

Notas do teatro do absurdo em *As aves da noite*, de Hilda Hilst*

Ana Cristina Steffen**

Resumo

Este trabalho visou identificar alguns dos aspectos do Teatro do Absurdo, conforme o postulado por Martin Esslin (2018), na peça *As aves da noite*, de Hilda Hilst. A obra da escritora brasileira contempla variados gêneros literários e, apesar de menos conhecida, sua atuação enquanto dramaturga foi significativa: nos últimos anos da década de 1960, a autora escreveu oito peças teatrais. Em *As aves da noite*, apresenta-se uma visão de mundo e um emprego de recursos dramáticos nos quais foram observadas diversas afinidades com os elementos do absurdo examinados por Esslin. Logo, ao aproximar o texto de Hilst às considerações do estudioso, é possível identificar reflexos do que ele aponta como uma indelével contribuição legada pelo Teatro do Absurdo.

Palavras-chave: Hilda Hilst; *As aves da noite*; teatro do absurdo; teatro brasileiro; Martin Esslin.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) Código de Financiamento 001.

** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Doutora em Letras. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2243-7679>

Notes of the theatre of the absurd in *As aves da noite*, by Hilda Hilst

Abstract

This work aimed to identify some of the aspects of the Theatre of the Absurd, according to the postulate by Martin Esslin (2018), in the play *As aves da noite*, by Hilda Hilst. The work of the Brazilian writer contemplates varied literary genres and, despite being less known, her performance as a playwright was significant: in the last years of the 60's, the author wrote eight plays. In *As aves da noite*, there is a world vision and a use of dramatic features in which we observed several affinities with the elements of the absurd examined by Esslin. Therefore, when approximating the text by Hilst to the considerations of the scholar, it is possible to identify reflections of what he points out as an indelible contribution bequeathed by the Theatre of the Absurd.

Keywords: Hilda Hilst; *As aves da noite*; theatre of the absurd; Martin Esslin; brazilian theatre.

1 Considerações iniciais

Hilda Hilst (1930-2004) teve sua obra muitas vezes menosprezada por editores ao longo de sua vida. A partir do início dos anos 2000, entretanto, sua obra passou a receber maior atenção com, primeiramente, uma reedição completa pela Globo Livros. Mais recentemente, a Companhia das Letras e a L&PM também realizaram publicações de alguns de seus textos. O crescente interesse por Hilst igualmente pode ser notado ao se pesquisar pelo seu nome no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES: de um total de 229 trabalhos indicados ao se pesquisar pelo termo “Hilda Hilst”, 163 foram concluídos em 2010 ou depois¹. Somado a isso, também é significativo o fato de a autora ter sido escolhida como a homenageada da 16ª Festa Literária Internacional de Paraty, em 2018.

A literatura de Hilst, muitas vezes lembrada mais pelas narrativas da chamada *fase obscena*, transitou por diferentes gêneros: sua atuação mais extensa foi enquanto poeta, a iniciar pelo seu livro de estreia, *Presságio*, publicado em 1950. Alguns de seus poemas, inclusive, já foram transformados em música; exemplo disso é *Ode descontínua e remota para flauta e oboé - De Ariana para Dionísio*, disco de Zeca Baleiro, em que foi musicado um dos capítulos do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). *Fluxo-Floema*, de 1970, é a primeira obra de Hilst em prosa. A autora foi também cronista, tendo colaborado, entre 1992 e 1995, com o jornal *Correio Popular*, de Campinas (SP). Mas uma de suas facetas ainda menos conhecida é a de dramaturga. Durante cerca de dois anos, entre 1967 e 1969, a escritora criou oito peças de teatro: *A empresa (A possessa)*

¹ Busca realizada em 24 de julho de 2023.

(1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri* (1968), *O novo sistema* (1968), *As aves da noite* (1969), *A morte de patriarca* (1969), *O verdugo* (1969), sendo essa última laureada com o Prêmio Anchieta, uma importante distinção na época.

Nos cadernos de Hilst, disponíveis no acervo do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, conforme mapeado pela tese de Rubens da Cunha (2014), consta que a autora encaminhou cópias de suas peças para nomes como Alfredo Mesquita, Antônio Abujamra, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Autran, Teresa Aguiar, dentre outros. Nesse mesmo caderno, há uma listagem dos principais teatros de São Paulo, além de uma relação de atores e diretores de relevo naquele momento, a quem Hilda pretendia enviar seus textos dramáticos. Assim sendo, é notável o empenho, por ela colocado, em levar suas peças à encenação, o que veio a se concretizar em montagens realizadas não muito depois da escrita dessas obras. Tais montagens, no entanto, se restringiram a apenas algumas das peças e foram promovidas inicialmente apenas por grupos amadores; somente mais tarde grupos profissionais representaram os textos dramáticos de Hilst (Cunha, 2014). As peças da escritora seguem sendo levadas à cena ainda hoje, o que indica a atualidade de sua produção teatral. Além disso, é importante destacar que, em se tratando de encenações de sua obra, há também um número significativo de espetáculos em que foram adaptados seus romances, como *A obscena senhora D* (1982) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), ou até mesmo poemas e contos da autora.

Hilda Hilst, ademais, foi também uma grande leitora. Ela tinha especial apreço pela obra do irlandês Samuel Beckett (1906-1989); em uma das entrevistas presentes em *Fico besta*

quando me entendem (2013), a autora diz ser Beckett o homem a quem mais admira como escritor. Tal admiração, segundo Hilst, era motivada pela coragem que ele teve de assumir o grotesco, o quase torpe, da condição humana. Beckett, laureado com o Prêmio Nobel em 1969, é considerado um dos maiores expoentes do chamado “Teatro do Absurdo”. Essa denominação foi cunhada em 1962 por Martin Esslin, em livro homônimo, no qual ele examina peças de autores como Arthur Adamov, Eugène Ionesco e Jean Genet, além do próprio Beckett. Independentemente de ter sido ou não diretamente influenciada pela dramaturgia de Beckett, fato é que se nota a presença significativa de muitas das características apontadas na obra de Esslin no teatro de Hilst. Exemplo disso se encontra em *As aves da noite*; nessa peça, é possível identificar uma visão de mundo próxima àquela do Teatro do Absurdo, que contempla questões como a inexistência de sentido da vida, a absurdidade da condição humana e as deficiências de uma postura puramente racional. Para além disso, também é observada a utilização de alguns dos recursos dramáticos do Absurdo, como o uso de formas teatrais não verbais e uma convenção de palco que o diferencia do teatro realista. O objetivo deste trabalho, assim, é examinar de que maneira tais aspectos se apresentam nesse texto da escritora, tendo como base para esse estudo a referida obra de Martin Esslin.

2 O absurdo em *As aves da noite*

O Teatro do Absurdo, conforme Esslin (2018), pode ser identificado como um reflexo do que mais se aproximava de uma atitude representativa do que acontecia naquele momento

histórico – a segunda metade do século XX. A principal característica de tal atitude é a sensação do desaparecimento de certezas básicas e inabaláveis. Segundo o crítico, “o declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas, como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias.” (Esslin, 2018, p. 22); tudo isso, no entanto, teria sido destruído pela guerra. Em *As aves da noite*, o enredo se desenvolve justamente durante a Segunda Guerra Mundial: baseada em uma história real, a peça tem como protagonista o padre polonês Maximilian Kolbe (1894-1941). Após a fuga de um prisioneiro do campo de concentração de Auschwitz, os guardas nazistas, em represália, sortearam alguns homens para morrerem no chamado “porão da fome”, um espaço fechado, onde os condenados ficavam privados de alimentação. Um dos então sorteados começou a chorar, implorando por sua vida, dizendo que tinha mulher e filhos. Vendo a cena, o padre Maximilian se voluntaria para substituir esse prisioneiro.

Na peça, além do religioso, os demais aprisionados no porão da fome são um carcereiro, um estudante de biologia, um joalheiro e um jovem poeta, situação que em si já carrega o caráter absurdo, “pois as personagens estão trancadas por acaso, não sabiam que seriam sorteadas e punidas por um ato que não cometeram, que outro cometeu, transformando-as todas em culpadas.” (Waldman, 2007, p. 25). Além disso, esses indivíduos não têm nomes próprios, sendo identificados apenas por suas profissões. Segundo Esslin, o Teatro do Absurdo tem como principal tema “a sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana” (Esslin, 2018, p. 23). Desse modo, no destaque dado ao trabalho dos personagens – devido à ausência de nomes –, pode ser observado um primeiro elemento

do Absurdo. Isso porque, ao se encontrarem no porão da fome, é posta em evidência a ausência de sentido de sua condição: o carcereiro, ironicamente, está aprisionado; os conhecimentos de biologia do estudante de nada servem; o trabalho do joalheiro, com ricas pedras preciosas, não tem mais nenhum valor. O poeta, no entanto, segue declamando seus versos, mostrando assim que, dentre todas as habilidades apresentadas pelos prisioneiros, a poesia é a mais relevante em meio a um cenário de atrocidades. Ao mesmo tempo, o poeta é o primeiro do grupo a sucumbir à morte, fato que remete a reflexões como a de Theodor Adorno (2002) sobre a barbárie contida no ato de se escrever um poema após Auschwitz – precisamente o cenário em que se passa o drama.

É importante ressaltar que a mencionada sensação de angústia metafísica se apresenta de uma maneira específica no Teatro do Absurdo. Segundo Esslin (2018), um aspecto primordial desse teatro está no fato de tal angústia – bem como a expressão da ausência de sentido da condição humana e da insuficiência de uma atitude racional – se manifestar por meio de um repúdio aos recursos racionais e ao pensamento discursivo. Em outras palavras, o Teatro do Absurdo busca alcançar “uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados.” (Esslin, 2018, p. 23). Na visão de Esslin, essa proposta se opõe, por exemplo, àquelas de dramaturgos como Albert Camus e Jean-Paul Sartre que, apesar da aproximação temática com o Teatro do Absurdo, “apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob a forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído” (Esslin, 2018, p. 23). Dessa forma, o que fica evidenciada, no Teatro do Absurdo, é uma desistência de se falar racionalmente do absurdo da condição humana: em substituição, opta-se por apresentá-la tal como ela existe, por meio de imagens teatrais concretas.

Esslin também opõe o Teatro do Absurdo ao que chama de teatro de “vanguarda poética”. Segundo o autor, apesar das afinidades entre ambos, o primeiro é mais violento e grotesco, além de tender “para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco.” (Esslin, 2018, p. 25). Em outras palavras, apesar de a linguagem ainda desempenhar um papel relevante, o que acontece no palco supera ou mesmo contradiz o que é dito pelos personagens. Assim, ao se “colocar a linguagem de uma cena em contraste com a ação, ao reduzi-la a uma série de ruídos sem nexos, ou ao abandonar a lógica discursiva pela lógica poética da associação ou da assonância, o Teatro do Absurdo abriu uma nova dimensão do palco.” (Esslin, 2018, p. 349-350). Ademais, a comunicação é mostrada em estado de desintegração, como forma de ampliação satírica de seu corrente estado; Esslin explica que, naquele momento, a linguagem havia se tornado incontrolável devido à comunicação de massa – a imprensa, a publicidade – e aos discursos totalitários, tornando os indivíduos céticos em relação às mensagens a que eram expostos. Ou seja: o que lhes era dito, por variados meios, muitas vezes não passava de uma mistificação privada de qualquer sentido real. Logo, o que se buscava era a restauração da reverência do homem à palavra, o que somente poderia ser alcançado “se as frases feitas fossilizadas que dominam o pensamento [...] forem substituídas por uma linguagem viva que sirva ao pensamento.” (Esslin, 2018, p. 352). E essa busca, segundo Esslin, só pode ser alcançada quando se reconhece que a linguagem discursiva e lógica é limitada e se admite, em consequência, o uso da linguagem poética.

Em *As aves da noite*, essa linguagem em desintegração e a quebra da lógica racional discursiva podem ser observadas através das frases soltas e de falas desconexas. Um exemplo disso é a passagem que segue:

ESTUDANTE (*voz baixa, delicada*): Os insetos têm uma reprodução imaculada, você sabia? Os animais inferiores, como os insetos, têm uma reprodução imaculada...

JOALHEIRO (*debilmente*): Limpa? Limpa, você quer dizer?

ESTUDANTE: Imaculada.

JOALHEIRO: E as serpentes?

ESTUDANTE (*sorrindo debilmente*): O mal e o bem se entrelaçam como os ramos das árvores.

JOALHEIRO (*torpor*): Imaculada, imaculada. (*pausa*)

ESTUDANTE: Você tem mulher?

JOALHEIRO: Tinha. Agora não sei mais.

ESTUDANTE: E os filhos?

JOALHEIRO: Ela dizia que uma alma masculina tinha entrado no seu corpo.

ESTUDANTE: Sua mulher dizia isso?

JOALHEIRO: E quando uma alma masculina entra no corpo de uma mulher... ela nunca tem filhos, você sabia?

ESTUDANTE: Não.

JOALHEIRO: Eu nunca mais poderia tocar em nenhum corpo.

ESTUDANTE: E nas pedras? Você tocaria nas pedras?

JOALHEIRO: Olha este chão, olha. É neste chão que nós estamos morrendo, não é?

ESTUDANTE: É, neste chão.

JOALHEIRO: Nós ficamos dóceis diante da morte, não é?

ESTUDANTE: Sim. (Hilst, 2018, loc. 1055-1062).

Nesse trecho, a descontinuidade e as mudanças abruptas de temática da conversa remetem à desvalorização radical da linguagem, a qual Esslin afirma ser parte da concepção formal

do Teatro do Absurdo. Ainda que não na mesma medida do que ocorre em peças como *Esperando Godot*, de Beckett (2005), a maneira como parte significativa dos diálogos da peça de Hilst se desenvolve apresenta a característica da busca de uma linguagem outra, conforme o referido por Esslin. Faz parte ainda dessa atitude a utilização de elementos do teatro “puro”, ou seja, uma volta a formas teatrais não verbais. Para Esslin, esses efeitos teatrais puros “têm um significado profundo, muitas vezes metafísico, e expressam mais que o poderia fazer a palavra.” (Esslin, 2018, p. 283) – um exemplo desse chamado teatro “puro”, em *Esperando Godot*, é a cena com o jogo de troca de chapéus entre as personagens.

Em *As aves da noite*, essa volta a formas não verbais pode ser percebida na cena final. Nesta, os guardas entram no porão da morte e oferecem um presente ao padre: uma coroa de arame farpado. A ação traz uma clara referência à coroa de espinhos usada por Jesus Cristo durante o seu martírio. Na peça, ela se apresenta como um escárnio por parte dos guardas ao sacrifício empreendido por Maximilian para salvar o prisioneiro originalmente sorteado. A personagem recusa a coroa, dizendo não ser digno. Com isso, um dos guardas a oferece aos demais prisioneiros, que não respondem. O guarda então coloca o objeto no centro no espaço, e pede aos prisioneiros que façam um círculo em volta da coroa. Antes de sair do porão, ele diz: “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.” (Hilst, 2018, loc. 1199).

Na cena final também são observados outros dois aspectos que podem ser ligados ao Teatro do Absurdo. O primeiro deles é o fato de que, segundo Esslin (2018), não são oferecidos

problemas intelectuais ou soluções claras. O segundo aspecto, que se relaciona com o anterior, é a estrutura circular de muitas de suas peças, isto é, essas terminam da mesma maneira como começaram; outras peças, ainda, apenas apresentam uma intensificação crescente de certa situação que já se encontrava de início. No texto de Hilst, a roda composta pelos prisioneiros simultaneamente mimetiza o formato em círculo do drama – que inicia e termina com os personagens no mesmo espaço e circunstância –, e a repetição de um estado que segue o mesmo, do início ao fim – apenas tendo, ora mais, ora menos intensidade. A partir disso, também fica evidente a impossibilidade de basear, segundo Esslin (2018), as ações do Teatro do Absurdo em efeitos de suspense ou na espera pela solução de um problema. Enquanto em um teatro mais convencional o público está sempre a se perguntar o que irá acontecer na próxima cena, nesse, os espectadores se deparam com “ações às quais falta motivação aparente, nas quais os personagens estão em fluxo constante e nas quais os acontecimentos estão nitidamente fora do campo da experiência racional.” (Esslin, 2018, p. 357). Ainda que também possa se questionar sobre o que irá acontecer a seguir, “qualquer coisa poderá acontecer, de modo que a resposta não poderá ser elaborada segundo as leis comuns de probabilidade, ou baseadas em motivações e caracterizações que serão constantes durante toda a peça.” (Esslin, 2018, p. 358). Dessa maneira, segundo o estudioso, a pergunta mais importante a se fazer não é *o que acontecerá* depois, mas *o que está acontecendo* neste momento, e o que isso representa. Como consequência, é apresentada uma nova possibilidade de suspense dramático: a revelação gradativa do complexo esquema da imagem poética expressada. E tal esquema somente se completa quando a peça se encerra, pois aí se tem o total da imagem proposta (Esslin, 2018).

Nesta perspectiva, a cena de encerramento de *As aves da noite* é exemplar daquilo que aponta o autor. Por meio de uma forma não verbal, é dada expressão a uma imagem poética que supera as limitações de uma linguagem lógica e discursiva. O círculo formado pelos prisioneiros, para além de mimese da estrutura dramática da peça, representa a espera e a passagem do tempo às quais estão submetidos os personagens, que apenas aguardam a morte, sem nada poderem fazer para evitar seu destino. Isso porque o círculo tem, dentre suas numerosas simbologias, a do tempo. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1991), o movimento circular é imutável e perfeito, sem começo nem fim, e também sem variações. E são justamente essas características que o ligam ao tempo, definido como uma sucessão contínua e invariável de momentos, todos idênticos uns aos outros. Esse curso incessante é demonstrado no gesto que o guarda faz com a mão (segundo a rubrica que consta), e é reiterado quando o mesmo repete “uma santa madrugada, um santo dia” (Hilst, 2018, loc. 1199), aludindo à sequência de noites e dias do passar do tempo. Ademais, o fato de essa cena ser a última da peça pode ser ligado significativamente ao concluir de uma imagem poética que vinha se formando desde o início do texto, conforme Esslin aponta acontecer no Teatro do Absurdo. Ao fim, o que se tem é o último elemento do que constitui o quadro total de uma passagem de tempo. Essa passagem é constituída apenas por uma espera vazia e por uma repetição contínua em que tudo segue o mesmo, situação que será encerrada apenas com a morte – ou que, ainda, poderão ser renovadas e prosseguir, visto que possivelmente outros prisioneiros serão enviados ao porão da fome, com a mesma sorte. A partir dessa imagem, também é

possível identificar uma aproximação entre *As aves da noite* e *Esperando Godot*. Segundo Esslin,

O assunto da peça não é Godot, mas a própria espera, o ato de esperar como um aspecto essencial e característico da condição humana. Durante toda a nossa vida, estamos sempre esperando alguma coisa, e Godot representa tão somente o objetivo de nossa espera – um acontecimento, uma coisa, uma pessoa, a morte. Além do mais, é no ato da espera que experimentamos o fluxo do *tempo* em sua forma mais pura e mais palpável. Quando estamos em atividade tendemos a esquecer a passagem do tempo, *passamos* o tempo; mas se estamos apenas esperando passivamente, temos de enfrentar a ação do próprio tempo. (Esslin, 2018, p. 47, grifos do autor).

Assim como na peça de Beckett, no texto de Hilst nada resta aos personagens, reiteramos, senão esperar. A espera, em *As aves da noite*, também é ressaltada pela impossibilidade da realização de outras atividades. Assim sendo, a passagem do tempo é implacavelmente palpável, chegando ao ponto de tornar-se visível por meio da cena que finaliza a peça. Do mesmo modo, em *Esperando Godot*, segundo Esslin (2018), vários fatos ocorrem, mas esses não se articulam enquanto um enredo. Em outras palavras, diversos quadros se entrelaçam a fim de criar o todo de uma imagem poética, constituída, não por meio de uma linha de desenvolvimento, mas de uma visão total de certa situação estática. Nesse sentido, há uma tentativa de comunicar essa totalidade, apresentando um retrato fiel da realidade da maneira como ela costuma ser apreendida por um determinado indivíduo. Assim sendo, pode-se afirmar que “o Teatro do Absurdo é o último elo de uma linha de desenvolvimento que começou com o naturalismo.” (Esslin, 2018, p. 348)².

² A partir desse apontamento de Esslin, é possível estabelecer uma ligação entre essa particularidade da configuração do enredo do

A espera passiva pela morte é uma das circunstâncias apontadas por Esslin (2018) como fundamentais da existência do homem, e que surge como um nível mais profundo da crítica social do Teatro do Absurdo: aquele ligado à “própria condição humana num mundo no qual o declínio da fé religiosa privou o homem de determinadas certezas.” (Esslin, 2018, p. 345). Não sendo mais aceitos os sistemas de valores acabados ou propósitos divinos, a vida passa a ser considerada em sua última e básica realidade. Essa decadência da crença religiosa é manifestada na peça de Hilst em mais de um momento; surge, primeiramente, em um diálogo entre o poeta e o padre: **“POETA (debilmente): Nosso Deus dorme há tanto tempo. MAXIMILIAN: Vigia. POETA (tom crescente): Dorme! Dorme! Dorme um sono tão fundo que as pálpebras enrijeceram. E nunca mais se abrirão.”** (Hilst, 2018, loc. 348). Em outras palavras, o que se expressa, na fala do poeta, é a morte de Deus, indo ao encontro da quebra da fé à qual Esslin faz referência. Mais adiante, o carcereiro diz a Maximilian:

Olha, toca em mim, toca em você... Você acha que Deus tem alguma coisa a ver com a gente? Com tudo isso que vai apodrecer? E se Ele tem alguma coisa a ver com a gente, Ele não é inocente, Ele sabe. (*exaltado*) De qualquer jeito ele não é inocente. Perto de nós, muito longe de nós. (Hilst, 2018, loc. 818).

O carcereiro, assim, ainda que não desacredite em Deus, mostra uma total descrença que Ele possa fazer qualquer coisa para ajudá-los, pois está distante e, mais do que isso, tem responsabilidade pela brutalidade da situação em que eles se

Teatro do Absurdo e uma peça exemplar do Naturalismo, *Os tecelões* (1892), do alemão Gerhart Hauptmann. Nessa, “uma série de ‘quadros’ *sem encadeamento e progressão inerente*, é ‘escolhida’ pelo autor [...] para ‘ilustrar’ as condições de desamparo e sofrimento em que se debatem os tecelões. [...] Em cada cena surgem novas figuras, de modo a não haver unidade de ação e nem sequer continuidade progressiva” (Rosenfeld, 1985, p. 95, grifo nosso).

encontram. O Teatro do Absurdo, assim, representa a expressão da busca por um caminho “para enfrentar um universo privado do que era seu centro e seu objetivo vital, um mundo privado de um princípio coordenador geralmente aceito e que se tornou desconexo, sem objetivo – absurdo.” (Esslin, 2018, p. 343). Nessa busca, se encara

o fato de não ser mais possível àqueles para quem o mundo perdeu a explicação e o significado central continuar a aceitar formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade, isto é, baseadas na possibilidade de se conhecer leis de conduta e valores absolutos decorrentes de uma firme base de certeza revelada sobre o objetivo do homem no Universo. (Esslin, 2018, p. 343).

Relacionado a isso, é fundamental o fato de o Teatro do Absurdo, em sua busca por novas formas de arte, negligenciar, conforme Esslin (2018), os elementos mais evidentes do teatro tradicional: a construção do enredo, a imitação da realidade ponderada por meio da própria realidade, as complexas motivações dos personagens. Além disso, não há uma preocupação “com a representação de acontecimentos, nem com a narração do destino ou das aventuras dos personagens, mas apenas com a apresentação da situação básica de um indivíduo.” (Esslin, 2018, p. 346). Nesses pontos, novamente *As aves da noite* revela suas influências do Absurdo: o que se tem é o recorte de alguns momentos dos prisioneiros em seu período no porão da fome. Não há uma estrutura em que se desenvolva um enredo com início, meio e fim, em seu formato mais convencional: quando a peça inicia, os prisioneiros já se encontram no porão, e, quando é encerrada, parte deles ainda estão no mesmo espaço, ainda aguardando pela morte. Além disso, pela situação em que

se encontram, não há motivações individuais que possam vir à luz; apenas o padre está na sala pela própria vontade. Os motivos de seu ato de compaixão, por outro lado, têm pouco espaço no drama. Quando questionado sobre suas razões, ele próprio parece não ter ao certo uma resposta: “Me foi dada... Uma força... Me foi dada [...]”. **ESTUDANTE**: Por Deus? (pausa). **MAXIMILIAN**: Deus... Amor...” (Hilst, 2018, loc. 348). Assim sendo, em suas falas, as reticências podem ser compreendidas como a hesitação do religioso sobre os seus reais porquês.

Essa ausência de motivação também se manifesta quando um novo personagem é introduzido no espaço. Uma prisioneira mulher, que trabalha na limpeza das câmaras de gás e de outros recintos destinados a execuções, é levada ao porão pelos guardas. A chegada da mulher provoca reflexões por parte das demais personagens:

ESTUDANTE (*debilmente*): Isso tem sentido?

CARCEREIRO (*com ironia*): O padre Maximilian acha que tem, não é? Ele vai nos dizer agora o motivo divino dessa carnificina (aproxima-se agressivo de Maximilian). Você vai me dizer nem que eu tenha que te obrigar (sacode Maximilian). Vamos Maximilian, qual é a resposta do teu Deus?

A Mulher intervém.

MULHER (*para o Carcereiro*): Você parece o demônio. Afaste-se dele.

CARCEREIRO: Qual é essa resposta? Fala! (*sacode Maximilian várias vezes*)

ESTUDANTE (*fazendo um grande esforço para afastar o carcereiro de Maximilian. Para o carcereiro*): E você acha por acaso que é fácil descobrir um sentido? Você sabe ao menos porque ela está aqui? (*com sarcasmo*) Para saber se o amor pode ser feito mesmo diante da morte? (*começa a rir mas ao mesmo tempo tem contorções de dor*) Isso teria sentido. Mas não é por isso. Ela está aqui para que a gente se pergunte exatamente isso: Por quê?

CARCEREIRO (*atônito*): Então é como um jogo.

JOALHEIRO (*impotente*): Como uma brincadeira.

CARCEREIRO (*exaltado*): As aves brincam com a gente como o teu Deus, Maximilian. Além da nossa carne e do nosso sangue, também a nossa pergunta. Para nos intrigar, hein? (Hilst, 2018, loc. 858-869).

Esse trecho, primeiramente, reitera os questionamentos a respeito de Deus e a representação de uma fé não mais inabalável diante de uma realidade bárbara. Em segundo lugar, por meio da fala do estudante, é demonstrada a ausência de sentido da presença da mulher no porão. Ela, diferentemente dos demais, não havia sido condenada. Sua presença, em um primeiro momento, é ligada a uma espécie de provocação dos guardas para que mantivesse relações sexuais com os homens aprisionados, como pode ser observado no comentário do estudante. Isso, entretanto, não se concretiza e, como também consta na fala do estudante, sua presença redundante no questionamento da ausência de sentido da mesma: “Ela está aqui para que a gente se pergunte exatamente isso: Por quê?” (Hilst, 2018, loc. 869). Essa percepção é reforçada também na última frase do carcereiro: “Além da nossa carne e do nosso sangue, também a nossa pergunta. Para nos intrigar, hein?” (Hilst, 2018, loc. 869). Dessa maneira, o surgimento da mulher pode ser relacionado não somente ao aspecto da ausência de motivação dos personagens, mas também com outro aspecto fundamental do Teatro do Absurdo: o questionamento a respeito da falta de sentido da condição humana. Conforme é posto no diálogo entre o estudante e o carcereiro, a mulher está ali para que eles se perguntem sobre o porquê de sua presença. No entanto, não há uma resposta, não há um propósito, assim como igualmente não há uma razão que justifique por que Deus os colocou na circunstância em que se encontram.

O Teatro do Absurdo, em sua busca por novas formas de arte, apresenta, segundo Esslin (2018), uma convenção de palco diferente do teatro realista. Essa distinção é parte do anteriormente referido desenvolvimento de uma linguagem poética. A busca por tal linguagem visa ultrapassar até mesmo a própria poesia, no que diz respeito ao abandono da lógica e do pensamento discursivo. Isso se torna possível pelo caráter multidimensional do palco, no qual a utilização de efeitos de luz, elementos visuais, de movimento, etc. serve à “comunicação de imagens complexas constituídas pela interação contrapontística de todos esses elementos.” (Esslin, 2018, p. 349). Essa constatação vai ao encontro do proposto por Kowzan (1978): ao recuperar a trajetória dos estudos semiológicos e constatar que eles pouco ou nada se detiveram na análise de espetáculos teatrais, o autor desenvolve uma proposta a partir dessa perspectiva, na qual defende que

tudo é signo na representação teatral. Uma coluna de papelão significa que a cena se desenrola diante de um palácio. A luz do projetor destaca um trono e eis-nos no interior do palácio. A coroa sobre a cabeça do ator é signo de realeza, enquanto que as rugas e a brancura de seu rosto, obtidos graças à maquiagem, e sua caminhada arrastada, são signos de velhice. Enfim, o galope de cavalos intensificando-se nos bastidores é o signo de que um viajante se aproxima. O espetáculo serve-se tanto da palavra como de sistemas de significação *não-linguística*. (Kowzan, 1978, p. 98, grifo nosso).

O estudioso, nessa passagem, exemplifica de que maneira se dá a união do verbal com o não verbal no espetáculo, que redunde em produzir um todo de significação. Ainda que não faça parte de seu projeto abordar a linguagem poética que, a partir disso, torna-se viável – de modo como é colocado na proposição

apresentada por Esslin –, seus postulados oportunizam explorar de que maneira ela se exprime. Kowzan (1978) identifica treze como os principais sistemas de signos utilizados em uma representação teatral: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquilagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído. Dentre esses sistemas, é possível destacar, na obra de Hilst, o cenário:

Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro. Altura do interior da cela, dentro do cilindro: 1,90 m. Na cela, porta de ferro baixa, com pequeno visor. Janela à volta do cilindro recoberta de material transparente (arame, acrílico etc.). Cadeiras individuais à volta do cilindro, isoladas uma das outras por divisões.

NOTA

Idealizei o cenário de *As aves da noite* de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela. Quis também que o espectador sentisse total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões. (Hilst, 2018, loc. 229-235).

A identificação de 13 categorias, proposta por Kowzan, como o próprio autor ressalta, é arbitrária e não necessariamente contempla todos os tipos de espetáculo. Exemplo disso pode ser observado na rubrica inicial de *As aves da noite*: além do cenário, tem-se uma descrição sobre como deve ser organizada a plateia, de forma a produzir o efeito pretendido pela dramaturga. O isolamento projetado pelas divisões entre as cadeiras, para além de uma referência direta ao contexto em que se encontram os personagens, é mais um aspecto que vai ao encontro dos postulados de Esslin (2018) sobre o Teatro do Absurdo. Segundo o crítico, o indivíduo perante sua solidão perpétua, na qual alcançar

o outro é irrealizável, é outra das circunstâncias fundamentais da existência do homem, manifestada por essa dramaturgia. Esse estado de insulamento também pode ser percebido na concepção do cenário, em que se tem a cela, relativamente baixa, combinada com mais um elemento de distanciamento: o cilindro que a envolve. Kowzan (1978) afirma que a principal atribuição do cenário é representar o lugar, seja ele geográfico (praia, montanhas, etc.), seja social (bar, praça, cozinha, etc.), ou ambos (rua com vários prédios, sala com vista para a Torre Eiffel, etc.). Ademais, também pode conter a representação do tempo, relevando um determinado momento histórico, uma estação do ano, um certo horário do dia, etc. Kowzan adverte, no entanto, que o campo semiológico que envolve o cenário é vasto, e que o cenógrafo pode se servir dos mais diversos meios, dentre os quais se tem a variante que compreende a tradição teatral à qual pertence. Em *As aves da noite*, seu cenário, a cela, constitui o lugar social da peça. Mas, para além disso, também comunica uma imagem e dá expressão à linguagem poética que é parte da tradição do Absurdo. A cela, bem como o cilindro que a contorna, serve ainda como metáfora representativa do isolamento e da própria espera da passagem do tempo da qual os prisioneiros são reféns. Ademais, o cilindro ganha ainda maior significação a partir do seguinte diálogo:

ESTUDANTE: Vocês sabem... fizeram um dia uma experiência como falcão. (*pausa*)

JOALHEIRO: E daí?

ESTUDANTE: Puseram carne dentro de uns tubos de metal e fizeram o falcão engolir.

POETA (*com ironia*): Que delicadeza!

ESTUDANTE: Para investigar o processo digestivo.

CARCEREIRO: Do falcão?

ESTUDANTE: É.

CARCEREIRO: Então?

ESTUDANTE (*olhando à volta da cela*): Os tubos eram fechados nos dois lados por umas telinhas de arame.

JOALHEIRO: Por quê?

ESTUDANTE: Para deixar passar qualquer suco do estômago.

CARCEREIRO: E depois?

ESTUDANTE: O falcão era obrigado a engolir esses tubos mas depois punha prá fora.

CARCEREIRO: Vomitava?

ESTUDANTE: É.

JOALHEIRO: Esses tubos... com carne?

ESTUDANTE: Não. Somente os tubos.

CARCEREIRO (*apreensivo*): E a carne? (pausa)

ESTUDANTE (*sorrindo*): A carne se dissolvera. (pausa) A carne... se dissolvera.

CARCEREIRO: Você está bem certo?

ESTUDANTE: Sim. Dentro dos tubos só ficava um fluido.

MAXIMILIAN (*com firmeza*): Mas “nós” temos alma.

CARCEREIRO (*voz alta*): Alma, Maximilian, só você é que tem. (Hilst, 2018, loc. 401-408).

Os tubos, engolidos pelo falcão, são afins ao cilindro que envolve o cenário. Logo, se avista na carne decomposta na digestão da ave, a carne dos próprios prisioneiros; essa também se encontra em processo de dissolução, por meio da espera pela morte, na qual, dia a dia, os corpos dos personagens se tornam mais debilitados devido à privação de alimento. Somado a isso, o resultado final do experimento com o falcão³ revela que, da carne por ele digerida, nada restou. Tal informação, conforme pode ser inferido, leva à reflexão do carcereiro a respeito do destino de seu próprio corpo e, mais importante, de sua alma, após a morte. Se nada restou da carne dentro dos tubos de metal, então nada

3 É relevante observar, também, que a águia, uma ave de rapina próxima ao falcão, era um dos símbolos nazistas. Assim, pode ser identificada uma analogia entre o falcão que digere a carne e o regime totalitário que destrói os prisioneiros. Adicionalmente, também se tem o fato de que as “aves da noite”, que dão nome à peça, dizem respeito à denominação usada pelo poeta para referir-se aos guardas nazistas.

restará dele também. O padre antecipa esse raciocínio, ao qual contraria, afirmando que eles têm alma, diferentemente da carne nos cilindros. O carcereiro, no entanto, permanece convencido de que o único com alma, ali, é Maximilian, conforme expressa na última fala da citação. Essa passagem, assim, é outro elemento que apresenta a descrença em certezas amplamente aceitas e o declínio da religiosidade: nessa cena, a figura do carcereiro, principalmente, põe em dúvida a crença cristã de uma vida que segue após a morte. Dessa maneira, mais uma vez *As aves da noite* demonstra sua proximidade com o Teatro do Absurdo.

3 Considerações finais

Apesar de *As aves da noite* não seguir estritamente todos os traços do Teatro do Absurdo, a influência dessa dramaturgia, no texto de Hilda Hilst, é perceptível. Essa ressalva, no entanto, pode ser associada ao que Martin Esslin afirma em “Além do Absurdo”, capítulo final de sua obra: o Teatro do Absurdo deixou uma autêntica e permanente contribuição ao vocabulário da expressão dramática. Assim sendo, os dramaturgos pós-Absurdo – como é o caso de Hilst – “podem empregar esses mecanismos com liberdade, seja isoladamente, seja em uma variedade infinita de combinações, somados àqueles que lhes foram legados por outras convenções dramáticas do passado.” (Esslin, 2018, p. 371). Ademais, outro fator que confirma o vínculo entre a peça estudada e o Teatro do Absurdo é, para além do encontro com as características elencadas por Esslin, a possibilidade de aproximação com *Esperando Godot*, obra de referência dentro dessa tradição.

A atitude radical em relação à linguagem, um dos aspectos que Esslin destaca no Teatro do Absurdo, também se apresenta

em *As aves da noite*. Essa particularidade surge principalmente por meio das falas inconstantes e das mudanças abruptas nas temáticas dos diálogos. Mesmo não se manifestando de maneira tão acentuada quanto nas peças estudadas por Esslin, é notória a ressonância desse recurso dramático. Ligado a isso, tem-se o uso do recurso do não verbal; ainda que limitado apenas à cena final, o círculo formado pelos prisioneiros tem um papel fundamental para a expressão da linguagem poética indicada por Esslin como componente essencial do Teatro do Absurdo. Para além disso, essa cena também tem a função de completar o quadro total daquilo que o drama pode comunicar, em acordo com o que o estudioso defende acontecer no Absurdo.

Motivada em grande parte pela Segunda Guerra Mundial, a principal atitude da última metade do século XX, segundo Esslin, refletia-se em um sentimento de que certezas outrora estáveis haviam desaparecido. Dentre essas, se manifestava a decadência da fé religiosa. Tais circunstâncias, para o autor, eram justamente as que emergiam no Teatro do Absurdo. Na peça de Hilst, esse declínio da crença em Deus é reiterado repetidamente por meio de falas de diferentes personagens – até mesmo através daquelas do sacerdote, que demonstra hesitação acerca dos motivos de seu sacrifício. Esse é um dos principais fatores que contribuem para a construção de uma noção de *falta de sentido* da condição humana, central no Teatro do Absurdo. Não há motivos que expliquem a situação em que os personagens se encontram; eles são somente corpos dos quais nada restará – assim como se deu com a carne dentro dos tubos de metal, digerida pelo falcão.

Essa hipótese interpretativa ganha maior força pela forma como a autora descreve o cenário. Partilhando da compreensão

de Kowzan de que a encenação se vale simultaneamente da palavra e de outros sistemas não-linguísticos, Hilst elabora uma construção pouco usual do espaço, em que os personagens se encontram duplamente aprisionados: pela cela e pelo cilindro. Ao mesmo tempo, o cenário, especialmente devido à presença desse último componente, participa do sentido de angústia metafísica que se apresenta. A combinação de elementos verbais com a multidimensionalidade do palco, dessa forma, redundando em transmitir uma complexa imagem poética – alinhada aos postulados de Esslin –, na qual se escrutina as mais primordiais questões da condição humana perante uma sociedade em fragmentação.

Apesar dos diferentes atributos do Teatro do Absurdo, aqui encontrados em *As aves da noite*, este trabalho não pretendeu esgotar, e não esgotou, as aproximações possíveis. Exemplo disso é o papel do grotesco, presente na obra de Hilst, e traço relevante no Absurdo, segundo Esslin. Ao se constatar tal limitação desta pesquisa, em contrapartida, mais uma vez é reforçada a conexão entre as peças abordadas por Esslin e a da escritora paulista. E, tendo em consideração que a autora era admiradora declarada de Beckett, é aceitável se presumir que essas afinidades talvez não sejam coincidências e, por isso mesmo, possam e devam ser exploradas em próximos artigos.

Referências

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 45-61.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES CAPES. [Principal]. Brasília, [2020]. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CUNHA, Rubens. *O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY. [Hilda Hilst]. Paraty, [2018]. Disponível em: <https://www.flip.org.br/homenageado/hilda-hilst/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

HAUPTMANN, Gerhart. *Os tecelões*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

HILDA HILST. [Principal]. Campinas, [2020]. Disponível em: <https://www.hildahilst.com.br/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

HILST, Hilda. *Teatro completo volume I: As aves da noite seguido de O visitante*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018. E-book.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacob; NETTO, José Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 93-123.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

WALDMAN, Berta. Sobrevoando Auschwitz: As aves da noite. *Arquivo Maaravi*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 24-30, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/13900>. Acesso em: 28 out. 2020.