



***EU SOU MEU CORPO: VIOLÊNCIA, POESIA E FINITUDE NA PEÇA AS AVES DA NOITE, DE HILDA HILST***

***I AM MY BODY: VIOLENCE, POETRY AND FINITUDE IN THE PLAY THE BIRDS OF THE NIGHT, BY HILDA HILST***

Francisco Alves Gomes<sup>1</sup>

Recebido em: 26 jul. 2020

Aceito em: 14 jan. 2021

DOI: 10.26512/aguaviva.v6i1.38319

**RESUMO:** A peça *As aves da noite*, de Hilda Hilst, propõe uma leitura estética sobre o que ocorreu com o padre Maximilian Kolbe em Auschwitz. O texto é atravessado por inúmeras questões ontológicas. O conjunto de personagens trancafiados para morrer no Porão da fome pensa questões como Deus, morte, liberdade, fome, degradação e etc. A violência é presença intermitente no bunker da morte e o corpo das personagens é um território de debate profícuo sobre os efeitos do cerceamento da liberdade e a dificuldade de comunicação entre os sujeitos. Neste sentido, proponho no presente ensaio um conjunto de reflexões que parte do olhar das personagens sobre o próprio corpo, o do outro, e os processos de degradação sobre eles. O corpo é uma territorialidade persistente na dramaturgia de Hilda Hilst. Entre as personagens presas no Porão da fome o corpo atua como um rizoma a irmanar todos no mesmo espaço de compreensão do fim. Violência, poesia e finitude sedimentam a ação dos condenados a morrer de fome e sede. Na trama, pensar é uma forma de resistência diante do fim iminente, no entanto, esse movimento de racionalização da “banalidade do mal” gera efeitos colaterais simbólicos entre os prisioneiros. Portanto, proponho a análise do texto buscando compreender como o corpo está inserido nas engrenagens da violência e os seus efeitos na observação mútua que os condenados fazem.

**Palavras-chave:** Teatro; Corpo; Violência; Hilda Hilst; Poesia; Dramaturgia.

**ABSTRACT:** The play *The birds of the night*, by Hilda Hilst, proposes an aesthetic reading about what happened to a priest, Father Maximilian Kolbe, in Auschwitz. The text is crossed by numerous ontological questions. The group of characters locked up to die in the Basement of starvation, thinks about issues like God, death, freedom, hunger, degradation and so on. Violence is an intermittent presence in the death bunker and the body of the characters is a

---

<sup>1</sup> Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília (UnB). Professor Adjunto I do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Atua nas disciplinas de História da Arte I e II e Crítica em Artes Visuais. É especialista em Direção Teatral pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM). Faz parte dos Grupos de Pesquisa: Estudos de Literaturas e identidades (UFRR); Literatura, Enunciação e Cultura (UFMA); Estudos de haikai: lirismo, haicáismo e campo literário (UFAM); TOPUS-grupo de pesquisa sobre espaço, literatura e outras artes (UnB) e Artefactos-Laboratório de pesquisa em artes e tecnologias interativas (UFRR). Tem interesse nas fronteiras entre Performance e Teatro. E-mail: [francisco.alves@ufr.br](mailto:francisco.alves@ufr.br)  
O artigo em questão é parte da tese de doutorado intitulada *Certas palavras não devem ser ditas*: um estudo sobre a violência nas peças *O rato no muro*, *O visitante*, *As aves da noite* e *O verdugo*, de Hilda Hilst; defendida no ano de 2020, sob a orientação do Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (UnB).



territory of profitable debate on the effects of the restriction of freedom and the difficulty of communication between the characters. In this sense, I propose in this essay a set of reflections that begins from the characters' gaze on their own bodies, on the other's, and the degradation processes on them. In Hilda Hilst's dramaturgy, the body is a persistent territoriality. Among the characters trapped in the Basement of Hunger, the body acts as a rhizome to unite all in the same space for understanding the end. Violence, poetry and finitude sediment the action of those condemned to die of hunger and thirst. In the plot, thinking is a form of resistance in the face of the imminent end, however, this movement to rationalize the "banality of evil" generates symbolic side effects among prisoners. Therefore, I propose the analysis of the text seeking to understand how the body is inserted in the gears of violence and its effects on the mutual observation that the condemned does.

**Keywords:** Theater; Body; Violence; Hilda Hilst; Poetry; Dramaturgy.

A peça *As aves da noite*, escrita em 1968, é um verdadeiro chamamento à reflexão sobre o que foi a vida no campo de concentração nazista de Auschwitz. A trama personifica o episódio real em que o padre franciscano Maximilian Kolbe se oferece para morrer no porão do fome no lugar do prisioneiro de n. 5.659, que começou a chorar, ao ser sorteado junto com outros que foram escolhidos para o encarceramento na prisão. O texto tem um relevo em que a emoção das personagens confirma o que a dramaturga defende nas rubricas preliminares, "que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE."<sup>2</sup> (HILST, 2008 p. 233). No porão da fome estão encerradas as personagens: Padre Maximilian, Poeta, Estudante, Joalheiro e a Mulher. Representando a opressão, as personagens: SS e Hans, caracterizado como "ajudante do SS".

Na trama de *As aves da noite* o Poeta exerce a função de catalisar os debates que envolvem a ideia do corpo e sua finitude no bunker da morte. O Poeta enxerga a impossibilidade de sublimação pela via da arte, embora ele pratique poesia, no porão do fome tudo se volta para um senso de destruição e caos.

POETA (*para o Estudante, febril*): Então a tua amiga estava certa? Ela não disse que o corpo parece uma coisa independente da nossa vontade? E se o corpo é só um envoltório da vontade... o corpo não é nada, hein? (*voz alta*) Maximilian, eu não quero esse meu corpo, eu não quero mais! Faz alguma coisa para que ele se acabe depressa, faz alguma coisa para que eu não saiba dele mais, maldito corpo. (*soluça*)

MAXIMILIAN (*muito comovido*): Ele se acabará, meu amigo, logo, logo... se fosse possível não pensar tanto nele agora... não pensar tanto.

---

<sup>2</sup> Grifo da autora.



POETA (*interrompe exaltado*): Mas eu não posso. Eu sou meu corpo. Eu sou esta imundície que parece não ter fim. (HILST, 2008, p. 256)

O discurso do Poeta reconhece a impossibilidade do corpo ser algo que ultrapasse a putrefação paulatina que os consome. A cena jorra em emoção e plasticidade. O Poeta faz versos e o padre Maximilian reza no porão da fome. Essas duas personagens ocupam um lugar especial na narrativa, ambas veem o corpo como algo transitório, dotado de sentidos que mitigam qualquer esperança de que sairão vivos dali. O Poeta alarga a consciência da violência sofrida por ele, ao dizer: “Eu sou meu corpo. Eu sou esta imundície que parece não ter fim”. A afirmação do Poeta serve para naturalizar a angústia que os domina. Antes do porão da fome tudo era corpo, no bunker da morte tudo é imundície que se retroalimenta, afinal, antes de tudo, o nazismo matava a subjetividade.

CARCEREIRO (*interrompendo*): Maximilian, você podia ficar lá fora e ser mais útil pr’aqueles coitados. Aqui você é inútil, aqui a morte é feita de carne, aqui você já é a morte, tudo que você fala é a morte que fala.

JOALHEIRO (*brando*): O outro quando foi sorteado começou a chorar... (HILST, 2008, p. 257).

Na voz do Carcereiro está uma grande chave de interpretação do sofrimento das personagens: “aqui a morte é feita de carne, aqui você já é a morte, tudo o que você fala é a morte que fala”. Para o Carcereiro, o padre Maximilian representa a personificação da morte. A maneira como a personagem organiza esse raciocínio é denunciativa da falta de uma esperança religiosa para os outros seres no porão da fome. É capital a frase: “aqui a morte é feita de carne”; não há qualquer mistério sobre a finitude: ela é a carne que compõe as personagens. A morte não se prefigura fantasmagórica e surreal; o Carcereiro a observa no discurso do padre, na totalidade do que é ser padre, tanto é que ele endossa: “aqui você já é a morte”. Esse dado é pertinente, se tratando de que segundo a igreja católica, em toda missa o padre celebra a paixão, morte e ressurreição de Cristo. No porão da fome esse tríduo de fé impresso no padre Maximilian é interrompido na morte, pois nesta *via crucis* não há possibilidade de ressurreição como liberdade.

A total falta de esperança exposta na fala do Carcereiro impõe às personagens a aceitação e racionalização do terror que as cerca. A afirmação: “aqui você é inútil” chama novamente a ideia de imobilidade desses corpos que não reagem de forma vigorosa no porão da fome. Tudo é inútil no bunker da morte. Na peça, o Carcereiro é a personagem que mais convida as outras à razão aterradora: todos eles morrerão.



*Vozes, risos, ruído de chaves.*

CARCEREIRO: As chaves.

*A porta é aberta com suavidade. Demoram um pouco para entrar. Ouve-se o SS dizendo: “Você já vai ver, entra, você vai gostar”. Um voz de mulher: “Mas para quê?”. Voz do SS empurrando a Mulher para dentro da cela: “Entra!”. Entram, também, o ajudante e o SS.*

SS (*delicado*): Boa noite, senhores. (*para a Mulher*) Vamos, dê boa noite aos porcos. Vamos (*safanões*), diga: boa noite, porcos.

MULHER (*timidamente*): Boa noite.

SS (*gritando*): Porcos! Diga (*acentua*) porcos

MULHER: Boa noite (*safanão pesado*), porcos. (HILST, 2008, p. 258)

A entrada da Mulher no porão da fome demarca um novo ciclo de sofrimento entre as personagens. O corpo feminino é forçado a entrar no bunker da morte habitado por homens arruinados pela tomada de consciência que os degrada à medida que o corpo vai dando sinais de que o fim se aproxima. Renata Pallottini, ao sumarizar a peça, aponta que:

A trama da peça decorre, portanto, durante as últimas horas de vida de um grupo de cinco prisioneiros, entre os quais o padre Maximilian. A situação é bastante explícita e o conflito a segue; os prisioneiros são visitados por dois carcereiros, que trazem, inclusive, uma mulher, também prisioneira, para, eventualmente, manter relações com algum deles, num rasgo de escárnio grotesco (PALLOTTINI, 2008, p. 507).

Destaco a ideia de “escárnio grotesco” proposta pela crítica. A figura da Mulher no porão da fome simboliza o corpo servil, o corpo entregue aos pretensos desejos destes personagens aniquilados. O escarnecimento reside nessa junção que invoca Eros e Tânatos no porão da fome. A instância do Eros não tem sentido no bunker da morte, pois o padre está fora dessa dimensão erótico-carnal, o Poeta assume o delírio como forma de comunicação com o mundo, o Estudante parece devotado a um amor não realizado, o Joalheiro é ausente do debate e o Carcereiro é o único que violenta verbalmente a Mulher. Ele é o falo que tenta se impor e oprimir a personagem. Em determinada altura da peça, ele diz: “Maximilian, nós queremos nos aliviar, está certo?” ao que o Estudante responde: “Mas nada do que ela disser pode nos aliviar, é tudo tão...” (HILST, 2008, p. 259). A ideia de sexo e palavra se coaduna, as personagens masculinas veem a mulher como um corpo que representa a possibilidade de geração de vida ao mesmo tempo em que é rebaixada a ser um artifício de uso e descarte por parte dos soldados SS, como é possível verificar na cena abaixo, que dá prosseguimento ao suplício da Mulher.



SS (*delicado, para os prisioneiros*): Já é noite, sabiam? E a noite é feita pra que mesmo? (*risadas discretas de Hans*) Para o quê? (*pausa*) Para foder, porcos. (*risada alta. Muda o tom de voz para a Mulher*) Vai. Primeiro o que está cagado. (*empurra a Mulher mas simultaneamente puxa*) Não, não primeiro o nosso amigo de batina. (*ri*) De batina, Hans! O que escolheu a merda, a morte e agora (*delicadamente*) o amor. (*aproxima-se de Maximilian que o olha fixamente. Ameaçando, lentamente*) Abaixa os olhos, abaixa os olhos... (*delicado*) Então uma cadela judia para passar a noite não é nada mau, hein? Será que Deus não vai gostar? (*risadas discretas de Hans*) Vai, sim... nós acreditamos em Deus também... O nosso Deus é o Deus dos justos... (*para a Mulher*) Vamos, pelo menos dá um beijinho nele pra gente ver. (*a Mulher hesita. O SS empurra violentamente a Mulher na direção de Maximilian*) Beija esse de batina, vamos! (*a Mulher beija Maximilian, que lhe sorri*) Ele está gostando, Hans! (*morre de rir*) Ele está gostando! Quer ver que os porcos são até capazes de foder! (*ainda rindo dirige-se à Mulher antes de sair*) Você fica. (*a Mulher olha o SS como que interrogando*) Você fica. (*pausa longa. Tensão*) (HILST, 2008, p. 258-259)

A cena expõe cruamente que a função da Mulher no bunker da morte é manter relações sexuais com os prisioneiros. A degeneração dos soldados SS força uma aproximação entre o corpo da Mulher e o corpo do padre Maximilian Kolbe. A Mulher o beija. Teria o beijo a significação de que mesmo diante de situações extremas é possível resistir em humanidade? Os corpos da Mulher e do padre são dotados de simbolismos particulares. Maximilian é o autotributo no porão da fome: ele se oferece para morrer no lugar de outrem; a Mulher foi forçada a entrar neste espaço, como se, deflorada em sua dignidade, ela não passasse de uma frivolidade grotesca para o divertimento sádico dos soldados nazistas. Ao cotejar os corpos do padre e da Mulher, identifico nas personagens a pulsão por uma ontologia da morte, ou seja, não é necessário posicionar as personagens numa lógica da morte como sublimação, ou a morte como o fim do ciclo ontológico, ao invés disso, ela é a carne limitada em si no porão da fome. A ontologia da morte seria, neste caso, a constatação de que a completude do ser torna-se absoluta porque a possibilidade da morte faz as personagens pensarem nas questões existenciais, e, se a existência é primeiramente carnal, logo a consciência que elas têm desse lugar de fala e mundo gera nelas o medo, o terror, a desesperança, elementos que preparam os corpos para o que de terrível pode acontecer.

CARCEREIRO (*interrompendo violento, tom crescente*): Não! Não! Ela vai contar até o fim, eu tenho o direito de saber, eu tenho direito, de qualquer jeito eu vou morrer, conta, vamos, vamos, aí vocês entram...

MULHER (*medrosa*): Primeiro a gente... limpa o sangue... as fezes.

MAXIMILIAN (*interrompe com delicadeza*): Não diz mais nada, filha, não diz mais nada.

CARCEREIRO (*sôfrego*): E depois? E depois? (*pausa*)



MULHER (*agoniada*): Depois separamos os corpos. (*pausa*)  
JOALHEIRO (*com horror*): Eles ficam agarrados?  
MULHER: Difícil de separar... mas com cordas... com ganchos...  
JOALHEIRO (*abobalhado*): Você é forte, tem força. (*pausa*) (HILST, 2008, p. 265)

Compreendo a ideia do corpo como um problema teórico na dramaturgia de Hilda Hilst. As personagens teorizam o corpo à medida em que são atingidas pelas inúmeras formas de violência que estruturam as tramas. No fragmento acima, o Carcereiro força a Mulher a dizer qual o seu trabalho no campo de concentração de Auschwitz. Através do relato é evidente que seu trabalho é separar os corpos nas câmeras de envenenamento. Segundo a personagem: “Primeiro a gente... limpa o sangue... as fezes./Depois separamos os corpos./Difícil de separar... mas com cordas... com ganchos...” (HILST, 2008, p. 265). Mesmo com a descrição entrecortada pelas vozes das outras personagens é possível verificar o triunfo da ideia de desumanização dos sujeitos. Os mortos como pedaços de carne separados por ganchos. A narração feita pela Mulher demonstra essa teoria do terror real vivido por quem estava encerrado em trabalhos forçados em Auschwitz.

POETA (*intensa comoção*): Eu te amo, Maximilian. Tanto como amei a mim mesmo.  
MAXIMILIAN: É preciso que você se ame agora também.  
POETA (*assombrado*): Com este corpo?  
MAXIMILIAN: Com este nosso corpo.  
MULHER (*lentamente, com fervor*): Eu amo todos aqueles corpos.  
CARCEREIRO (*para a Mulher com intensa ironia*): Que caridade, que fineza. Você vai nos limpar depois de mortos? Vai separar o sangue e a merda? Hein? Vai?  
JOALHEIRO (*assombrado*): Mas a gente sangra morrendo por fome e por sede? A gente também sangra?  
MAXIMILIAN (*lentamente*): A gente sangra sempre quando morre sem amor. (HILST, 2008, p. 270)

A desumanização provoca nas personagens a negação do próprio corpo. É o Poeta quem faz essa constatação de forma emocionada como está descrito no fragmento acima. Nessa altura da narrativa o Poeta está perto de morrer, então grande parte das falas são dotadas de emoção exacerbada. A violência no porão da fome atinge o Poeta de maneira específica, diferente das demais personagens. No corpo do poeta a violência se qualifica e instrumentaliza tanto o sofrimento existencial quanto o físico. E isto não é por acaso. Para tratar melhor dessa especificidade, cito Henri Bergson, na obra intitulada *Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*:



Eis as imagens exteriores, meu corpo e finalmente as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhe restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em certa medida, a maneira de devolver o que recebe. [...] Pode dizer que meu corpo é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra (BERGSON, 2010, p. 14).

O Poeta produz uma poesia que nutre a aura de desumanização que os oprime no porão da fome. As imagens do Poeta são uma resposta simbólica à todos os signos de opressão que naturalizam a violência. A poesia é uma visão distorcida desse corpo igualmente distorcido. Se o texto poético se configura como uma distorção minimamente pensada pelo poeta, o mesmo acontece com o corpo das personagens. O que o Henri Bergson chama de movimento que devolve ao espaço as imagens pela via da escolha, entendo como a imobilidade que desumaniza as personagens. É necessário sublinhar que a ideia de desumanidade que defendo está atrelada à falta de liberdade que coage as personagens a agirem de forma violenta umas com as outras no porão da fome.

O filósofo afirma: “Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens” (BERGSON, 2010, p. 14). No pensar de Bergson tudo parte da percepção, do que é extraído e compreendido no mundo material. As personagens de *As aves da noite* podem ser lidas como imagens que atuam umas sobre as outras. O corpo em performance de sofrimento coloca o mundo interior ao serviço do adensamento dos conflitos entre as personagens. Cada um oferece o que tem de estilizado na própria narrativa interna, apresentada de forma refratária, quando postos em enfrentamento dos valores éticos e morais que cada um preserva. O Poeta é um corpo que conjura o desalento interior que se alia ao mundo material do porão da fome. O mundo material no porão da fome caracteriza nulidade, esvaziamento e finitude.

POETA: Sangra? (*desesperado*) Então eu não quero, Maximilian, eu não quero morrer em amor, eu quero que o meu ódio cresça a cada dia, que o ódio venha depressa, depressa, eu estou cheio de ódio. (*grita escondendo a boca nas mãos. Mostra as mãos*) Olhem, é sangue, vocês me enganaram, vocês me enganaram, me ajuda, Maximilian. (*deita-se*) (HILST, 2008, p. 270).



O sangue tira do Poeta qualquer aura de individualidade especial no porão do fome. Ele é apenas mais um corpo entrando em colapso de morte. Não há poesia no sangue que flui para fora do corpo porque isto constitui caos e violência no organismo vivo. A morte do Poeta não é sublimada por poesia, sua condição de artífice das palavras não o isenta de falecer grotescamente no bunker da morte. Ninguém é especial neste lugar. Nesse sentido, Bergson pergunta:

Por que se pretende, contrariando todas as aparências, que eu vá de meu eu consciente a meu corpo, e depois do meu corpo aos outros corpos, quando na verdade eu me coloco de saída do mundo material em geral, para progressivamente limitar este centro de ação que se chamará meu corpo e distingui-lo assim de todos os outros? (BERGSON, 2010, p. 47)

Qualquer morte no porão da fome se espalha pelas demais personagens, como se uma camada de pele mórbida se alojasse em cada uma delas. O Poeta deseja morrer em ódio ao perceber que essa travessia física e existencial é dolorosa. Pensando a partir da reflexão de Bergson, a morte do Poeta é “uma saída do mundo material em geral”, o seu corpo poético, embora banalizado no porão da fome, é um “centro de ação” destinado a colocar as personagens diante do mais íntimo e profundo, originário na contemplação poética. É como se a dramaturga utilizasse a figura do Poeta como simbólico de uma ideia de ética da vida, que mesmo fulminada pelo controle, seleção e distribuição da opressão nos corpos, ainda assim resvala poesia, e portanto, alguma coisa da utopia respira timidamente entre as personagens. Não é sublimação, liberdade ou possibilidade de mudança no sistema – eles não sairão do porão da fome –, está mais para uma intenção de mostrar que, na iminência da fatalidade, nenhum raciocínio gera aceitação da morte, restando assim o apego ao sonho, à utopia.

SS (*empurrando com o pé o Padre Maximilian ajoelhado junto ao Poeta. Como o Padre não se move, agarra-o pela batina e afasta-o*): Sai, corvo, sai. Vamos ver, vamos ver. (*com a ponta da bota sacode o corpo do Poeta várias vezes*) Vamos, levante-se, porco.

MAXIMILIAN (*com voz firme*): Ele é um poeta.

SS: Um poeta? Muito bonito... Hans, leva pra fora, leva pra fora o porco poeta. (*todos se aproximam muito do Poeta*) Para trás, para trás. (*o ajudante afasta todos com violência*) Vamos, todos cantando, cantando, la, la, ra, la... Não querem mais cantar? Pena, pena. (*Hans começa a arrastar o corpo do Poeta para fora*) Então um poeta... muito bonito... nós também temos grandes poetas... Espera um pouco Hans. (*começa a dizer lentamente*) (HILST, 2008, p. 272).



A morte do Poeta é também a morte da poesia no porão da fome. Seu corpo morto atesta a vitória da barbárie. Na cela da fome todos são atingidos pela pré-morte. O Poeta, estando no grupo dos mais sensíveis morre primeiro, representando o aniquilamento que a arte sofre em regimes totalitários. A morte do Poeta dialoga com o pensamento de Bergson, ao dizer que: Será preciso então resignar-se a conservar da matéria seu fantasma. Pelo menos ela será despojada de todas as qualidades que constituem a vida. Num espaço amorfo serão recortadas figuras que se movem; (BERGSON, 2010, p. 37). Na rubrica a dramaturga indica: “todos se aproximam muito do Poeta” (Op. cit., p. 272). O corpo do Poeta passa a ser fantasmagoria para as outras personagens. Era premente no Poeta a conjunção da vida poético-simbólica exprimida por meio de sua poesia, e a vida carnal do sofrimento pela fome, ambos os espaços de existência configuram “qualidades que constituem a vida”, e, no momento que as personagens se aproximam do corpo morto, acontece um tipo de exumação da personagem, rito este que funciona como um espelho para as demais. O Poeta morre num espaço “amorfo”, ou seja, no bunker da morte os corpos das personagens perdem a forma e são distorcidos, levados a serem “figuras recortadas que se movem” equivalentes a zumbis ou semimortos.

ESTUDANTE (*interrompe*): Eu sei. (*pausa*) Eu posso pegar em você? O teu corpo é igual ao meu?

MAXIMILIAN (*sorrindo*): É igual.

MULHER (*tocando Maximilian*): A minha carne é como a sua, olha. (*sorri*) (HILST, 2008, p. 279)

O Estudante, Maximilian e a Mulher operam uma dialética do corpo em que o reconhecimento os aproxima, e os torna unidade. Mesmo no porão da fome o corpo ainda possui atributos de individualidade, tanto é que o Estudante pergunta se pode tocar em Maximilian e se o corpo dele é igual ao do padre. Essa rede de discursos gera acolhida, alteridade e um fortalecimento coletivo em meio a violência. Ser padre não torna Maximilian um santo no bunker da morte, quando ele diz: “É igual” na verdade a personagem se coloca no mesmo nível existencialista das demais, fazendo a Mulher se sentir à vontade para dizer: “A minha carne é como a sua, olha”, logo, todos estão alinhados na mesma dimensão de consciência que estrutura em torno do corpo a identidade violentada de cada uma das personagens.

CARCEREIRO (*segurando rapidamente as mãos da Mulher pelos pulsos. Primeiro examina-as, depois obriga a Mulher a acariciar-se, no rosto, nos cabelos. A Mulher tem as mãos rígidas nesse momento e continua dizendo: “Não, não faz assim! Não, não, não!”*): Assim, assim, assim, olha como bem você aguenta o teu próprio corpo, como você tem nojo delas, das porcas, da



porca da tua mão. (*mostra as mãos da Mulher para ela mesma*) Olha, vê se elas são iguais a todas as mãos. (*a Mulher desvia o rosto, mas o Carcereiro num gesto rapidíssimo segura os dois pulsos da Mulher com uma única mão, obrigando-a a olhar. Cospe nas mãos da Mulher*) São iguais? São iguais?

MULHER: Pare! Pare!

*Maximilian intervém novamente e o Carcereiro solta finalmente a Mulher* (HILST, 2008, p. 281-282).

A força física do Carcereiro sobre a Mulher é um indicativo da violência crua manifesta na relação homem versus mulher. O bunker da morte representa a violência total, que é manifestada através de jogos de poder que mesclam ideologia, utopia e perseguição. A ação vigorosa no corpo do outro concretiza o que está no plano da violência simbólica neste espaço mórbido. O Carcereiro ocupa esse lugar de materialização de um corpo agressor que age sob outro corpo, mesmo todos eles sendo identificados como prisioneiros. A personagem masculina desenvolve uma ojeriza pela Mulher, pois acredita que ela faz parte do sistema de opressão, e que foi colocada no porão para exercer um tipo de voyeurismo que privilegia os SS. É como se a Mulher fosse o olhar dos soldados nazistas dentro do porão.

A visão distorcida do Carcereiro sobre a Mulher demonstra o declínio da racionalidade em compreender que ela também é uma prisioneira, forçada a trabalhos degradantes, como limpar as câmaras de gás cheias de corpos deteriorados. O fato dela ser arrastada para fora do bunker da morte no final da peça, não a coloca como um elemento partícipe do nazismo. Nas mãos dos torturadores nazistas ela é um exemplo do corpo violentado nos espaços interiores e exteriores. A fala do Carcereiro tenta atrelar à Mulher a prerrogativa de que o seu o corpo, ao tocar naqueles corpos mortos nas câmaras de gás, é também um corpo autor de violência: "... olha como bem você aguenta o teu próprio corpo, como você tem nojo delas, das porcas, da porca da tua mão." (HILST, 2008, p. 282). Para o Carcereiro, as mãos da Mulher representam a barbárie que se naturaliza no corpo incomodado pelo que faz, mas sem chance de romper com a atividade horrenda que é forçada a exercer.

CARCEREIRO (*com ironia*): Você não aguentaria sem mim? Eu te faço tudo mais fácil, não é? Vocês ouviram? Ele não aguentaria sem nós. Ele diz que não aguentaria sem nós. Ele diz que não aguentaria sem nós. (*violento e muito próximo a Maximilian*) Você mente! Você aguentaria sua mãe apodrecendo na tua frente, e você aguentaria sozinho. (*ri*) Não aguentaria... (*voz muito alta, angustiada*) Sofre um pouco, homem! Sofre um pouco para que eu te veja, meu irmão! (*mais brando*) Olha para mim, Maximilian, vamos, olha (*muito emocionado*) Me abraça, abraça este corpo que apodrece, porque o meu corpo... o meu corpo apodrece. (*Maximilian tenta abraçá-lo, mas a Mulher se coloca entre os dois*)

MULHER (*muito comovida*): Eu te abraço, eu posso te abraçar.



CARCEREIRO (*recuando*): Você não pega em mim. Não pega em mim (HILST, 2008, p. 283).

O surto violento do Carcereiro assinala uma travessia dos gestos agressivos, pelo toque arbitrário no corpo da Mulher, e passa a ter uma conotação acolhedora, em tentar extrair do padre Maximilian Kolbe um sofrimento que possa ser equivalente ao seu. Todos são vítimas no porão da fome, mas em cada um, as variantes do sofrer aparecem registradas na individualidade das personagens. O que as une é a contemplação irrestrita do movimento de saber-se destinado a morrer de fome e sede no bunker. A fala do Carcereiro é impactante porque sumariza a violência expondo ao Maximilian como seria ver a sua própria mãe apodrecendo no porão da fome. O Carcereiro tem sentimentos também, apesar de ser um carcereiro. A cena demonstra um dos momentos em que a individualidade cede lugar ao coletivo, como espaço de desarmamento das tantas camadas de desesperança e consciência da inevitabilidade da morte.

“Sofre um pouco, homem! Sofre um pouco para que eu te veja, meu irmão! (*mais brando*) Olha para mim, Maximilian, vamos, olha ( *muito emocionado*) (HILST, 2008, p. 283). O Carcereiro transita da selvageria para a amenidade do diálogo como liame do reconhecimento mútuo da humanidade. Para o Carcereiro o sofrimento explícito ocupa uma dimensão estrutural no porão da fome. O padre Maximilian, ao investir numa postura contemplativa diante do terror que os delimita, acaba provocando, no Carcereiro, a sensação de que ele não sofre de maneira significativa como os outros, o que é um ledô engano da parte do Carcereiro. Dentro do bunker da morte cada um lê o outro a partir de um local subjetivo ora domesticado pelo autossufrimento, ora suscitado pelo conflito a partir do desespero frente aos sinais físicos da morte. Os olhos do Carcereiro parecem não entender em profundidade que o padre sofre desde o início da trama, quando se ofereceu para morrer no lugar do prisioneiro de número 5. 659.

CARCEREIRO (*com dores violentas*): Agora começou.

MULHER (*com sofreguidão*): A dor? O que é que começou? A dor?

CARCEREIRO: O medo... a dor... é a mesma coisa. (*encolhe-se, geme, a Mulher aproxima-se muito*)

MULHER: Respira junto comigo... assim, assim, devagar.

CARCEREIRO (*ofegante*): Maximilian... (*o Padre aproxima-se muito*) ... eu estou sofrendo... sofre comigo, eu quero ver você sofrendo, você vai gritar quando eu (*grita*) quando eu gritar... (*desesperado*) ... eu vou gritar Maximilian, eu vou gritar agora. (*grita*) Eu estou gritando Maximilian. (*grita. O Padre e a Mulher gritam junto com ele. Pausa*) (HILST, 2008, p. 285-286).

O fulcro da cena é o grito de todas as personagens. A dor do Carcereiro tira a fixidez dos conflitos estilhaçados de cada um. Ele convida todos a gritarem como se os chamassem a



uma performance coletiva, fincada na verdade do sofrimento. O grito é uma expiação da dor, uma forma de comunicar ao exterior as dores que afligem o interior dos corpos. O grito é tão visceral e não obedece uma lógica, mas segue o absurdo, mesclando-se com a repressão que subjuga os corpos. Diante dos gritos das personagens é impossível qualificar qual o que tem mais importância no ápice do sofrimento. No bunker da morte o grito é apenas um grito, pois não ecoa, não frutifica ajuda; ele acaba no silêncio da longa noite adentro. O grito do Carcereiro configura na trama o momento mais humano e comprometido com o desejo de viver. Ele é o personagem que mais escamoteou a sua humanidade, até porque ele era fomentador de opressão e violências constantes no porão.

*Fora ouvem-se vozes de vários SS. Deve ficar claro para o público que estão estuprando uma mulher que está morrendo. Frases assim, por exemplo:*

- assim, segura mais firme
- abre mais
- a cadela não abre
- merda
- isso, mete agora
- mas vai, homem
- vai de uma vez
- merda, ela está morrendo
- depressa, depressa  
(risadas, vozes, ruídos)
- tira ela daí agora  
(ruídos. Pausa longa) (HILST, 2008, p. 286).

Mais uma personagem da dramaturgia de Hilda Hilst sofre um estupro. Ana, de *O visitante*, é estuprada pelo Homem, esposo de Maria, sua filha. Lá a cena é descrita através de uma torrente poética em que a mãe rememora a noite em que “Uma sombra que a princípio/Lembrava um todo cortês/Pelo porte ereto, altivo...” (HILST, 2008, p. 167) se apossa da personagem. Aqui em *As aves da noite* a cena é exposta por meio de uma rubrica da dramaturga, seguida por um conjunto de falas organizadas como um pelotão militar em intensa gradação pela destruição do corpo feminino. Há que se pontuar que a mulher violada está morrendo, e isso grotescamente amplifica a violência. Seja dentro do porão da fome ou no exterior todo corpo é passível de violência no campo de concentração.

Na cena não aparece a voz da mulher violentada. A indicação de que a personagem está morrendo, alude para o silenciamento e total falta de controle de si. As falas compassadas por traços evocam o caos porque são vozes de vários SS. A maneira como os soldados devassam o corpo feminino em ápice para a morte, intensifica o senso de degeneração presente nestes



homens que riem ao assassinar a mulher. A cena funciona como uma espécie de à parte, uma vez que as personagens no porão da fome estão entrando em estado de colapso mental por conta da fome e a sede. O estupro da mulher põe em cena uma dialogia das mulheres violentadas no campo de concentração. A personagem Mulher que está dentro do porão da fome é continuamente violentada pelo trabalho forçado que é obrigada a executar, já a mulher estuprada pelos soldados é apenas um corpo acionado para a satisfação vil dos homens.

O que há de semelhante entre essas duas mulheres?

O corpo de ambas as personagens é um território ocupado por práticas vis que subalternizam o feminino. Elas são vistas como dispositivos de obediência, e são reificadas por práticas destrutivas que as tiram os elementos básicos que formam a humanidade. Recorro à filósofa política Hannah Arendt e sua clássica obra *A condição humana* (2005) para falar pontualmente desse processo de reificação através da violência que se impõe sobre essas duas personagens femininas.

A fabricação, que é o trabalho do homo faber, consiste em reificação. A solidez, inerente a todas as coisas, até mesmo às mais frágeis, resulta do material que foi trabalhado; mas esse material não é simplesmente dado e disponível, como os frutos do campo e das árvores, que podemos colher ou deixar em paz sem que isso alteremos o reino da natureza. O material já é um produto das mãos humanas que o retiraram da sua natural localização, seja matando um processo vital, como no caso da árvore que tem que ser destruída para que se obtenha a madeira, seja interrompendo algum dos processos mais lentos da natureza, como no caso do ferro, da pedra ou do mármore, arrancados do ventre da terra. Este elemento de violação e de violência está presente em todo o processo de fabricação, e o homo faber, criador do artifício humano, sempre foi um destruidor da natureza (ARENDR, 2005, p. 152).

Com base nas profundas formulações epistemológicas fundadas por Hannah Arendt, aproximo o princípio do *homo faber* com a ideia do campo de concentração da peça *As aves da noite*. A existência de Auschwitz é uma materialidade que corrompe a natureza do mundo. O homem fabrica o campo de concentração para aprisionar judeus, ciganos, homossexuais, negros, e todo ser humano que não está alinhado com a formatação do corpo perfeito na sua fisicalidade e ideologia nazista. O *homo faber* na peça *As aves da noite* fabrica a violência como uma forma de apropriação do mundo. Ele entende que a pulsão de morte, interpretada por ele como pulsão de vida, coloca-o acima de qualquer um. As duas mulheres da peça, aprisionadas, são frutos dessa apropriação de homens que criam a reificação a partir do mais cruel desejo de dominação do corpo do outro.



Arendt endossa que “Este elemento de violação e de violência está presente em todo o processo de fabricação, e o homo faber, criador do artifício humano, sempre foi um destruidor da natureza” (ARENDR, 2005, p. 152). Neste viés, a mulher violentada sexualmente em *As aves da noite* expõe o soldado nazista como um ser afeito à violência *in natura*. O soldado como um fabricante de violências que rompem qualquer barreira moral ou ética. A mulher é um elemento da natureza, e produz vida. As frases ditas pelos soldados no momento do estupro colocam em decomposição a dignidade da personagem, que, estando às portas da morte tenta manter intacto o símbolo premente da natureza feminina, como é explícito na frase: “– a cadela não abre”. (HILST, 2008, p. 286). A mulher torna-se então “um produto das mãos humanas que o retiraram da sua natural localização” (ARENDR, 2005, p. 152). Logo, forma-se uma estrutura em que homens transformam as mulheres em produtos destinados às teatralizações de desejos espúrios. O estupro é uma forma de teatralizar o animalesco violento no corpo do outro, pois essa lógica trabalha com a desautorização, a invasão, o vilipêndio e o escárnio diante da dor feminina.

SS (*com as mãos para trás, escondendo alguma coisa*): Que paz! Que tranquilidade. Que silêncio, não acha Hans? (*para a mulher*) Prestou algum serviço?

MULHER (*amedrontada*): Não sei, não sei.

SS (*aproximando-se de Maximilian, que o encara*): Ainda consegue levantar os olhos, Padre Maximilian? Escute... ainda podemos trocar o 5.659 por você. Quer? (*pausa*) Não quer? (*pausa*) Eu já sabia. Bem. (*mostra um pacote a Maximilian*) Sabe o que é isso, Maximilian? É um presente para você. Vamos, abra, não tenho medo. (*pausa*)

Lentamente Maximilian começa a desembulhar o pacote.

Maximilian (*ainda desembulhando o pacote*): Para mim?

SS: É, para você, você vai gostar.

MAXIMILIAN (*acabando de desembulhar. Vê-se que é uma coroa de arame farpado*): Mas... eu não sou digno. Não, eu não sou digno (HILST, 2008, p. 295-296).

A violência no porão da fome movimenta a narrativa para quadros de extrema emoção. O deboche dos SS com o padre Maximilian Kolbe interliga-se com o fato da personagem ter se oferecido para morrer no lugar de outro prisioneiro, mas não somente por isto. Há nesses personagens violentos a atração por colocar em cena elementos que distendem a violência para o campo da plasticidade, ou seja, elas se apropriam de apetrechos com o intuito de provocar terror em que está sob sua égide. Os SS levam uma coroa de arame farpado para Maximilian. Isto é uma escancarada alusão ao sofrimento de Cristo, figura central do cristianismo, que recebeu a pena máxima de morte: ser crucificado com uma coroa de espinhos. Entretanto, essa



alusão proposta pelos soldados parte de uma reformatação da coroa, e isso é um aspecto a ser considerado. A coroa de Cristo era de espinhos, a de Maximilian, por sua vez, é uma coroa de arame farpado.

Interpreto a tipologia da coroa como um traço capital da instrumentalização e modernização dos sentidos para a violência. O campo de concentração é uma estrutura genocida onde corpos humanos são postos à prova: assim, o corpo do padre Maximilian Kolbe, recebe esta coroa que anula o universalismo cristão a colocar no mesmo signo Cristo e os espinhos no seu crânio. Essa coroa de arame farpado possui um sentido propositalmente esvaziado. É também uma coroa oriunda de um pensamento *homo faber*, pois as personagens laboraram o arame farpado para que adquirisse o formato de uma coroa. A narrativa de Cristo pode até ser reinscrita no porão da fome, mas os soldados se apropriam dela para escarnecer da atitude do padre Maximilian Kolbe.

O padre recusa a coroa. Esta fala é denunciativa da visão que a personagem tem de si. Maximilian diz: “Mas... eu não sou digno. Não, eu não sou digno”. O corpo do padre não é o corpo de Cristo, pois tudo no porão da fome soa esvaziado. A negação é uma forma de enfrentar o escárnio pela via da nulidade. O padre se anula diante da performance grotesca. A cena pode ser lida também do ponto de vista proposto por Mircea Eliade (2008), no texto “Corpo-casa-cosmos”. Nele o filósofo argumenta que:

como o Cosmos, o corpo é, em última instância, uma “situação”, um sistema de condicionamentos que se assume. [...] a correspondência se faz também entre o corpo humano e o ritual em seu conjunto: o lugar do sacrifício, os utensílios e os gestos sacrificiais são assimilados a diversos órgãos e funções fisiológicas (ELIADE, 2008, p. 141-142).

Tudo que acomete fisiologicamente com as personagens d’ *As aves da noite* cumpre de certo modo um papel ritual. Acrescento ao raciocínio que esse ritual é desprovido de sacralidade, misticismo, religiosidade. O ritual na peça é a imobilidade diante da morte presente, é a dor no ventre que parte não de um jejum condicionado por práticas religiosas, mas sim pela deliberada falta de comida e água. O corpo do padre Maximilian assimila os gestos sacrificiais, porém, sua condição religiosa não o exime de ser mais um a perecer no bunker da morte. De acordo com Renata Pallottini “Qual novo Prometeu, ele não fraqueja diante das ofertas dos carcereiros. Mantém sua decisão, quando tem a oportunidade de recuar. É um personagem ativo, mas sua ação o conduz à própria destruição” (PALLOTTINI, 2008, p. 508).



O pensamento da crítica é perspicaz ao cruzar a imagem do herói mítico com o padre Maximilian Kolbe.

Tanto Prometeu quanto Maximilian recebem suas punições no corpo. No mito grego um corvo se alimenta do fígado de Prometeu. Na peça, para o SS, o padre é o próprio corvo, prova disso está na cena da morte do Poeta em que o soldado, ao afastar Maximilian, diz: “Sai, corvo, sai. Vamos ver, vamos ver. *(com a ponta da bota sacode o corpo do Poeta várias vezes)* Vamos, levante-se, porco” (HILST, 2008, p. 272). O ato do padre em se entregar à morte no lugar de outro, se comunga à ideia do corvo, pois ambos, de um modo ou de outro celebram a morte. O padre celebra a paixão, morte e ressurreição de Cristo na missa. O corvo prenuncia a morte.

*ESTUDANTE (para a Mulher, urrando): Voltaaaa!!! (continua gritando “volta” enquanto o SS agride-o várias vezes, tentando fazê-lo calar) Durante a agressão do SS Maximilian tenta interferir mas recebe golpes violentos. A mulher segura com rapidez e desespero as mãos de todos, o Estudante tenta segurar a Mulher mas Hans afasta-o violentamente, derrubando-a. A Mulher abraça as pernas de Maximilian mas é arrastada para fora da cela. (HILST, 2008, p. 297)*

A última cena da peça é de extrema violência. O ápice acontece quando os soldados nazistas entram no porão da fome e arrastam a Mulher para fora. Não é descrita cenicamente a morte das demais personagens. Talvez não seja necessário, uma vez que todo corpo no porão já está morto em certa medida. O Estudante luta para que a Mulher permaneça junto a ele. Em termos narrativos, a Mulher representa uma projeção de um amor passado que a personagem teve. Todos os corpos são movimentados bruscamente pelas forças opressoras. Segundo a rubrica, o Estudante é agredido várias vezes, Maximilian tenta interferir mas recebe golpes violentos e a Mulher abraça as pernas do padre mas é arrastada para fora da cela. O corpo em movimento no porão afronta a imobilidade que em grande parte da trama tornava as personagens massas disformes, quase fantasmas.

A saída da Mulher notabiliza o brutal voyeurismo dos soldados que a colocaram lá para satisfazer os desejos sexuais das personagens masculinas, mesmo não havendo pulsão erótica por parte dos homens aniquilados. Ela foi forçada a entrar no porão da fome, e entrou deformada pelas práticas violentas como trabalhar forçosamente na separação dos corpos surrupitados pelas câmaras de gás. Desse modo, a personagem sai destruída do bunker da morte, e aqui o senso de deformação é ampliado. Não vejo nessa personagem a possibilidade de reinvenção do mundo ou qualquer registro que se construa na esperança. Ela é um exemplo bastante profícuo do que



seja as ressonâncias do trauma. A personagem também evoca uma espécie de transversalidade situada na violência que cruza o corpo feminino nos seus elementos primários, pois ela é colocada no centro de homens degradados: um padre, um carcereiro, um joalheiro, um estudante e um poeta. Ela é a representação da contínua insistência na promoção da vida, ainda que seja em ambientes de destruição e morte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, retomo o questionamento do Poeta: O que é o corpo? A pergunta é a própria essência do debate proposto pela dramaturga. O corpo em *As aves da noite* pode ser encarado como a fixidez dos conflitos humanos em eminente catástrofe. É através do corpo que a fé do padre Maximilian Kolbe se torna material dialógico que irmana todas as personagens no mesmo território trágico. A violência no porão da fome origina correspondências entre os corpos das personagens. Todos são narrativas fragmentadas e construídas pelo terror.

A peça transforma todos os corpos num único grande corpo tecido pela consciência nauseabunda de que é impossível fugir da maldade dos homens, e, se não há fuga, o que resta é a insistência na memória, nos ditos e interditos da vida antes de Auschwitz e no deslumbramento pela poesia, ainda que ela seja passageira e pereça.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos).

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

PALLOTTINI, Renata. Posfácio Do teatro. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Editora Globo, 2008.