro que se tornou um modelo (ou antimodelo), Brecht impôs formas épicas radicais. Beckett, por sua vez, pouco a pouco limpou o enredo de qualquer anedota e o concentrou no que para ele é essencial, a presença da morte. Ele impôs à narrativa tradicional um regime emagrecedor impiedoso ao ponto de fazer pesar a ameaça permanente do silêncio definitivo.

É difícil, depois dessas duas grandes figuras, perguntar-se de novo e de maneira inocente 'como narrar?' e 'o que narrar?'. Os antigos modelos dramáticos, tão carregados de sentido quanto suas boas e velhas narrativas unificadoras, foram muito atingidos. [...] Era preciso recomençar e todo jovem dramaturgo podia se perguntar como vestir a roupa, um pouco corroída pelas traças, do contador de histórias, pelo menos se ele estimasse que o teatro não poderia ser privado do enredo (Ryngaert, 1998, p. 83, grifo do autor).

'Silêncio' e 'morte' são também os signos usados por Silviano Santiago¹ para falar da

incomunicabilidade e da pobreza das experiências nas narrativas pós-modernas - mudo de conselhos, esse narrador ficcionaliza as próprias reminiscências; as quais não viveu, observou -, de forma que, enquanto a narrativa, digamos, 'carregada de sentido', como trata Ryngaert, guardava um olhar fechado em si, totalizante das histórias que contava, o silêncio característico daqueles narradores cujas roupas estão 'corroídas pelas traças', de acordo com Santiago, advém, eloquente, das reconstruções de um olhar lançado ao mundo como 'rechaço e distanciamento' (Santiago, 1989) de si mesmo. E, por esse olhar, oscila-se

[...] entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça (Santiago, 1989, p.59).

Sentir o que vê e, a partir disso, ser capaz de recriar, de forma crítica, a própria dimensão de existência: tal é o teatro lírico-narrativo de Hilda Hilst. Os panoramas político-sociais específicos do trabalho de Hilst, a Guerra-fria e a Ditadura Militar brasileira, parecem suscitar a nova experiência estética, como se, a partir disso, alguma elaboração de linguagem pudesse conciliar a 'experiência do olhar' e a palavra enquanto memória:

Por isso, a narrativa memorialista é necessariamente histórica [...], isto é, uma visão do passado no presente, procurando camuflar o processo de descontinuidade geracional com uma continuidade palavrosa e racional de homem mais experiente. A ficção pós-moderna, passando pela experiência do narrador que se vê - e não se vê - a si ontem no jovem de hoje, é primado do 'agora' (Octavio Paz) (Santiago, 1989, p. 56, grifo do autor).

Assim, a presença do lírico no drama seria, então, na mesma medida em que um processo de ressignificação e resistência a certas ideias e racionalizações num momento de perplexidade, uma busca por alargamentos de possibilidades da escrita (forma de problematização do humano por meio de sua linguagem, pois não são conciliáveis o 'olhar do agora' e a memória).

Por isso, a escolha de um gênero artístico híbrido quanto à forma, longe de fortuita, é seminal para a escritura, pois desloca a lírica de seu lugar - na sua concepção mais tradicional (Staiger, 1978), a Lírica é entendida como expressão da subjetividade do poeta, de forma que há, nesse conceito, um pressuposto de totalidade, como se fosse possível uma expressão metafísica, total, do eu. Quando o lírico surge no drama, o oposto acontece, pois aponta para a falha, para a 'impotência' desse 'eu', demonstrando que

¹As colocações de Silviano Santiago sobre a pós-modernidade não serão desenvolvidas neste trabalho, pois não se pretende localizar o teatro de Hilda Hilst dentro de alguma linha cronológica ou mesmo tradição literária. Portanto, as nossas reflexões motivadas pela análise de *O narrador pós-moderno* se reportam apenas às considerações referentes a uma mudança no modo de narrar, de Benjamin para a contemporaneidade.

não há uma expressão total, uma representação ideal entre palavra e coisa. Como diz a poeta,

Com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em 'Auschwitz'. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir 'viva, em verdade'. Só em situações extremas é que interrogamos esse 'grande obscuro' que é Deus, com voracidade, desespero e poesia (Hilst, 2008, p. 232, grifo do autor).

Nesse sentido, Derrida, no texto *Paixões*, acolhe o valor da não resposta, da obliquidade do segredo para pensar sobre o testemunho dado pela literatura. O ato performativo viria, então, compor a cena em que a escrita literária se nega a responder à realidade; quer dizer, a literatura não se compromete com a realidade a ponto de responder a ela, antes, o 'jogo estetizante' não se reduz à obviedade, e se mantém em segredo. *Le secreta ffiché*, o 'segredo ostentado', é o 'discurso do qual se esperava uma resposta séria, pensante ou filosófica' (Derrida, 1995), mas que se torna performático diante do fato de que a linguagem não se reduz ao saber, ela apenas o desdobra, apontando para a "[...] impossibilidade de que qualquer testemunho fique seguro de si mesmo [...]" (Derrida, 1995, p.41):

'Há segredo'. Mas ele não se dissimula. Heterogêneo em relação escondido, ao obscuro, ao noturno, ao invisível, ao dissimulável, até mesmo ao não-manifesto em geral, ele não é desvendável. Permanece inviolável até mesmo quando se acredita tê-lo revelado. Não que se esconda [...]. Simplesmente excede o jogo do vender / desvendar: dissimulação / revelação, noite / dia, esquecimento / anamnésia, terra / céu etc. Portanto, não pertence à verdade, nem à verdade como memória (p.41 *Mnémosynè, aletheia*), nem à verdade dada, nem à verdade prometida, nem à verdade inacessível (Derrida, 1995, p. 44, grifo do autor).

Isto é, o testemunho dado pela literatura, não redutível ao saber ou à certeza, é composto dos 'rastros' que não se deixam "[...] levar nem encobrir pela relação com o outro, pelo estar-com ou por alguma forma de laço social" (Derrida, 1995, p. 51). Aí, nesse lugar composto dos 'rastros', se constitui a cena da poética hilstiana em que abjurar Deus, destituí-lo de sua imagem luminosa, é forma de contestar o humano e sua própria obscuridade; assim, o testemunho dado pela literatura é performativo na medida em que desestrutura valores da certeza, de forma a não se comprometer com alguma verdade, como se fosse uma espécie de perjúrio capaz de legitimar aquilo que se declara.

Assim, então, a qualidade do aspecto episódico do trabalho teatral de Hilst estaria, não exatamente em coparticipar da atitude de engajamento dos anos sessenta - como destaca Alcir Pécora (2008), na 'Nota do Organizador' desta edição do *Teatro Completo* de HH - ou em salientar as fraturas do pós-guerra; para além dessa perspectiva, o teatro hilstiano ensaia expectativas, abre-se em discursos e saberes vários, analisando as sociedades vindouras, a partir daquele ventre-contexto em que fora gerado.

Isto porque, como arquivo, ou seja, como local em que pode residir uma memória, a literatura olha para o passado/presente ao mesmo tempo em que põe em questão o futuro. Em *Mal de arquivo*, Derrida elabora o aspecto ficcional do arquivo como morada de uma memória que não se fecha ao passado, mas o performatiza, 'consignando'² elementos para o futuro:

[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica geral, não é somente local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável 'passado', que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo 'arquivante' determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios de informação (Derrida, 2001, p. 29, grifo do autor).

Como o passado está sempre sendo ressignificado pela memória, o arquivo não pode ser compreendido senão através do movimento dinâmico de reescritura da história, estando aí a diferença entre memorização e memória: enquanto esta se dá no âmbito da enunciação e nas possibilidades de se entender a história como movimento dialético, aquela se sedimenta na repetição, encerrando o potencial anárquico, consignatório, do arquivo num mutismo que o tornará apenas lugar de estoque de um discurso ou saber, conferindo-lhe um 'status' de 'verdade'.

Por isso, é possível perceber que todas as peças, como arquivos que são, mantêm um caráter predominantemente alegórico, considerando-se aí o sentido etimológico da palavra, cujo radical grego 'állos' supõe o movimento próprio da literatura, em que a heteronomia é o ato de afirmar na alteridade de forma que a história torna-se o 'outro' que

²Para Derrida, o arquivo concentra em si uma certa diacronia em relação ao tempo e em relação aos saberes, sendo que o "[...] poder arcontico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminha junto com o que chamaremos o poder de 'consignação'. Por consignação entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de 'consignar reunindo os signos'" (Derrida, 2001).

tangencia o lírico: tal é a memória enunciativa das peças de Hilda Hilst.

Lírica e teatro: uma forma para ouvir, uma forma de interrogar

As aves da noite, peça de 1968, tematiza o Holocausto judeu na Segunda Guerra Mundial. O enredo do texto gira em torno da figura do Padre Maximilian Kolbe, voluntário para morrer no chamado 'Porão da fome', em lugar de outro preso pela SS. A elaboração das personagens, bem como de seus diálogos ressoam a questão adriana sobre que tipo de poesia é possível após Auschwitz. Por meio do seu teatro lírico e de rubricas específicas para a criação do cenário, Hilst propõe o incômodo não apaziguável, com a experiência de isolamento do espectador/leitor. As indicações para cenário e palco explicitam as intenções da autora quanto à recepção do texto dramático:

Cenário

Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro.

Altura interior da cela, dentro do cilindro: 1,90m.

Na cela, porta de ferro baixo, com pequeno visor.

Janela à volta do cilindro recoberta de material transparente (arame, acrílico etc).

Cadeiras individuais à volta do cilindro, isoladas umas das outras por divisões.

Nota

Idealizei o cenário de *As aves da noite* de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa na cela. Quis também que o espectador se sentisse em total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões (Hilst, 2008, p. 231).

A escrita de Hilda Hilst é um sistema em permanente estado de perplexidade: nela, as opções estéticas necessariamente passam pelas questões de contexto, de forma que a propulsão de seu trabalho poético vem do olhar atônito que a autora lança para sua época - e que, precisamente por isso, não se torna datado.

Palavra-corpo

No teatro, o corpo é instância metonímica da palavra: entre a voz do ator (ou mesmo da personagem) e o texto lido, há contiguidade. Entretanto, ali não está em jogo somente a representação (Foucault, 1999), mas a criação de uma linguagem outra, heterotópica, porque constituída em/de outro 'topos', e que, por isso mesmo, 'representa' bem as relações de uma

linguagem posta em crise permanente e se movimenta num sentido sucessivo-incessante de abertura à alteridade dos signos.

Ora, se 'reinventar a língua' (no texto ou na voz de quem encena) é deslocá-la de seu sentido habitual, fica desarticulada também, em consequência, a relação de representação sónica na linguagem; ou seja, a semelhança, categoria responsável por nos levar a conhecer (ou reconhecer) a ligação entre palavra e coisa, é desestabilizada através de uma crise interna da linguagem. Segundo Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*,

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou as emaranham, porque arruinam de antemão a 'sintaxe', e não somente aquela que constrói as frases - aquela, menos manifesta, que autoriza 'manter juntos' (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (Foucault, 1999, p. XII-XIII, grifo do autor).

Por isso, quando Ryngaert considera a elaboração de uma linguagem nova no teatro, ressalta a poesia como elemento capaz de corroer a ligação estável entre a representação e o mundo. O efeito corrosivo da dicção poética, ou mesmo lírica, no texto dramático, sobretudo por ser encenado, resulta, se não na heterotopia a que se refere Foucault, pelo menos numa 'topografia diversa' - pensando aí na metáfora do papel como um corpo arado de palavras, que terá seu 'topos' alterado pela grafia dessemelhante, desordenadora da anatomia, ou 'sintaxe', prevista.

Ao forçar os limites da escrita, através da presença do corpo que a lê, inclusive, - e aqui vale lembrar que o personagem também é texto - a poesia lembra 'o que esse falar quer dizer e a quanto sofrimento está exposto o indivíduo em busca de uma conciliação entre sua língua e seu corpo' (Ryngaert, 1998). O teatro, lírico, assume, assim, uma condição estética de distanciamento da linguagem corriqueira, automatizada, e responde a uma demanda política, investindo, via crise da linguagem, numa reflexão sobre as potencialidades humanas. Ainda segundo Ryngaert,

A crise da linguagem combate também, de forma mais sutil, o modo como os personagens se exprimem, que não corresponderia a seus estados na realidade, em que eles são investidos de uma língua que não é a deles em função das normas sociais.

[...]

Deslocar a língua também é um modo de ela ser ouvida de maneira diferente e de desvelar suas

implicações políticas. O hiato entre o personagem e a língua que ele fala questiona também sua despossessão, mas esta não tem mais nada de metafísico (Ryngaert, 1998, p. 162).

Aqui se torna interessante refletir um pouco mais detidamente sobre as fronteiras da poesia no século XX. De acordo com o teórico italiano Alfonso Berardinelli, nesse período, o conceito clássico de gênero lírico, portanto, hegeliano, é afastado do conceito de poesia como forma de salientar o questionamento à expressão do sujeito enquanto indivíduo que fala para si. De acordo com o crítico literário,

[...] tocar as 'fronteiras da poesia', deslocá-las e forçá-las se torna necessário para sair de sistemas estilísticos que tendem ao fechamento [...] (Berardinelli, 2007, p. 184, grifo do autor).

A opacidade da poesia lírica seria, a partir da confluência entre os gêneros (e corpos, já que estamos tratando de teatro), readmitida na sua função de gerar estranhamento e, a partir disso, desautomatização, 'representando' resistência à reificação do mundo; o que não significa, entretanto, que se aposte na superação da fratura entre indivíduo e sociedade e na retomada da 'essência lírica' hegeliana. Ao contrário, como se sabe, a não transparência dos signos em poesia deve-se a uma dissonância que não é puramente estética, mas social, ou seja,

[...] dissonância é a laceração da existência que a poesia, com os recursos de que dispõe, não pode recompor. O que distancia e opõe o mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico: determina as formas não comunicativas e anti-realistas da lírica moderna e denuncia o estado de coisas na sociedade contemporânea [...] (Berardinelli, 2007, p. 36).

Como lugar por excelência desordenador das representações, a literatura cultiva meandros e descaminhos a fim de tratar as palavras não como enunciado, mas enunciação (Foucault, 1999). Dessa forma, o texto de teatro alcança vigor anímico e se presentifica na representação; vale dizer,

[...] o texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena [...] (Ryngaert, 1998, p.5, grifo do autor)

- construção, não passiva, centrada na figura do autor, mas dialógica entre o texto e o espectador/leitor que, através do olhar entusiasta, cria novos deslocamentos na linguagem e possibilidades outras de representar o mundo.

Sob o aspecto de um 'sentido' nos enredos do teatro do século XX, Ryngaert lembra que

[...] 'uma parte dos autores contemporâneos considera a relação com o enredo de maneira diferente. Eles se colocam menos como 'contadores de histórias' e mais como escritores que recorrem a toda densidade da escrita' (Ryngaert, 1998, p.7).

Talvez se possa pensar que essa última consideração resuma todas as outras que vimos tratando até aqui e possibilita entender a 'densidade da escrita' como um conceito para refletir sobre o corpo-palavra, categoria que, na obra de Hilda Hilst, como um todo, é lugar teórico para pensar a Literatura e suas derivas. Por isso, a opção estética pelo teatro parece sugerir uma ampliação das possibilidades de reflexões via metalinguagem, porque ali a palavra se personifica no corpo, não só por meio dos atores no palco, mas também através dos olhares dos espectadores, que então passam a atuar no texto. Assim, como elaboração das possibilidades de escrita, em Hilst, o texto dramático torna-se mais uma 'persona' no conjunto de sua obra (Rodrigues, 2007).

Ao lado disso, há uma busca pela dessacralização do teatro, mesmo enquanto linguagem, quicá próxima à maneira como o entende Antonin Artaud, n'O *Teatro da crueldade*, quando defende a necessidade de uma desautomatização dos gestos (que também são formas de linguagem) no ato performático mediante um lirismo e de uma metafísica que não sejam ensimesmados no ator, mas que possam 'manifestar forças externas' (Artaud, 1999), ou seja,

[...] criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana.

[...]

A questão não é fazer aparecer em cena, diretamente, ideias metafísicas, mas criar espécies de tentações, de atmosferas propícias em torno dessas ideias. E o humor com sua anarquia, a poesia com seu simbolismo e suas imagens fornecem como que a primeira noção dos meios para canalizar a tentação dessas ideias (Artaud, 1999, p. 103).

Ao que parece, Hilda Hilst não seguiu tipo algum de programa específico em seu teatro - o que é uma proposição conveniente para nós, pois ganhamos possibilidades várias de saídas teóricas para entendê-lo. Assim, como indicativos de leitura (como se fossem teorização espontânea da autora), tomaremos de empréstimo suas observações iniciais às peças e também as rubricas como parte da nossa elaboração reflexiva para entendê-lo.

Vale notar que, de maneira muito próxima à desejada por Artaud, Hilda Hilst promove distanciamentos da linguagem usual como forma de refletir sobre seus processos de representação. Não que a poeta brasileira tenha aderido ao programa do dramaturgo francês, mas há uma proposta de reavaliação das formas de representações nas linguagens que acaba por aproximar o trabalho de ambos.

A própria definição da noção de ‘crueldade’ já condensa em si a ambição de Artaud, de apurar a percepção sensível dos espectadores mediante o rompimento do registro usual da linguagem em favor de uma

[...] transgressão dos limites comuns da arte e da palavra para realizar ativamente, ou seja, magicamente, ‘em termos verdadeiros’, uma espécie de criação total, em que reste ao homem senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos.

[...]

sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos (Artaud, 1999, p. 105 e 114, grifo do autor).

O afastamento cronológico em Hilst e a proposta de um reencontro da metafísica através dos corpos, ao lado da derrisão de todo ‘logos’ (Rodrigues, 2007), da tentativa de ‘redefinição’ dos teoremas e corolários parecem dialogar, em certa medida, com o projeto artaudiano.

Segundo Jacques Derrida, no ensaio *O Teatro da Crueldade* ‘e o fechamento da representação’, Artaud, de fato, propunha uma superação de valores culturais próprios do ocidente por meio da reelaboração da arte dramática. Derrida explica que comumente a relação da palavra com o teatro espelha a tradição logocêntrica em que a razão, enquanto controle exercido de forma demiúrgica pelo autor, através do texto, capitaliza as crises da representação que levam ao desgaste das sensibilidade. Por isso,

O teatro da crueldade não é uma ‘representação’. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação. ‘Disse portanto ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’ (1932, IV, p. 137). Esta vida carrega o homem mas não é em primeiro lugar a vida do homem. Este não passa de uma representação da vida e tal é o limite - humanista - da metafísica do teatro clássico. Pode-se portanto censurar ao teatro tal qual se pratica uma terrível falta de imaginação. O teatro tem que se igualar à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida em que triunfam os

‘caracteres’, mas numa espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo [...] (Derrida, 1995, p. 152, grifo do autor).

Esse teatro ‘da vida’ cai bem a Hilda Hilst, pois ela busca formas de redefinição da lírica, para que a palavra não se submeta à ‘repetição’, à ‘mimesis’ ingênua (Derrida, 1995), mas seja capaz de transportar a dimensão humana na sua extensão. Daí a proposta de isolamento do espectador em *As aves da noite*: para que o teatro e a lírica não sejam vistos como meros desdobramentos da vida ou existências, mas como a vida propriamente - ou parte de sua ‘redefinição’.

Outro distanciamento a ser levado em conta para se ler o teatro de Hilda é o da palavra, como se quisesse com isso reelaborar o conceito de lírica, elevá-lo à dimensão da existência, do coletivo mesmo, para indagar aí as possibilidades da língua ao representar o humano; isto é, elaborar uma lírica que

Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares (Artaud, 1999, p. 103).

Assim, a poeta opta, em diversos momentos, pelo silêncio como forma de ressignificar a língua, como forma de questionar o primado da intelectualidade e expor sua impotência enquanto forma de representação: porque as palavras ‘se ossificaram’, ‘se enfiaram em seu significado’ (Artaud, 1999).

Declinar da palavra em favor do silêncio é parte da proposta de redimensionamento da lírica no teatro hilstiano em que o corpo se torna imagem metonímica da linguagem, fazendo com que a representação seja radicalmente nova.

A relação entre poesia e corpo, que será retomada mais adiante no trabalho de Hilda Hilst (Rodrigues, 2007), é ainda acrescida de um terceiro elemento capital para o teatro: o olhar.

Para a fenomenologia, o olhar é o mediador entre nós e o mundo, subtrai-nos a ele a mesma medida em que o traz para dentro de nós. ‘Ver é ter à distância’ revela Merleau-Ponty, no ensaio *O olho e o espírito* (Merleau-Ponty, 2004).

Alfredo Bosi, em *Fenomenologia do olhar*, lembra que

Eidos, forma ou figura, é termo afim a *Idea*. Em latim, com pouca diferença de sons: ‘vídeo’ (eu vejo) e *Idea*. E os etimologistas encontram na palavra *historia* (grega e latina) o mesmo étimo *id*, que está

em *eidos* e em *Idea*. A história é uma visão-pensamento do que aconteceu (Bosi, 1989, p. 65).

O olhar, considerado como forma de percepção do mundo, é a recepção e expressão sensível e ativa das ideias; isto é, constitui-se no mundo enquanto constitui o mundo. Segundo Bosi,

[...] o olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade (Bosi, 1999, p. 66).

O teatro, como a pintura, é técnica do corpo. Assim, o homem torna-se vidente-visível diante do homem, espelhando e duplicando a si e àquilo que representa. Diante dos olhares de quem vê, ou lê, as ‘formas’ multiplicam-se em ‘ideias’, transtornando o texto inicial. E porque a recepção do olhar não é apenas passiva, mas também ativa,

[...] a percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais prenhe de significações (Bosi, 1989, p. 77).

É interessante pensar nas possibilidades de significação através do silêncio no ato de olhar: a expressão de quem olha a expressão de quem age é estrondosa de significações e se dá no intervalo das ‘pausas nada evidentes’, como indica Hilst, ou, melhor dizendo, “[...] a linguagem diz peremptoriamente quando se renuncia a dizer a própria coisa” (Merleau-Ponty, 2004, p. 73).

O signo se afirma pela ausência e também pela suspeita de quem assiste e desconfia do que lhe é apresentado. Voltando a Bosi,

É também verdade que esse olhar expressivo, esse olhar-linguagem do discurso existencial, aparece, à luz do pensamento contemporâneo, gravado pelas escolas de suspeita que, afinal, melhor o descreveram. É um olhar que sofreu a redução ideológica de Marx, já veio afetado pelo conhecimento da vontade de poder que nele descobriram Schopenhauer e Nietzsche, enfim, já nos apareceu comprometido com as motivações inconscientes acusadas por Freud. Ao contrário do olhar racionalista, que reinou soberano por dois séculos, este olhar já nasceu filosoficamente humilde, pois se sabe cativo no emaranhado das necessidades e dos impulsos (Bosi, 1989, p. 81).

Por isso, o olhar de Hilda Hilst, ou o olhar com que ela conta, é silêncio atreador de significados e enunciações.

Na pretensa carcaça de um molusco

Uma das principais temáticas do projeto literário de Hilda Hilst é o afeto – as construções alegóricas passam, necessariamente, pela compreensão de quem entende a necessidade urgente de aprimorar a

capacidade sensível numa sociedade atingida pelo aspecto mais insidioso, paradoxalmente, mais sutil, das formas de poder: a violência. Por isso, talvez, uma personagem seja destacada para que se elabore a falta de amor e o estado de abatimento entre os homens: o Deus cristão. E, assim, ‘interrogar o grande obscuro que é Deus’ passa a ser instrumento de análise da realidade e de resistência dos efeitos de reificação. Se a forma do drama parece ser eficiente para reproduzir a eloquência dos gestos nos momentos de silêncio nas falas dos personagens é porque as alegorias criadas na ‘performance’ lírico-teatral exigem de seus leitores/espectadores que interfiram e produzam o subtexto capaz de elaborar as semânticas da realidade e da palavra, que o irão tirar da condição de silenciado.

Em *As aves da noite*, como em outras peças, há diversas notas, orientações para palco e cenário e rubricas da autora para ressaltar os momentos de pausa entre as ações das personagens. A intenção de reforçar o estado adiantado de debilidade emocional compartilhado entre os prisioneiros no porão da fome é contrastada pela caracterização epidérmica dos perfis psicológicos; pois, exceto pelo Poeta e pelo Joalheiro, que são descritos pelos estados de fragilidade, nenhum outro recebe indicação alguma e, exceto pelo Padre Maximilian, nenhum outro recebe nome próprio. O único elemento em comum compartilhado por todos – o Carcereiro (prisioneiro judeu, entre os demais), o Estudante e a Mulher – é a descrição das idades que os situam entre jovem, no caso do Poeta de dezessete anos, e jovens adultos para todos os outros. Já o SS e Hans, ajudante do SS, não têm tipo algum de caracterização.

Interessante considerar a confecção dos personagens porque, no teatro de Hilda Hilst, não há heróis. Mesmo o padre Maximilian, cujo discurso prega a compaixão e a tolerância, não escapará à capitulação:

Maximilian: [...] quando eu entrei para o seminário ‘(tentando ser natural)’ eu pensava que nas minhas orações [...] Deus se mostraria. Pensava que o ato de rezar seria acompanhado de infinito consolo, que eu teria sensações, sabe? Me sentiria leve, o coração ficaria inundado de luz, de calor, quem sabe [...] se até visões teria. Uma vez diante do Santíssimo exposto eu vi uma claridade [...] e depois sabe o que era? ‘(ri)’ Tinham acendido a luz da sacristia. ‘(ri)’ A luz, sabe, a luz lá dentro também clareou o altar, lógico. ‘(ri)’ Lógico, lógico, a luz da sacristia.

[...]

Estudante: E agora?

Maximilian: Agora a treva e a luz são uma coisa só. ‘(pausa)’

Estudante: Você desejou muito essa morte, não foi?

Maximilian: Eu não pude me conter. Na verdade eu não pude me conter (Hilst, 2008, p. 252-279, grifo do autor).

O altruísmo do padre Maximilian Kolbe, que se ofereceu para ir para o porão da morte no lugar de outro preso, não é ato heroico, mas oportunidade de exercitar a virtude e praticar o martírio: lições apreendidas do seminário vazio de luz e consolo.

‘O teu Deus não é nada suave’, dirá o Carcereiro a Maximilian. Se uma das capacidades heroicas é suportar uma sina incomumente dolorosa, é porque, no fundo, o suplício não se perde no tempo e as dores se tornam monumentos erigidos pela memória:

Joalheiro ‘(tensão crescente)’: Eles vão se lembrar. Daqui a vinte anos eles vão se lembrar de nós. Cada um, a cada dia, a cada noite, vai se lembrar de nós [...].

Estudante: No começo... eles se lembrarão. Depois... sabe, há uma coisa no homem que faz com que ele se esqueça de tudo... ‘(pausa. Lentamente)’ O homem é... ‘(voz baixa)’ Voraz... voraz (Hilst, 2008, p. 290).

Todo sacrifício é inócuo diante do esquecimento. Todo sacrifício se torna inócuo diante do fato de que novos imolados perderão suas faces nos fardos que custarão a carregar e dos quais não se despojarão.

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões (Richard, 1999, p. 332)

A definição é de Nelly Richard, no ensaio *Políticas da memória e técnicas do esquecimento*, sobre como a transição democrata no Chile implicou apagamentos da memória de trauma e acabou, por isso, iniciando um novo estado de exceção, o do consenso, que anula a valor das experiências e emudece os discursos:

Mas a que língua [e poderíamos acrescentar, imagem] recorrer para que a reivindicação do passado seja moralmente atendida como parte - interpeladora - de uma narrativa social vigente, se quase todos os idiomas que sobreviveram à crise foram reciclando seus léxicos em passiva conformidade com o tom insensível - desafetivizado - dos meios de comunicação de massas e se esses meios de massa só administram a [...] pobreza de experiência [...] (Benjamin) de uma atualidade tecnológica sem piedade nem compaixão para com a fragilidade e precariedade dos restos da memória ferida? (Richard, 1999, p. 332, grifo do autor).

Hilst quer transformar seu teatro em experiência. Suas peças tratam e não tratam dos contextos específicos em que foram escritas: são alegorias do humano; essa é a ‘memória do desastre’ que se lê no cansaço diagnosticado na imagem ferida, oferecida despidoradamente à nuvíosa vista acomodada.

O espectador assistirá sozinho à derrocada humana. Como se fosse um narrador ‘enraizado no povo’, a peça conta ao público (e também compartilha) suas fraturas. A linguagem escolhida pela poeta pretende incomodar, ressensibilizar o léxico vazio de representação e (d)espertar as memórias para manter ativo o passado como um avatar do presente, pois, se hoje, no Brasil, olhamos para a década de 1960 como o passado de trauma, um estado de exceção, é para entender que o nosso tempo impõe novos traumas e instaura um regime de exceção herdeiro e, portanto, continuador do mesmo fascismo de então. Voltando ao texto de Nelly Richard,

Aí estão as políticas de obliteração institucional da culpa que, através das leis de não castigo (indulto ou anistia), separam a verdade da justiça desvinculando ambas - por decreto - da reclamação ética de que os culpados identificados não sairão (novamente) ganhando de um mesmo operativo perverso da desidentificação. E tecendo associações secretas entre ambas as redes de conveniência e transação, estão as dissipativas formas de esquecimento que os meios de comunicação elaboram diariamente para que nem a lembrança [poderíamos dizer também, ‘lampejos’] nem sua supressão se façam notar em meio de tantas finas censuras invisíveis que restringem e anestesiaram o campo da visão [...] (Richard, 1999, p. 330, grifo do autor).

Logo no início da peça, o Poeta é levado a declamar uns de seus versos para os prisioneiros que estavam em busca de algum alívio:

Joalheiro ‘(para o poeta)’: Continua... isso pode nos aliviar. ‘(pausa)’

Poeta ‘(fala o poema tocando-se, olhando-se. Tenso. Comovido)’:

E deste morto me aproximo.

Carcereiro ‘(objetivo)’: Você ainda não está morto.

Poeta ‘(lento)’:

Curvo-me sobre o que foi um rosto. Oval em branco.

Pálpebra remota

Boca disciplinada para o canto. O braço longo

Asa de ombro... Amou. Corroeu-se se sonhos.

E cúmplice de aflitos, foi construído e refeito.

Em sal e trigo.
 ‘(muda levemente o tom. Sorri)’
 O ventre escuro não gerou,
 ‘(grave)’
 Talvez por isso
 Teve mãos desmedidas
 E grito o exacerbado foi o verso. Amou. Amou.
 ‘(fala mais rapidamente, olhando-se)’
 Tem os pés de criança: altos e curvados.
 O corpo distendido como lança. É inteiriço e claro.
 ‘(sem pausa. Voz grave. Exaltada de início até a palavra ‘hora’. Depois mais branda)’
 Ah, tempo extenso, grande tempo sem fim
 onde me estendo
 Não para contemplar este todo de fora
 Olhar enovelado respirando a hora...
 Antes um olhar suspenso como um arco,
 Olho dentro da fibra que o circunda, cesta mortuária.
 Carcereiro ‘(objetivo)’: Você ainda não está morto.
 Poeta ‘(mantém o mesmo tom)’:
 Depois a noite, corpo imenso...
 E a palha do meu nome...
 ‘(voz alta como um chamamento)’
 Que verso te recompõe?
 Que fibra te comove ainda?
 ‘(voz baixa)’
 O mundo, o mundo...
 O corpo que se move
 Na pretensa carcaça de um molusco.
 Toca-o. Ele se encolhe mudo.
 ‘(encolhendo-se)’ (Hilst, 2008, p. 242-244, grifo do autor).

A personificação do mundo torna-o instância metonímica para falar do homem. A elegia declara a morte do amor e o triunfo do medo, que é garantido pela ‘boca disciplinada’. Isto é, o emprego da violência, em suas diversas formas, torna-se opressão familiar e isso faz com que ela não seja estranhada, ou até mesmo reconhecida, passando a ser parte do convívio social, como um ‘toque’ capaz de nos fazer emudecer e retrain.

Ao Poeta cabem os dois versos que sondam o existencial: ‘Que verso te recompõe?/Que fibra te

comove ainda?’. E também a ele caberá a denominação ‘aves da noite’ ao SS:

Eles são como certas aves que se feriram nas duas asas... e se você quiser socorrê-las... não saberá como... nem por onde segurá-las. Eles são como certas aves da noite [...] (Hilst, 2008, p. 269).

Os que estão trancados no porão inquiram sobre a dimensão humana: inocência, amor, alma, a vida e seu fim. O Estudante rememora suas teorias científicas e tenta aplicá-las a si, aos outros e a SS. O Joalheiro busca nas pedras alguma forma de vida pura. O Carcereiro não admite inocência e busca incessantemente a memória das chaves de ferro de seu antigo ofício. A Mulher busca desesperadamente por compaixão, pois a ela cabe o trabalho de separar os corpos dos judeus que são mortos nas câmaras de gás. O Padre Maximilian não pôde amparar aos companheiros de cela porque seus princípios religiosos não bastam para que seja possível amar certas aves da noite:

Carcereiro ‘(com ironia)’: Ah, sim, é verdade, nós teremos o amor... pela primeira vez. Pela primeira vez o mundo inteiro terá compaixão, o mundo inteiro ficará possuído de amor por nós. É isso, Maximilian? Foi isso que o teu Deus planejou? Amor para esse povo eleito. Amor a qualquer preço! Amor (Hilst, 2008, p. 275, grifo do autor).

O autossacrifício de Maximilian não poderá salvar os homens de si mesmos: morituros, gerados em um ‘ventre escuro’, somos todos iguais, ou talvez apenas sejamos o ‘reverso’ uns dos outros:

Estudante: Você desejou muito esta morte, não foi?

Maximilian: Eu não pude me conter. Na verdade eu não pude me conter. [...] Eu não sei... foi muito mais do que um impulso foi muito mais.

Estudante ‘(referindo-se a Hitler. Olha o alto-falante, tom muito sombrio)’: Ele também se sente assim... muito mais do que um impulso. Ele é o reverso, você sabe? O reverso. O outro rosto de cada um de nós [...] (Hilst, 2008, p. 279, grifo do autor).

Os momentos de lucidez entre os personagens são escassos e breves. Na maior parte do tempo, os prisioneiros deliram devido ao estado de abatimento em que se encontram. Este diálogo entre o Estudante e Maximilian, em que ambos parecem estar no limite entre a loucura e a sanidade, é exemplo disso, pois enquanto estavam falando sobre a necessidade de o Padre Maximilian se autoimolar em favor de seu Deus, o Estudante pôde vislumbrar que semelhança guardamos entre nós e a desfiguração da definição de amor, segundo a Liturgia.

A última cena de *Aves da noite* se passa, após a morte do Poeta, entre Hans, o SS e os prisioneiros restantes. Os soldados nazistas levam ao Padre uma coroa feita de arame farpado, do que Maximilian não se considera digno. Com a recusa, o SS obriga todos a estarem em pé, em um círculo formado em torno da coroa e os adverte:

Daqui por diante, senhores, (lentamente) uma santa madrugada, um santo dia, uma santa madrugada, um santo dia, como uma roda, senhores, uma roda perfeita. (faz com uma só mão um movimento circular cada vez mais rápido) Perfeita, infinita, infinita, infinita. (riso discreto. Sai abruptamente) (Hilst, 2008, p. 297).

Assim, a danação fica reservada aos que ‘ainda não estão mortos’: como uma roda perfeita e infinita, os dias se seguirão sem nenhuma santidade ou salvação.

‘A palavra tem vida?’ – pergunta o estudante. E o Poeta, tentando acreditar no que diz, segundo a rubrica de Hilst, responde:

Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria... e tudo o que ela falar vai ficar assim... imagem... viva, isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos... e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós... ‘(para o Carcereiro)’ Não é isso? (Hilst, 2008, p. 261, grifo do autor).

Ao que parece, a palavra tem vida na memória. Hilda Hilst quis propor uma lírica performativa para o trabalho de reinterpretação do passado que, como um círculo perfeito, infinito, ainda vivemos, embora às vezes nos esqueçamos disso, pois acreditamos estar seguros ‘na pretensa carcaça de um molusco’.

Considerações Finais

Por meio da leitura da peça *As aves da noite*, buscou-se perceber, na escolha de HH pelo teatro, uma adesão ao engajamento de artistas da década de 60, ao mesmo tempo em que, em um exercício metalinguístico, reflete sobre a medida da palavra e suas possibilidades de significação. Assim, construiu-se a hipótese sobre o hibridismo entre os gêneros dramático e lírico, buscando compreender a incursão de Hilst no drama como forma de conservar a opacidade e o hermetismo da lírica, afastando-se da tendência didática dos teatros que desejavam a clareza da mensagem conscientizadora para o povo, e adotando uma sintaxe desconfortável para o público, vendo nisso a dissidência que resiste à reificação e à barbárie de uma sociedade capitalista. Quicá, pelo

fato de que a linguagem poética seja mesmo mais resistente à hostilidade dos períodos de exceção que sempre assombram o homem em seu contexto.

Referências

- Artaud, A. (1999). *O teatro e seu duplo*. (Teixeira Coelho, trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Berardinelli, A. (2007). *Da poesia à prosa*. (Maurício Santana Dias, trad.). São Paulo, SP: CosacNaify.
- Bosi, A. (1989). Fenomenologia do olhar In A. Novaes (Org.), *O Olhar* (p. 65-87). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Derrida, J. (1995). *Paixões*. (Lóris Z. Machado, trad.). São Paulo, SP: Papirus.
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo*. (Cláudia de Moraes Rego, trad.). Rio de Janeiro, RJ: RelumeDumará.
- Foucault, Michel (1999). *As palavras e as coisas*. (Salma Tannus Muchail, trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Hilst, H. (2008). *Teatro Completo*. São Paulo, SP: Globo.
- Hobsbawm, E. (1995). *Era dos extremos – O breve século XX*. (Marcos Santarrita, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *O olho e o espírito*. (Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, trad.). São Paulo, SP: Cosac & Naify.
- Pécora, A. (2008). Nota do organizador. In *Teatro completo / Hilda Hilst*. São Paulo, SP: Globo.
- Polari, A. (1978). *Inventário de cicatrizes*. São Paulo, SP: Teatro Ruth Escobar/Comitê brasileiro pela anistia.
- Richard, N. (1999). Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In W. M. Miranda (Org.), *Narrativas da modernidade* (p. 321-338, Maria Antonieta Pereira, trad.). Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Ryngaert, J-P. (1998). *Introdução a análise do teatro*. (Carlos Porto, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Martins Fontes.
- Rodrigues, T. F. (2007). *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na escritura de Hilda Hilst*. Juiz de Fora, MG: Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Santiago, S. (1989). O narrador pós-moderno. In *Nas malhas da letra*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Staiger, E. (1978). *Conceitos fundamentais da poética*. (Marise M. Curioni, trad.). São Paulo, SP: Duas Cidades.

Received on December 1, 2015.

Accepted on May 10, 2016.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.