

AS FIGURAÇÕES DO CERCEAMENTO NOS TEXTOS DE SAMUEL BECKETT E DE HILDA HILST

– ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO

RESUMO

O presente trabalho pretende interpretar as figurações do cerceamento em espaços enclausurados, a partir do diálogo entre a narrativa *O despovoador* (1970), de Samuel Beckett, e o texto dramático *As aves da noite* (1968), de Hilda Hilst. Ambos os textos perfazem experiências de extrema violência, repressão e desamparo. As situações narradas manifestam a depauperação e a miséria humanas vividas pelas personagens-prisioneiras, na medida em que aludem pontualmente a ambientes cerrados em formato de cilindro, marcados pelo encarceramento e pela restrição absoluta da liberdade. Tanto a obra de Samuel Beckett quanto a de Hilda Hilst revelam uma potente complexidade criativa, cuja abertura demanda novas formas de encarar a natureza do discurso ficcional, bem como novas possibilidades de pensar o mundo.

Palavras-chave: Cerceamento; Violência; Cilindro; Samuel Beckett; Hilda Hilst.

ABSTRACT

*This work intends to interpret the figurations of curtailment in enclosed spaces, starting from the dialogue between Samuel Beckett's narrative *O Despovoador* (1970) and Hilda Hilst's dramatic text *As aves da noite* (1968). Both texts represent experiences of extreme violence, repression and helplessness. The narrated situations manifest the deprivation and human misery experienced by its prisoner characters, in the way that they punctually allude to closed environments in a cylinder shape, marked by incarceration and the absolute restriction of freedom. Both the work from Samuel Beckett and that of Hilda Hilst reveal a potent creative complexity whose openness demands new ways of looking at the nature of fictional discourse as well as new possibilities for thinking the world.*

Keywords: Restraint; Violence; Cylinder; Samuel Beckett; Hilda Hilst.

SAMUEL BECKETT E HILDA HILST: PERCURSOS E DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Hilda Hilst (1930-2004) nunca escondeu sua admiração pela produção artística de Samuel Beckett (1906-1989), principalmente por construir uma narrativa “desaforada” e fortemente provocativa, capaz de desnudar o ser humano em suas facetas mais sombrias e sórdidas. Em entrevista, a escritora paulista afirma que “Beckett, antes de tudo, quis falar daquela solidão profunda do homem” (HILST, 2013, p. 81). Admiração esta que se espalha em direção a uma afinidade existente entre os seus respectivos projetos literários. *Fluxo-floema* (1970), sua estreia no domínio da prosa, apresenta como epígrafe uma citação pertencente a *Molloy* (1951):

Havia em suma três, não, quatro Molloys.
 O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim.

 Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados. (Hilst, 2003, p. 5)

Molloy, originalmente escrito em francês, é o primeiro romance da chamada trilogia do pós-guerra, seguido por *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953). Narrado em primeira pessoa, a personagem-título ou, para empregar a expressão do próprio autor, o “narrador-narrado” inicia a sua vacilante empreitada dentro do espaço fechado do quarto de sua mãe. No prefácio à tradução brasileira, intitulado “Molloy: dizer sempre, ou quase”, Ana Helena Souza (2014, p. 9) salienta que o total desconhecimento do narrador chega ao ponto de que “‘talvez’ é uma palavra-chave, tão importante quanto as frases que retificam, alteram, ou mesmo negam completamente as anteriores, impulsionando a narrativa, ao ampliar as possibilidades da matéria a ser narrada”. Em meio às incertezas quanto às suas memórias e aos seus antecedentes, Molloy leva a um esgotamento dos paradigmas ficcionais da prosa realista e, por assim dizer, das categorias tradicionais da narrativa. Sobretudo opera a despolarização da posição do narrador por meio de uma proliferação de vozes, ou melhor, de subjetividades cindidas. No excerto acima, situado na segunda parte do livro, quem assume a narração é Moran, responsável por compor um “relatório” acerca dos itinerários percorridos por Molloy.

Na vastidão de sua criação, Beckett transitou por diferentes línguas – inglês e francês – e cruzou uma enorme variedade de gêneros – de poemas a narrativas em prosa, de peças teatrais a radiofônicas e televisivas. O escritor irlandês não somente se apropriou das convenções literárias e de seus procedimentos

formais, como também os colocou em xeque, levando-os, sob um alto nível de experimentalismo, aos seus limites. O exercício criativo de Beckett, marcado por impasses, indefinições e desestabilizações, corresponde a uma postura de agudo questionamento a respeito da existência e da própria literatura, de modo a notabilizar a experiência radical de desajuste entre o homem e a realidade.

Na sua célebre carta endereçada a Axel Kaun, conhecida como “carta alemã”, escrita em 1937, Samuel Beckett esboça, ainda que prematuramente, o programa estético que viria a ser a linha mestra do seu prolífico conjunto literário. O escritor ressalta o caráter opaco e nebuloso da linguagem à luz de um “véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele” (BECKETT, 2001a, p. 169). Sob essa perspectiva, a linguagem inscreve-se sob a insígnia da incomunicabilidade, uma vez que o signo verbal é espreitado por uma impossibilidade de abarcar, em sua plenitude, a experiência humana, conduzindo ao seu avesso: o silêncio. Ao comentar o trabalho do artista plástico Pierre Tal-Coat, em diálogo com Georges Duthuit, em 1949, Beckett pontua que o único “plano” ou alternativa possível para o artista moderno é a “expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, aliado à obrigação de expressar” (BECKETT, 2001b, p. 175). Nesse sentido, entre a iminência do silêncio e o imperativo de verbalizar, é célebre o desfecho de *O inominável*: “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185). No entanto, sob a “obrigação de expressar”, jamais renunciou à palavra; pelo contrário, forja-a no sentido de despi-la até chegar ao seu núcleo essencial, nem que para isso seja necessário, entre interrupções e reformulações frequentes, em meio a um concerto de vozes, redizer-se a todo o instante e reinaugurar a realidade sempre desvanecente. No culto à escassez ou ao excesso verbal, eis a insinuação da “literatura da desp palavra” – como o próprio escritor nomeia o seu *modus operandi* – em busca do inominável e do insondável.

A exemplo de Samuel Beckett, Hilda Hilst adota uma postura radicalmente experimental e comprometida com a inovação dos parâmetros tradicionais da composição narrativa, na medida em que revela o abandono das formas canonizadas e das palavras do trato comum que já não conseguem capturar o inefável da experiência humana. A prosa degenerada¹ da escritora promove, em consonância com Alcir Pécora (2010, p. 10), uma genuína “anarquia dos gêneros” ao conjugá-los sob um mesmo arranjo, cuja desestabilização quebra com a rigidez dos modelos convencionais pertinentes à tradição literária. Assim, a narrativa hilstiana realiza o cruzamento entre diferentes gêneros e, dentro de um cenário de crise em relação aos saberes formais instituídos, desconstrução dos referenciais de caráter metafísico ou essencialista, colocando em tensão a meditação de grandes questões de ordem filosófica e a visceralidade de imagens que se referem eminentemente ao baixo corporal.

[1] Eliane Robert Moraes (2003) afirma que Hilda Hilst constrói uma “prosa degenerada” ao incitar a fusão inusitada dos gêneros, subvertendo as convenções literárias.

OS CÍRCULOS INFERNAIS DOS “BUSCADORES” EM *O DESPOVOADOR*

O despovoador integra a obra final de Beckett ou, segundo a classificação convencional delimitada pela crítica presente no estudo de Carla Locatelli, participa da terceira fase. Nessa última fase, a experiência com a linguagem adquire contornos dramáticos ao conduzir a uma radicalidade autorreflexiva em legítimos abismos de consciência, de sorte que se constitui como uma “*narrative performance*” (1990, p. 70). Em outras palavras, há um recuo em direção ao momento pré-verbal, em que se dá forma às imagens mentais ou, ainda, corporeidade à imaginação no “manicômio do crânio”². *O despovoador* compõe o universo das “narrativas de encerramento”, as quais representam os corpos sob um regime de rígida vigilância e imobilismo. No prefácio, Fábio de Souza Andrade ressalta que,

para exacerbar o controle exercido sobre suas (?) criaturas, o narrador agrava o confinamento (contra o quarto de *Mal visto mal dito*, cubos, redomas, esferas de dimensões reduzidas, às vezes ocupadas por um só corpo), rouba-lhes a voz, encapsula-as na objetividade do *ce* e do *it*. (ANDRADE, 2008, p. XXII)

Após cerca de cinco anos detido no processo de escrita, Beckett finaliza em meados de 1970 o texto em francês, dividido em quinze partes ou seções e publicado pelas *Les Éditions de Minuit*. Antes da sua versão final e acabada, houve duas versões embrionárias do texto: “*Dans le cylindre*” (1967), que remete à penúltima seção, e “*L’issue*” (1968), que contém a terceira e a quarta. A narrativa em inglês, *The lost ones*, traduzida pelo próprio autor, foi produzida pela companhia Mabou Mines em 1975 e encenada por David Warrilow, com a direção de Lee Breuer. Em 1978, contou com a atuação de Serge Merlin e a direção de Pierre Tabard.

O título em francês, *Le dépeupleur*, remonta ao poema “*L’isolement*”³, que abre *Méditations poétiques* (1820), de Alphonse de Lamartine (1790-1869). Diz o último verso da sétima estrofe: “*Un seul être vous manque et tout est dépeuplé!*” (1942, p. 16). Diante de um ser ausente, a imagem de completo isolamento e, por extensão, da solidão humana reverbera, em toda a sua profundidade, na narrativa beckettiana. Ao contrário da imprecisão e do vaivém hesitante característicos dos textos do autor, *O despovoador* constrói, com rigor matemático e geométrico, um microcosmo totalmente fechado e hermético, no qual habitam grupos de indivíduos condenados a uma errância inútil e solitária. Em relação à sua caracterização, Fábio de Souza Andrade (2008, p. XXV) chama a atenção para o fato de que o espaço da narrativa

[2] Expressão presente na narrativa *Mal visto mal dito*, publicada em 1981 (BECKETT, 2008, p. 45).

[3] Após a morte precoce de Julie Charles, Lamartine resolve se isolar em Milly, na Normandia, e escreve esse poema tomado pela tristeza proveniente da perda da mulher por quem foi apaixonado. Vale ressaltar, como será possível identificar ao longo desta interpretação, que a apropriação do tom sentimental da poesia romântica de Lamartine sofrerá um deslocamento na narrativa de Beckett.

convida a leituras alegóricas (além de Platão e Dante, já se falou nas câmaras de gás dos campos de concentração, fábrica de corpos forçados à indistinção e roubados da humanidade), a descrição do cilindro poderia, na reversibilidade da disposição de seus habitantes, sugerir um lugar imaginário ideal, imune à ação do tempo.

A estrutura é a de um cilindro rebaixado (“cylindre surbaissé”), descrito em suas dimensões exatas “com cinquenta metros de circunferência e dezesseis de altura em nome da harmonia”, de “quase oitenta mil centímetros quadrados de superfície total” (BECKETT, 2008, p. 5), ou, ainda, na sua densidade máxima: “Um corpo redondo por metro quadrado ou seja um total de duzentos corpos número redondo” (p. 8). Nessa espacialidade obscura que aglomera e aprisiona corpos de ambos os sexos e de todas as idades, resumidos a “carne e ossos”, onde são “golpeados violentamente com chutes ou murros ou cabeçadas”, cada um deles procura o seu “despovoador” a fim de se libertar, de encontrar uma “saída”, de chegar à “zona fabulosa dita inacessível” ou de simplesmente se abandonar à busca do seu paraíso impossível: “Para uns só pode se tratar de uma passagem secreta que tem origem num dos túneis e conduz como diz o poeta aos retiros da natureza. Outros sonham com um alçapão dissimulado no centro do teto dando acesso a uma chaminé em cujo fim brilharia ainda o sol e as estrelas” (p. 11).

Na obscuridade de uma caverna platônica, a multidão de criaturas subdivide-se tendo em consideração a organização dos círculos infernais dantescos. Beckett é um grande leitor de Dante Alighieri (1265-1321), autor da obra-prima *A divina comédia*, finalizada por volta de 1320 e composta pelas seguintes partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. As referências ao escritor italiano são inúmeras na literatura beckettina desde o seu texto “*Dante and the lobster*”, pertencente ao livro *More pricks than kicks* (1934), que é protagonizado por Belacqua, personagem que aparece no canto IV do Purgatório, até mesmo em *O despovoador*: “Em quarto aqueles que não buscam ou não-buscadores sentados em sua maioria contra a parede na atitude que arranca de Dante um de seus raros pálidos sorrisos” (p. 9). Inclusive, Dante encontra Belacqua no círculo destinado aos preguiçosos e indolentes, “parecendo o mais cansado,/ abraçado aos joelhos, para o chão/ voltava o rosto entre eles apertado” (ALIGHIERI, 2009, p. 285). Em virtude disso, a figura do florentino fabricante de instrumentos musicais reporta-se à imagem de imobilidade.

Le dépeupleur pode se remeter, ainda, às experiências totalitárias do século XX, tais como o nazismo e o fascismo. Além disso, é possível estabelecer um diálogo com o universo de Franz Kafka (1883-1924) presente na novela “*A construção*” (1923). O narrador em primeira pessoa relata todo o seu esforço para

instalar a sua construção sob a terra, em cujo “espaço vazio sempre imaginei, não sem razão, a mais bela morada que podia existir para mim” (2014, p. 91). Embora tenha uma execução “bem-sucedida” e precisa, isolando-o de todo o resto, sofre continuamente o perigo de ser invadida por “inimigos externos”, por isso jamais abandona o seu posto de vigilância. Diante da promessa de quietude e, principalmente, de segurança, o narrador-personagem acomoda-se à sua construção, espelhando-se nela própria, como um invólucro para o seu ser frágil, insuficiente e impotente: “A felicidade da posse me estragou, a vulnerabilidade da construção me tornou vulnerável, os ferimentos dela me doeram como se fossem meus” (p. 102). Em meio a paredes instáveis e corredores estreitos, a sua estrutura labiríntica acaba por se abismar em uma verdadeira “clausura do dentro”, ou melhor, nas próprias ruínas de sua “construção”.

Voltando à narrativa de Beckett, a ambientação é de uma débil claridade amarelada e de uma temperatura que oscila entre extremos: o quente e o frio. O cilindro, formado do “escuro frio da carne imóvel”, comporta-se dentro da lógica de um organismo aparentemente vivo, encarnado em “nichos ou alvéolos”. Ou, ainda, em “escadas” que permitem o mínimo de movimento aos escaladores. O próprio formato determina o confinamento espacial, bem como o aprisionamento temporal em uma circularidade inexorável: “Todos se imobilizam então. Talvez seja o fim de seu recinto. Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça” (p. 5). A percepção visual, metaforizada pelo “olho”, é também prejudicada, a qual, estendida, por assim dizer, à capacidade de observação e de dar sentido, chega a uma nulidade opaca de uma “cegueira efetiva”: “E longe de poder imaginar seu estado último em que cada corpo estará imóvel e cada olho vazio eles chegarão lá sem perceber e serão assim sem o saber” (p. 9). Ou recai na máxima indistinção entre as criaturas: “Obrigados pela penúria de espaço a se colar uns aos outros durante longos períodos eles só mostram ao olhar parcelas de carne confundidas” (p. 33). Do último nível de uma “lenta degradação da vista arruinada” resvala-se para a mais plena indiferença de seu próprio ser: “Ninguém olha para dentro de si onde não pode haver ninguém. Olhos baixos ou fechados significam abandono e só pertencem à classe dos vencidos” (p. 17).

Além da sua rígida materialidade, a edificação beckettiana mantém uma severa normatização no que tange à disciplina dos corpos e ao deslocamento pelas escadas, uma espécie de código “regido por convenções de origem obscura que por sua precisão e pela submissão que exigem dos escaladores assemelham-se a leis” (p. 12). Tal como a “construção” kafkiana, o cilindro constitui a manutenção necessária da harmonia e da segurança, “pois só o cilindro oferece certezas e fora nada além de mistérios” (p. 24). Com efeito, a violação das regras torná-lo-ia um autêntico “pandemônio”. Mas a possibilidade iminente de transgressão sempre ronda como um perturbador liame reprimido:

“Não está o cilindro condenado a mais ou menos longo prazo à desordem sob a única lei da ira e da violência?” (p. 29). Essa realidade de prescrições e de proibições pode ser facilmente associada à imagem de uma sociedade distópica e pós-apocalíptica – em diálogo com romances da envergadura de *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, de 1932, de 1984, de George Orwell, de 1949, e de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, de 1995 –, dominada pela racionalidade e pela autossuficiência do paradigma científico que traz em seu próprio bojo a semente do seu fracasso.

À guisa dos círculos concêntricos do inferno de Dante, os “escaladores”, mais tarde nomeados como “buscadores”, sob “certo ângulo”, são divididos “em quatro tipos” de acordo com as atividades desempenhadas: “Em primeiro lugar aqueles que circulam sem parar. Em segundo, aqueles que às vezes param. Em terceiro, aqueles que a menos que sejam expulsos nunca deixam o lugar que conquistaram e expulsos se jogam sobre o primeiro livre para ali se imobilizar de novo” (p. 8). Basicamente, o “pequeno povo de buscadores” é repartido em três segmentos: os escaladores, os sedentários e os vencidos. Esses segmentos distribuem-se espacialmente no fundo do cilindro, no qual existem “três zonas distintas com fronteiras precisas mentais ou imaginárias já que invisíveis ao olho de carne”. São elas: o “cinturão exterior”, em que permanece a grande parte dos sedentários e dos vencidos; o “cinturão interior”, em que residem “aqueles que cansados de buscar no centro se voltam para a periferia”; a arena, que é a “zona de caça eleita pela grande maioria” (p. 24). Entre os “direitos e deveres dos corpos”, a passagem entre essas zonas, organizada por meio de “filas”, é somente possível a partir do respeito a um conjunto de regras. Levados pela “paixão de buscar”, os indivíduos encaminham-se à procura, ora de alcançar outros nichos por infundáveis escaladas, ora de inspecionar os demais por meio de um criterioso exame físico.

Para além de leituras de natureza alegórica, *O despovoador* projeta um mundo possível, imaginado, ou melhor, determinado sentido para a realidade e o próprio humano. Em *Chacun son dépeupleur* (1994), Antoinette Weber-Cafisch, ao problematizar os mecanismos empregados na prosa beckettiana para representar o real, ressalta que “a figuração do homem é programada em função do projeto abstrato que comanda a representação do mundo” (1994, p. 27, tradução nossa). Esses corpos quase inumanos, privados de suprimentos materiais ou emocionais, são “tomados pelo horror do contato”, mas, ao mesmo tempo, são condenados a esse atrito brutal, de sorte que formam uma massa árida e compacta: “Esse ressecamento do invólucro tira da nudez uma boa parte de seu charme tornando-a cinza e transforma num roçar de urtigas a suculência natural de carne contra carne” (idem, p. 29).

Em um clima de profunda esterilidade, em que a “ereção é rara”, o “infacível amor” resulta “doloroso e sem esperança”⁴. Afinal, cada um possui a

[4] Esta passagem lembra a célebre inscrição na porta do inferno de Dante: “Deixai toda esperança, ó vós que entraís” (ALIGHIERI, 2009, p. 46).

consciência de que se trata de um sentimento fadado à brevidade e ao retorno da “imobilidade de morte”. Mais do que isso, os encontros puramente sexuais revelam-se frívolos e imprestáveis, na medida em que “o texto é ordenado de maneira que nós não possamos evitar a desagradável constatação que de fato o amor é descrito muito precisamente em termos mecânicos de corpos sólidos” (idem, p. 32-33, tradução nossa).

Ainda em seu estudo, Weber-Cafilisch propõe a interpretação do cilindro como metáfora de um móbil (“mobile”), em que “a ficção, por meio de um mundo complexo, opaco, concentrado, equilibra-se a ela somente como um conjunto de imagens atenuadas – sugeridas – que ela veicula e que seriam a contrapartida aérea, a saber, inteligível” (idem, p. 49, tradução nossa). A imagem do móbil, associando-se à noção de corpos em movimento, de deslocamento, de mudança e de inconstância, pode aludir a certo funcionamento do texto literário e da sua capacidade de imaginar, sobretudo no que se relaciona ao procedimento de ficcionalização da enunciação, cujo modo de construção indireto, enviesado e descentralizado de uma fala errante e silenciosa⁵ impossibilita a identificação precisa de uma voz narrativa: “Nem tudo foi dito e nunca será” (idem, p. 28). Em síntese, a finalidade de chegar ao *despovoador* abrange, em seu escopo, a noção de *desautoria*.

No “silêncio dos passos” ou dos seus “olhos” perscrutadores, os “buscadores” podem figurar o papel do leitor ou, na formulação da estudiosa, “são uma imagem *en abyme* dos leitores” (idem, p. 48, tradução nossa). À luz da ficção, a mobilidade perpétua do cilindro, como espaço de circulação contínua, indetermina os sentidos que os leitores na sua “paixão de buscar” procuram preencher, em exercícios de abandonos e de retomadas, os intervalos e as lacunas textuais. Além disso, a própria obscuridade pertinente à conformação do cilindro, responsável pelo processo de cegueira que acometeu os seres, constitui “principalmente a marca dos efeitos de uma escritura que emprega menos energia para mobilizar o sentido do que inversamente para se opor à sua fixação” (idem, p. 49, tradução nossa). No seu caráter mutável, as “noções” expressas ao longo do texto não se mantêm e, logo, não alcançam uma relativa estabilidade, sustentadas unicamente pelo uso reiterado da conjunção condicional “se” ou a depender dos “ângulos” mais variados, como se a imaginação fosse uma cobaia⁶, objeto de testes e de experimentos científicos. Como a própria estudiosa defende, esse fato pode ser compreendido como uma espécie de crítica à objetividade e à assertividade de um discurso científico que tende a uma absoluta neutralidade.

Na cena final apresentada na narrativa, em que a busca parece ter cessado de todo, surge o que parece ser a figura derradeira de um homem (“este último se for um homem”) que, ao erguer a sua cabeça com uma “pesada cabeleira” e abrir finalmente os seus “olhos queimados”, despe a sua face (“o rosto assim

[5] Ao problematizar o “eu” narrativo presente nos livros de Samuel Beckett, Maurice Blanchot (2005, p. 308) pondera que “ele entrou num círculo onde gira obscuramente, arrastado pela fala errante, não privada de sentido, mas privada de centro, fala que não começa nem acaba, mas é ávida, exigente, que nunca termina e cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio fala eternamente”.

[6] Além do arranjo dos corpos, a imaginação é abordada pelo narrador, segundo Fábio de Souza Andrade (2001, p. 36-37), “como cobaia, submetendo-a a experiências controladas, narrativa de tubos de ensaio e laboratório, reduzindo as variáveis ficcionais a um modelo mínimo aparentemente manipulável (poucas personagens, quase nenhuma ação, espaço e tempo fechados e aparentemente suspensos) e registrando as alterações, também infinitesimais, que surgem em resposta às quase desprezíveis quebras de rotina”.

posto a nu”), deparando-se com a inação de “calmos desertos” e despovoados – o silêncio. No indispensável ensaio “L’épuisé”, Gilles Deleuze elege a questão do esgotamento (épuisement) como chave interpretativa para compreender a obra de Samuel Beckett. Para o filósofo francês, “o esgotamento esgota todo o possível” (1992, p. 57, tradução nossa). Nesse sentido, a condição de esgotamento do possível recobre a constituição dos contornos ficcionais, concretizando-se mais especificamente na conformação dos espaços em seu estado de “penúria” extrema e objetiva: “o espaço deve sempre ser comum, abandonado, desafetado, embora seja geometricamente determinado por inteiro (um quadrado, com lados e diagonais, um círculo com zonas, um cilindro com ‘cinquenta metros de circunferência e dezesseis de altura’)” (idem, p. 74, tradução nossa).

Paralelamente ao empobrecimento das potencialidades do espaço, em seu interior há o movimento dos corpos, que se deslocam entre as escadas e os nichos dentro de uma espécie de circuito “móbil”. Em outras palavras, o espaço para aqueles que o enveredam dispõe-se “como uma repetição [ritournelle] motriz, posturas, posições e tentativas” (idem, p. 75, tradução nossa). A configuração do espaço remete, simultaneamente, a um círculo vedado e a uma vastidão errante sem escapatória: “Amplio o bastante para permitir buscar em vão. Estreito o bastante para que qualquer fuga seja vã” (p. 5). A estrutura da narrativa mobiliza, por sua vez, uma circularidade quando, nas últimas linhas do texto, há a insinuação de que o “último estado do cilindro” prepara o recomeço da “paixão de buscar” – o destino humano, por excelência – ao vislumbrar a aparição de um “primeiro [que] se foi um homem num passado impensável abaixou enfim uma primeira vez a cabeça se tal noção for mantida” (p. 34). O trânsito dos “buscadores” entre subidas e descidas, abandonos e retomadas faz alusão, ainda, ao próprio processo de escritura beckettiano que, ao longo da sua construção textual, em seu frenético vaivém, enuncia, reenuncia, ao mesmo tempo que renuncia ao que foi dito para mais uma vez reformular-se, reinventar-se e reimaginar-se.

A VIOLÊNCIA NOS PORÕES DA FOME EM AS AVES DA NOITE

Hilda Hilst já era reconhecida pela sua poesia quando investe na produção teatral. No final da década de 60, notadamente entre os anos de 1967 e 1969, a escritora paulista escreveu oito peças teatrais: *A empresa*, inicialmente chamada de *A possessa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *A morte do patriarca* (1969) e *O verdugo* (1969). Essa última recebeu, no mesmo ano, o prêmio Anchieta da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e, por essa razão, foi publicada em livro no ano seguinte. A despeito de a sua passagem pela criação teatral ter sido bastante intensa, a dramaturgia hilstiana continua

marginalizada sob pelo menos três perspectivas: as poucas montagens que obteve de companhias teatrais; lançamento da versão impressa no *Teatro reunido* (volume I) apenas anos mais tarde, em 2000, pela editora Nankin e, em edição completa, *Teatro completo*, em 2008, pela editora Globo; e, por fim, o número inferior de textos críticos sobre o teatro se comparados àqueles dedicados à poesia e à prosa da autora. É forçoso observar que, nos últimos anos, há um crescente aumento na fortuna crítica de sua obra.

O contexto em que tais peças foram publicadas por si só já manifesta uma notória significação política, uma vez que se reporta ao período sombrio e conturbado do golpe militar de 1964 e seu ataque à democracia, à ausência de liberdade de expressão e à supressão dos direitos humanos. O espírito geral da época exigia, como uma forma de imperativo, que o artista se engajasse ativamente diante dos problemas sociopolíticos e mantivesse um posicionamento insurgente na tentativa de burlar os mecanismos de censura do Estado ditatorial. Nesse sentido, o teatro tornava-se o foco privilegiado de resistência, ocupando o centro do debate político e das reivindicações dos mais diversos grupos sociais.

A dramaturgia de Hilda Hilst destaca-se por pensar a condição humana em toda a sua complexidade, particularmente ao desenvolver questões que, não raras vezes, corroboram uma amplitude espiritual, mediante o emprego singular de procedimentos envolvendo figuras metafóricas, simbolismos e alusões. Levando em conta a sua singularidade, que não permite filia-la a segmento algum, a dramaturgia hilstiana não apenas revela as misérias sociais relacionadas à violência e à falta de liberdade no plano político, como também conclama um olhar mais poetizado sobre a existência humana.

Anatol Rosenfeld (1969) foi o primeiro a interpretar detidamente, com a sua costumeira argúcia, a produção teatral da escritora, realizando um comentário pontual acerca de cada uma de suas peças, sem, contudo, mencionar *A morte do patriarca*, a última publicada. No que se refere ao aspecto da composição, o crítico de origem germânica chama a atenção para seu “teor poético” e suas “tendências místico-religiosas”, remetendo-se naturalmente à sua vasta e profícua produção poética⁷, o que pode justificar a existência de poucas montagens por companhias teatrais sob uma atmosfera em que o imperativo era um teatro objetivamente didático e político. No mesmo ano, Rosenfeld publica outro artigo, intitulado “O teatro brasileiro atual”, em que, além de percorrer as principais manifestações da dramaturgia nacional até aquele instante, salienta, entre o que denomina de “A Safra dos Novíssimos”, que a envergadura do teatro de Hilda Hilst é capaz de engrandecer a “supremacia feminina”, entre outros nomes importantes como o de Leilah Assunção, de Isabel Câmara e de Consuelo de Castro. Dada a grande originalidade do seu teatro e, por consequência, a impossibilidade de filia-lo a determinado

[7] A sua produção poética posterior também foi afetada, de certa forma, pela sua experiência com o gênero teatral. A autora publica o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), o qual proporciona uma tonalidade ainda mais complexa à sua dicção poética, especialmente pelos “Poemas aos homens do nosso tempo”, os últimos do volume, em que existe um tom político-social bastante evidente. Em seus versos iniciais, eis o papel primordial que cabe aos poetas: “Repensamos a tarefa de pensar o mundo” (HILST, 2017, p. 286).

grupo, “a autora é uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira” (ROSENFELD, 2000, p. 167).

É nesse clima de extrema urgência que Hilda Hilst escreve suas peças de teatro e, por fugir às convenções e ser altamente experimental, não encontra paralelo na dramaturgia brasileira; constituindo-se, para utilizar a imagem explorada por Rubens da Cunha (2015), como um “voo solitário”. Sob a chave do “engajamento poético”, o autor articula que a dramaturgia hilstiana perfaz uma “experiência híbrida” entre o teatro e a poesia ou, em outros termos, entre o ético e o poético. A sua postura de enfrentamento propõe-se antes a “se afastar do tempo da ciência, do racional, da ‘realidade’ tão presentificada nos palcos, e se aproximar do tempo da poesia, tempo da outra voz” (CUNHA, 2015, p. 23). Como um exercício de amor, essa voz fundamentalmente poética e fraternal vigora enquanto esforço de restabelecer a comunhão entre os seres humanos e destes com o afã da palavra.

Elza Cunha de Vincenzo pontua que a poeticidade do teatro hilstiano, como um traço característico por excelência, assume um “caráter contun-dente, ainda que impregnado de uma significação mais ampla e complexa”. Para além dos imediatismos de qualquer ordem, “a poesia do teatro de Hilda Hilst se cruza em determinado ponto – como parece ocorrer com toda poesia autêntica – com uma visão larga, universalizante e filosófica dos problemas do homem” (1992, p. 36). No posfácio à edição do teatro completo, organizada por Alcir Pécora, Renata Pallottini, poeta e dramaturga contemporânea da escritora paulista, compreende que, embora a sua preocupação não resida em plasmar “acontecimentos concretos”, jamais deixou de estar em consonância com as principais demandas existentes no país e no mundo. Afinal, o seu objetivo foi sempre o de “comunicar” os problemas sociais de sua época em diálogo direto com o seu público, ou melhor, o povo:

Seu trabalho, visto em conjunto, dá-nos o retrato de uma situação injusta, de um mundo feito de homens submetidos à força, de um mundo ameaçado pelo poder absoluto e despersonalizante, poder que se defende fazendo emudecer as vozes dos artistas e dos poetas. Seus heróis rebeldes são esmagados pela força, seus jovens inquietos são calados. (PALLOTTINI, 2008, p. 517)

Em relação à sua caracterização geral, as peças apresentam uma “tendência à abstração”, como designa Rosenfeld (1969). As suas personagens raramente possuem nomes próprios e, em geral, são identificadas somente pelo papel social desempenhado, tais como: pai, mãe, filho, noivo, padre, bispo, juiz, carcereiro, verdugo, poeta e estudante. O alcance da sua práxis teatral reside no apelo crítico dirigido não às individualidades ou ao dado circunstancial, mas

sim no apelo às instituições representadas pelos sujeitos sociais postos em cena. Mais do que isso, recupera em sua raiz as questões sociopolíticas, de modo a problematizar a vigência de instâncias governamentais e de discursos científicos que, em meio à implementação de regimes totalitários ou de práticas violentas a fim de assegurar a manutenção do seu poder, atravessam gerações. Sintomaticamente, a sua última peça se intitula *A morte do patriarca*, isto é, o passamento simbólico do *pater* e, por extensão, o esfacelamento de todos os ídolos cristalizados. Renata Pallottini sintetiza, com bastante lucidez, o movimento do texto dramático de Hilda Hilst na configuração da personalidade opaca das personagens, bem como do caráter devastador da realidade encenada:

Fundamente surpreendida com a ausência de um deus quando ele é mais necessário, com a crueldade, a destruição, a morte inútil, a injustiça pessoal e social, a estupidez humana, a poeta organiza o seu microcosmo cênico para que possamos, ali, reconhecer o macrocosmo universal, para que possamos ver, na sua cena, a imagem do mundo absurdo que nos tocou viver. Não é sem razão que muitos dos seus personagens são abstrações, recriações simbólicas, figuras metafóricas (2008, p. 501)

É imprescindível notar que, apesar de as peças não se referirem concretamente à realidade brasileira, há uma inextricável correspondência entre o “microcosmo cênico” e o “macrocosmo universal”. Ao projetar a “imagem do mundo absurdo”, a ambientação reflete o caos social e a miséria humana vividos em um estado de exceção, na medida em que alude pontualmente a espaços cerrados marcados pelo enclausuramento e a restrição da liberdade. Em seu texto “Teatro de resistência”, Maria Sílvia Betti acentua esse relevante aspecto dentro do trabalho teatral de Hilda Hilst, mapeando-o:

E certamente não é casual o fato de as situações figuradas em suas peças remeterem a contextos de confinamento, colocando oprimidos e opressores em contato e em confronto em espaços como uma capela cercada por muros (*O rato do muro*), uma instituição psiquiátrica (*A empresa*, também intitulada *A possessa*), uma pequena casa em um vilarejo do interior (*O verdugo*) e em um campo de concentração (*As aves da noite*). (2013, p. 205)

Em linhas gerais, as situações partem de acontecimentos de extrema violência física ou psicológica que despertam o sentimento comum de fraternidade. Como observa Rosenfeld, “através da abstração, a autora, nisso afinada com uma faixa importante do teatro contemporâneo, visa a apresentar situações

arquetípicas, que se revelam sobretudo através do tema recorrente do amor” (1969). A imagem marcante da “noite” configura-se como a metáfora de um tempo nefasto de opressão, de desemparo humano e de ambição desenfreada. E o seu contraponto, a imagem da “luz”, representa a possibilidade de redenção, de libertação e de promessa de um novo amanhã. Pécora (2008, p. 9) assinala, ainda, que a simbologia de suas peças é basicamente reconhecível na ideia de um “ser com asas” sobre o qual se atribui a predisposição de ser alguém “inconformado, criativo e incomum, que paga o preço de tê-las em meio a gente que simplesmente anda no chão batido, ecoando estupidamente o anódino institucional”. A força da imagem é tão potente que o termo “aves” presente no título *As aves da noite* constitui, como um predador, os próprios agentes da SS e, contrariamente à metáfora da liberdade, recebe essa denominação justamente porque as aves “se feriram nas duas asas” (HILST, 2008, p. 269). Portanto, pode-se considerar que são seres sem asas.

Um dado curioso é que, enquanto os seus textos dramáticos receberam um número reduzido de realizações no palco, os títulos da prosa receberam a maior atenção por parte dos grupos teatrais, tendo as mais diversas adaptações, tais como *A obscena Senhora D* (1982) e *O caderno de Lori Lamby* (1990). Na mesma direção, Pécora (2015, p. 14) constata que, “conquanto o teatro propriamente dito de Hilda Hilst esteja praticamente esquecido, a dramaturgia sobre a sua obra em prosa não teatral cresce sistematicamente!”. Uma possível explicação é a de que há uma teatralidade inerente à constituição de sua prosa de ficção que clama pelo palco e pelo espetáculo. Em sentido contrário, a prosa também recebe influxos da dramaturgia. O enredo de *O visitante*, por exemplo, é retomado em *Tu não te moves de ti* (1980), particularmente na narrativa “Matamoros (da fantasia)”. A literatura teatral de Hilda Hilst apela, em sua maioria, para situações de cerceamento e de vigilância esmagadora a que são submetidos os homens. De acordo com Renata Pallottini (2008, p. 508),

As aves da noite é talvez, junto com *O verdugo*, a peça mais dramática do conjunto das obras teatrais de Hilda Hilst, dramática no sentido de estabelecer claramente um conflito, fazê-lo evoluir e dar-lhe solução, a qual por sua vez, como foi dito, resulta na destruição e na morte, mas que se impõe como paradigma e exemplo de resistência.

As aves da noite foi publicada no ano de 1968, reconhecido como o período de maior recrudescimento da ditadura militar devido à severa implementação do Ato Institucional nº 5. Na esfera mundial irromperam diversos movimentos revolucionários contrários aos seus governos despóticos. Em 1980 e 1982, a peça obteve montagens em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente.

Elza Cunha de Vincenzo (2008, p. 63) cita um texto de Maria Teresa Amaral, publicado no *Última Hora*, em 1982, no qual observa que o texto foi “pensado como metáfora da noite brasileira”. A cena traz o contexto de Auschwitz, no ano de 1941, especificamente a imagem de uma “cela da fome”. Consoante, Berta Waldman (2007, p. 171), em seu estudo de aguda sagacidade crítica, comenta que “Hilda Hilst mostra-se precursora no que diz respeito à matéria escolhida”, em virtude de que “poucos o tematizavam na literatura brasileira”. Entre os prisioneiros estão o padre católico franciscano Maximilian Kolbe, de 47 anos; o poeta de 17 anos, de “aspecto extremamente frágil”; o carcereiro, prisioneiro judeu, de 40 anos e de “aspecto vigoroso”; o estudante, de 20 anos; o joalheiro, de 50 anos e de “aspecto frágil”; a mulher, de 30 anos e “forte”; o oficial nazista da SS e Hans, ajudante da SS. Sob essa perspectiva, para Anatol Rosenfeld (1969), “a autora externa os seus temores em face do neonazismo”.

Hilda Hilst tinha bastante consciência da relevância do aspecto referente à realização cênica, dado que o texto vigora somente como encenação teatral, em toda a sua vivacidade, quando representado, envolvendo o espectador em sua trama. Por isso, esclarece em nota a disposição do cenário em forma de cilindro – à semelhança do que já foi visto em Samuel Beckett –, dependendo da altura do teatro, com o interior da cela medindo 1,90 m, de maneira a adquirir um espaço de tensionamento e “conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela” (2008, p. 231). Embora esteja no exercício do gênero dramático, o poético jamais a abandonou. Já no início, como uma espécie de prelúdio ao que será encenado, a autora afirma o valor da poesia em tempos de ferrenha violência e solidão:

Com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em AUSCHWITZ. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem 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. (2008, p. 233)

O Porão da Fome, para onde os prisioneiros são conduzidos e o ocupam até a morte, é a própria configuração de “situações extremas”. Maximilian Kolbe, prisioneiro de nº 16.670, aceita o castigo e se oferece para ser levado à cela no lugar do prisioneiro de nº 5.659, o qual havia fugido do campo de concentração. Na interpretação de Elza Cunha de Vincenzo (1992, p. 59), o padre é uma “figura que Hilda Hilst consegue levantar em sua precariedade humana e em seu inexplicável heroísmo. Mais do que heroísmo, em seu martírio voluntário”. Na sua conduta emblemática, Renata Pallottini ressalta, por sua

vez, que a sua “escolha de morte é heroica” e, a exemplo de um “herói trágico primitivo”, chega a compará-lo a um “novo Prometeu” que “não fraqueja diante das ofertas dos carcereiros” (2008, p. 507-508). O componente notável da fome possui o papel de conduzir o ser humano até os seus extremos, a saber, a condição mais básica da sua existência. Tal como ilustra Maria Winowska sobre a biografia de Maximilian Kolbe: “A tortura da fome faz descer o homem ao nível do animalesco, pois a resistência humana tem os seus limites – além dos quais só restam o desespero ou a santidade” (WINOWSKA apud HILST, 2008, p. 235). Se as demais personagens beiram o “desespero”, o padre realiza a sua escolha consciente e exerce, com fé inabalável, a “santidade” de quem se mantém incólume e firme no seu propósito. Inclusive, Maximilian Kolbe foi beatificado em 1971.

A morte, pela via da inanição e da penúria, é outro espectro que ronda as personagens. No isolamento da cela, o poeta declama o seu poema sobre o corpo “inteiriço e claro” de um morto que “teve as mãos desmedidas/ E grito o exacerbado foi o verso. Amou. Amou” (2008, p. 243). O carcereiro o interrompe objetivamente: “Você ainda não está morto”. O advérbio “ainda” sinaliza uma realidade que será fatalmente consumada: todos morrerão. No plano geral da peça, é possível reconhecer o padre e o poeta como polos contrários. O primeiro acredita piamente na força de Deus – que o sustentou, dando-lhe forças, para a sua escolha pela morte –, ao passo que o segundo compreende o ser divino como aquele que “dorme há tanto tempo”.

Muitas são as questões que preenchem as horas vazias dos prisioneiros, instigando-os a discuti-las e reinterpretá-las em diferentes dimensões. Segundo Rubens da Cunha (2015, p. 314), “a força de *As aves da noite* está também no fato de que os personagens estão presos no porão da fome e também presos às suas verdades, aos seus dogmas, e todos enfrentam aquilo que comumente se chama de inominável, de impensável”. Quando o padre é interpelado se era “feito de carne”, o estudante compartilha com os demais a sua hipótese de que a “natureza da célula orgânica é carnívora” (p. 247-248), tal como o homem. O “jovem biólogo” chega a essa resolução a partir de um experimento científico que realiza com um falcão. A ave engoliu tubos de metal, revestidos por telas de arame, com carne no seu interior. Ao expelir os tubos, somente estes subsistiam, na medida em que o suco gástrico havia corroído toda a carne. Em meio à debilidade voraz do “corpo que apodrece”, o élan vital dos prisioneiros resume-se a seu aspecto meramente fisiológico ou mesmo bestial. Conforme Berta Waldman (2007, p. 173), “com a dimensão da vida humana circunscrita ao corpo, cria-se uma analogia entre a experiência com o falcão e os corpos dos prisioneiros na cela”. A desumanização chega a tal ponto que a SS os chama de “porcos” ou eles mesmos se julgam “ratos num canto”. Com o intuito de contrapor o “envoltório” carnal à sua materialidade perecível, o padre aponta para o

fato de que “todos nós temos alma” e, trazendo a lume o quinhão de divindade do homem, “nós somos feitos à imagem e semelhança d’Aquele” (p. 252).

Essa perda da humanidade corresponde ao que Giorgio Agamben denomina de “vida nua” (2002, p. 16). Na esteira do pensamento de Michel Foucault, o filósofo italiano retoma a discussão em torno da “administração dos corpos” e no seu estreito imbricamento com a instrumentalização da vida e os controles reguladores da sociedade, sob a óptica da *biopolítica*. No aperfeiçoamento crescente da seara das técnicas de poder e de seus mecanismos de normatização, o corpo é concebido dentro de uma teia complexa de dispositivos institucionais de domesticação, ou melhor, de disciplinarização⁸ da existência humana. É no bojo dessas estruturas de dominação de um estado de exceção, legitimadas pela política moderna a fim de garantir sua soberania, que aparecem os campos de concentração – como paradigma do biopoder – e toda a maquinaria perversa de exclusão e de extermínio durante o Holocausto da Segunda Guerra Mundial. A “vida nua” ou a “vida indigna de ser vivida” é encarada eminentemente como um conceito político, em que “está em questão a extrema metamorfose da vida matável e insacrificável do *homo sacer*, sobre a qual se baseia o poder soberano” (idem, p. 148-149). Como perfeitamente arremata o Joalheiro na peça: “Nós ficamos dóceis diante da morte, não é?” (HILST, 2008, p. 289).

O ápice da radical funcionalização das instâncias da vida desde a burocratização das instituições sociais até a reificação do próprio ser humano materializa-se nas experiências totalitárias representadas no século XX pelo nazismo e pelo fascismo, com as suas verdadeiras máquinas de morte. O estudante, dotado de um modo de pensar fortemente subversivo, emite a sua crítica em tom sarcástico a respeito do contrassenso existente na concepção de um ciclo reprodutivo – considerado sob o viés judaico-cristão como o princípio básico de constituição da família – que assegura a procriação de gerações para tão somente realizarem a sua função de matar ou de morrer:

Eu fiz um dia um trabalho, lá na escola, a necessidade de todos compreenderem a importância das relações (*ri*) sexuais. Era importante ter saúde, filhos fortes, sabe? Filhos de boa índole, intelectualmente, moralmente, eu fiz esse trabalho, acharam muito bom... filhos resistentes. (*ri*) Filhos resistentes. (Tom histórico) Filhos... filhos da puta, assassinos... (idem, p. 287)

Além da noção tradicional de família, o estudante questiona a de trabalho enquanto valores essenciais que fundamentam os alicerces de uma sociedade conservadora no sentido de formar sujeitos de “boa índole”, “intelectualmente” subjugados e “moralmente” domesticados à norma estabelecida: “Alguns disseram que o homem se humaniza pelo trabalho em

[8] Foucault concebe a disciplina como um instrumento eficiente de controle, de manipulação e de vigilância, de modo a tornar os “corpos dóceis”. Nas palavras do autor: “Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe (...) A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” (FOUCAULT, 2008, p. 119).

comum. (ri)” (idem, p. 292). Tendo em vista o processo de coisificação da vida na sociedade industrial capitalista, que exige do homem cada vez mais produtividade, a exploração da força de trabalho serve menos à humanização do que à alienação.

Eis que surge a personagem da mulher, a “cadela judia”, trazida à força pelo agente da SS e o seu ajudante para ser entregue a mais uma prática de violência: a sexual. Como instrumento de prazer, o corpo feminino tem a sua integridade física violada para “foder” com os prisioneiros, satisfazendo-os. Quando interpelada acerca da sua origem, a mulher hesita em conceder o seu testemunho e esclarecer os detalhes sobre o serviço que desempenha unicamente em troca da sua sobrevivência. Ela faz parte de uma engrenagem brutal responsável por higienizar e separar os corpos, os quais compõem, devido à sua imensa quantidade, uma “pirâmide toda feita de sangue, de sangue muito escuro” (idem, p. 266). Diante de uma imagem absurdamente forte e impactante de uma genuína “carnificina”, o carcereiro questiona o padre acerca da inocência de Deus. Ao que o religioso emprega metaforicamente em sua resposta – como uma espécie de consolo – a bela imagem: as “coisas divinas são noite infinita para a nossa razão” (p. 267). Em *A empresa*, a personagem do Monsenhor utiliza uma imagem aproximada para dizer que “Deus pode ser a treva. Pode ser a grande noite” (2008, p. 54).

De um modo geral, há o “questionamento da justiça e da misericórdia divinas e a prova irrefutável de que o ser humano, se colocado em determinadas situações extremas, torna-se um brinquedo do Destino, da Morte e da Dor” (PALLOTTINI, 2008, p. 507). A procura incansável do homem por compreender os desígnios “confusos” e misteriosos da divindade trata-se de uma preocupação constante em Hilda Hilst. O sentimento de falta ou de insuficiência é uma das forças motrizes de sua obra no enalço de uma ideia de Deus⁹, cuja definição jamais caberá em uma certeza absoluta. Dificuldade encarada mesmo pelos mais crentes, como o padre:

[9] Referência ao verso do poema “Exercício nº 1”, pertencente à obra *Exercícios para uma ideia* (1967). Segue a primeira estrofe: “Se permitires/ Traço nesta lousa/ O que em mim se faz/ E não repousa:/ Uma ideia de Deus” (Hilst, 2017, p. 222).

ESTUDANTE (*para Maximilian*): Você sabia antes de tudo isso acontecer, quem era o teu Deus?

MAXIMILIAN: Eu O pensava... cheio de ternura e piedade... e pensava também que o maior mal era a treva... a treva do espírito.

ESTUDANTE: E agora?

MAXIMILIAN: Agora a treva e a luz são uma coisa só. (*pausa*) (p. 279)

Deus é a experiência inefável de reunir a “treva” do que é interdito ao conhecimento humano e à “luz” da lucidez proveniente de um arrebatamento. Como uma possibilidade de “aliviar” o irremediável silêncio divino ou o peso da morte, os prisioneiros buscam uma saída poética a partir das composições do poeta ou das narrativas memorialísticas que remontam às lembranças do passado de cada um. Em relação a esse último aspecto, o texto dramático problematiza a importância do gesto de narrar sob o contínuo jogo entre lembrar e esquecer:

MULHER: Mas por que eu tenho de contar? Por quê?

CARCEREIRO (*com ironia*): Para que a gente se lembre mesmo depois da morte, sempre, sempre, porque se morrerem todos, a tua palavra vai ficar viva no espaço, viva, você não entende?

ESTUDANTE: A palavra tem vida?

POETA (*tentando acreditar no que diz*): 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? (p. 260-261)

À luz do vigor imperecível das pedras lapidadas pelo joalheiro, as palavras também são capazes de se repercutir como uma “imagem viva” ao longo de gerações e de resistir ao esquecimento, o qual não deixa de ser uma forma de negação, de recusa e de morte. Esse trecho ecoa as formulações de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 100) a respeito do pensamento de Theodor Adorno, o qual reconhece a necessidade imperativa de uma “luta contra o esquecimento”. O dever de memória se cumpre no momento em que o homem não permite que experiências como a da Shoah se repitam. Ainda segundo a estudiosa, é preciso que haja de fato essa luta, visto que há em cada ser um desejo irresistível e “voraz” de esquecer por envolver questões relacionadas à dor e ao sofrimento indizível. Ou, como sugerem as palavras meditativas do 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” (p. 290). Ser lembrado é um alento àqueles que já perderam a sua realidade mais derradeira: a humanidade.

Berta Waldman (2007, p. 176-7) expressa a sua ressalva no que diz respeito à “peça não referencial” de *As aves da noite* com base no fato de que a amplitude do que foi o acontecimento do nazismo não é contemplado na sua integralidade, talvez como um recurso para “aludir à ditadura militar brasileira

[10] Para uma melhor compreensão acerca da questão judaica, ver Berta Waldman. Em seu estudo, ela a examina detidamente a partir da narrativa contada pelo estudante de um rei que tinha três filhos e presenteou cada um com uma coroa. Nessa história, há uma “clara passagem sem mediação do judaísmo ao cristianismo – o foco principal da peça” (WALDMAN, 2007, p. 177).

e a outras situações de tirania e barbárie”. A questão judaica¹⁰ recebe pouca atenção no texto ou, por vezes, ressoa de forma forçada. A “aparição relâmpago” do Führer, ou de Adolf Hitler, por via de um discurso veiculado na emissão sonora do alto-falante demonstra o seu papel de antagonista, diametralmente oposto à figura benevolente do padre:

ESTUDANTE (*referindo-se a Hitler. Olha para o alto-falante, tom muito sombrio*): Ele também sente assim... muito mais do que um impulso. Ele é o reverso, você sabe? O reverso. O outro rosto de cada um de nós.

MAXIMILIAN: Sim, meu Deus, eu sei... eu sei agora. (p. 279-280)

Mais do que uma presença histórica simplesmente, o ditador nazista alemão alude, sob a posição de “reverso”, a metaforização do mal, o “outro rosto de cada um de nós”, ou seja, a faceta truculenta e obscura que cada ser humano carrega consigo. A condição ambígua do “homem humano” – no sentido rosiano – manifesta-se no movimento de tensão e de coexistência dos contrários. Afinal, como observa o estudante, “o mal e o bem se entrelaçam como os ramos das árvores” (p. 288). Caminhando para o final da peça, a força da maldade expande-se no exercício violento do estupro de “uma mulher que está morrendo” praticado por vários agentes da SS, bem como na agressão física ao estudante e, pela tentativa de defendê-lo, também a Maximilian. Este é presenteado pela SS com um pacote contendo uma “coroa de arame farpado”. Na sua correlação direta com a coroa de espinhos de Jesus Cristo, o padre confessa humildemente que não é digno de tal. Diante de sua verdadeira *via-crúcis*, como um mártir consumido em sacrifício, a sua atitude representa a de um autêntico cristão que, antes de mais nada, preza pelo amor, pela misericórdia e pelo altruísmo a ponto de haver um reconhecimento fraternal mútuo entre ele e os prisioneiros. Diz o padre: “(*comovido, começando a sorrir*): Eu não só te vejo... sabe, eu... eu sou você. Você me entende? Eu sou você” (p. 290). Conforme sintetiza Pécora (2015, p. 20), “a admiração de Hilda vai para os que voluntariamente escolhem o fim que lhes é dado, de tal modo que nessa escolha da morte e da não violência reside paradoxalmente toda a esperança humana de sobreviver à barbárie”.

No desfecho, a imagem do círculo amplifica-se ao se remeter à composição de um “círculo perfeito” pelos prisioneiros com a coroa no centro, assim como ao próprio espaço do cilindro – enquanto cárcere e experiência com o falcão –, ou melhor, de uma *roda viva*¹¹ da qual eles jamais fugirão. Como atesta ironicamente a fala final do agente da SS, como um veredito resolutivo e irrefutável:

[11] *Roda-viva* é o título da peça de Chico Buarque de Holanda, de 1967, dirigida por José Celso Martinez Corrêa – responsável também pela montagem do polêmico *O rei da vela*, no mesmo ano.

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. (*riso discreto. Sai abruptamente*) (p. 297)

O DESPOVOADOR E AS AVES DA NOITE: NARRATIVAS DO ENCERRAMENTO

Os textos de Samuel Beckett e de Hilda Hilst enredam as personagens em espaços rigorosamente cerrados e em “situações extremas” de profunda desumanização, cuja potência do enlace entre palavra e imagem é capaz de suscitar a angústia, o tormento, o desespero e a indignação. Em suma, ambas as obras problematizam a condição do homem no mundo e as suas escuridões inescrutáveis, bem como questionam a insuficiência dos discursos que se pretendem absolutos – tais como o da ciência – e, sobretudo, a rigidez e o engessamento das convenções e dos paradigmas ficcionais. Cada um do seu modo, experimentando as mais diversas possibilidades criativas, propõe uma leitura inaugural da realidade, sempre fugidia, e uma experiência radical com a linguagem, de sorte que estabelece uma ruptura com as normas literárias e elabora com originalidade a matéria narrada.

A narrativa de Samuel Beckett encena o horror inominável do ser humano enclausurado em um estado de isolamento, de imobilidade, de solidão e de desamparo, em que qualquer tentativa de contato ou de aproximação é frustrada pela impassibilidade abissal dos corpos. Na circularidade infernal beckettiana, os seres humanos estão condenados a uma “paixão de buscar” vã, solitária e fadada ao fracasso. O texto dramático de Hilda Hilst, por sua vez, recorre ao desmascaramento da violência das instituições e dos seus discursos autoritários que aprisionam os indivíduos dentro de uma dinâmica de poder e de dominação. Se o homem habita um mundo abandonado por Deus, resta ainda a poesia como uma redenção possível para livrá-lo dos cárceres feitos de paredes ou de palavras e impulsioná-lo a conquistar o seu “corpo de pássaro e levantar vôo” em direção à alvorada da liberdade.

ANDRÉA JAMILLY RODRIGUES LEITÃO – Desenvolve trabalho de doutorado sobre o erotismo trágico na prosa de Hilda Hilst no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, na FFLCH-DLCV-USP. Ensaio apresentado à disciplina “Prosa, drama e *performance* na obra final de Samuel Beckett”, ministrada pelo professor Fábio de Souza Andrade no segundo semestre de 2018. Contato: andrealeitao@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

ANDRADE, Fábio de Souza. "Try again. Fail again. Fail Better (Prefácio)". In: BECKETT, Samuel. *O despovoador; mal visto mal dito*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro; edição preparada por Vadim Nikitin. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. VII-XXVII.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *Le dépeupleur*. Paris: Les éditions de minuit, 1970.

BECKETT, Samuel. "Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a 'Carta Alemã' de 1937". In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001a. p. 167-171.

BECKETT, Samuel. "Três diálogos com Georges Duthuit (1949)". In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001b. p. 173-182.

BECKETT, Samuel. "O despovoador". In: *O despovoador; mal visto mal dito*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro; edição preparada por Vadim Nikitin. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 3-34.

BETTI, Maria Sílvia. "O teatro de resistência". In: FARIA, João Roberto (Direção). *História do teatro brasileiro. Do modernismo às tendências contemporâneas*. v. 2. J. Guinsburg e João Roberto Faria, projeto e planejamento editorial. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2013.

BLANCHOT, Maurice. "Onde agora? Quem agora?". In: *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 308-318.

CUNHA, Rubens da. *O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst*. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

DELEUZE, Gilles. "L'épuisé". In: BECKETT, Samuel. *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages ..., Nacht und Träume*. Traduit de l'anglais par Edith Fournier. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. p. 55-106.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13. ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 35. ed. Trad. de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008.

HILST, Hilda. *Fico besta quando me entendem. Entrevistas com Hilda Hilst*. Organização de Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KAFKA, Franz. "A construção". In: *Um artista da fome e a construção*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 61-108.

LAMARTINE, Alphonse de. "L'isolement". In: *Méditations poétiques*. Avec une notice biographique, une notice historique et littéraire, des notes explicatives, des jugements, un questionnaire et des sujets de devoirs, par Henri Maugis. Paris: Librairie Larousse, 1942. p. 15-18.

LOCATELLI, Carla. *Unwording the world. Samuel Beckett's prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

MORAES, Eliane Robert. "A prosa degenerada". *Jornal de resenhas*, Discurso editorial/USP/Unesp/UFGM/Folha de S.Paulo, São Paulo, 10 mar. 2003.

PALLOTTINI, Renata. "Do teatro". In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008. p. 491-517.

PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008. p. 7-19.

PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir. “Hilda menor: teatro e crônica”. In: REGUERA, Nilze Maria de Azevedo; BUSATO, Susanna (org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Unesp, 2015. p. 13-27.

ROSENFELD, Anatol. “O teatro de Hilda Hilst”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1969. Suplemento Literário.

ROSENFELD, Anatol. *Primas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SOUZA, Ana Helena. “Molloy: dizer sempre, ou quase”. In: BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. e prefácio de Ana Helena Souza. 2. ed. São Paulo: Globo, 2014. p. 7-20.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro de mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.

WALDMAN, Berta. “Sobrevoando Auschwitz: ‘As aves da noite’”. *Remate de Males*, Campinas, n. 2, v. 27, p. 171-182, jul./dez. 2007.

WEBER-CAFLISCH, Antoinette. *Chacun son dépeupleur: sur Samuel Beckett*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1994.

