

Sobrevoando Auschwitz: “As aves da noite”

Berta Waldman*

FFLCH-USP/IEL-UNICAMP

1.

A produção dramaturgical de Hilda Hilst (1930-2004) circunscreve-se ao período que vai de 1967 a 1969. Por que escrever para o teatro, quando já era um nome importante na prosa e na poesia brasileira? A verdade é que a distinção entre poesia e teatro, na obra de Hilst, em certo sentido se esvai, já que a poesia estende-se teatro adentro, tornando-o espesso e de difícil apreensão, embora, segundo consta,¹ a autora teria sido levada a experimentar o gênero em busca de uma comunicação mais imediata com o público, comunicação que sua poesia não estabelecia. O ingrediente poético de seu teatro corrobora para acentuar mais os problemas humanos do que os político-sociais de seu tempo, atribuindo-lhes verticalidade e contundência. Apesar disso ou por isso, o teatro de Hilda Hilst foi pouco encenado e mereceu raros textos da crítica, sendo o estudo de Anatol Rosenfeld talvez o único que o aborda em seu conjunto. (Rosenfeld 1969) Para o crítico, a dificuldade de encenação das peças de Hilst residiria no teor intensamente poético de sua prosa e também no complexo universo ficcional que elabora, ao subtrair praticamente as balizas do tempo, fazendo as personagens tipificadas se moverem num espaço que, em geral, funciona como símbolo ou como alegoria de algo que não é explicitado ao espectador.

Num período em que o interesse do público e dos encenadores se voltava principalmente para temas políticos relacionados de modo direto à situação brasileira, causava estranhamento essa forma oblíqua de expressão permeada sempre de sensibilidade visual e plástica.

Em “As Aves da Noite” (1968), peça que é objeto de minha análise, Hilda Hilst mostra-se precursora no que diz respeito à matéria escolhida. Sua peça passa-se em Auschwitz e se refere ao Holocausto, num momento em que poucos o tematizavam na literatura brasileira.² A peça, entretanto, parece apontar para dois lados distintos, porém concomitantes: ao referir-se à grande ferida não cicatrizada da Segunda Guerra Mundial, a peça alude também, na minha leitura, à ditadura brasileira.

Ao mesmo tempo que Hilda Hilst, o escritor imigrante da Polônia, Samuel Rawet,³ que integrou o grupo *Café da manhã* criado por Dinah Silveira de Queiróz, do qual participaram também Fausto Cunha, Renard Perez, Fábio Lucas, Nataniel Dantas e outros, interessados em dramaturgia, escreveu peças como “Os Amantes”, em 1957, que chegou a ser encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Já “O lance de dados”, peça inédita,⁴ sobre um colaborador judeu durante a Segunda Guerra Mundial, que vive no Rio de Janeiro, não foi representada. Sabe-se que Rawet pretendia publicá-la pela editora Vertente, por volta de 1977, mas isso não ocorreu. Samuel Rawet antecede Hilda Hilst no tratamento do Holocausto em contos.⁵ Isso se deve, com certeza, ao fato de ele estar

diretamente implicado nesse episódio histórico, enquanto judeu que viveu o anti-semitismo na Europa do Leste, tendo sido constrangido a imigrar com a família para o Brasil.

Para criar uma perspectiva paralela, menciono alguns dados sobre o teatro e o Holocausto na Alemanha neste mesmo período. Helmut Galle (2006), levantando algumas hipóteses dos motivos que retardaram a presença do Holocausto na produção teatral alemã, pondera que o romance e o gênero épico parecem ser mais adequados a tratar do tema, pois o discurso do narrador permite a multiplicação de níveis temporais, a integração de comentários, dúvidas e correções. O drama, ao contrário, exige o diálogo: o jargão dos perpetradores precisa contracenar com a fala das vítimas e o silêncio dos mortos. Como forjar algum conflito a ser solucionado mediante a catarse? O caráter coletivo do assassinato, o sem sentido do processo negam-se a uma representação exemplar no cenário. Entretanto, Galle destaca três encenações teatrais importantes do Holocausto na década de 60, na Alemanha: as de Rolf Hochhuth, Peter Weiss e Heinar Kiphardt. A supressão sistemática do homicídio em massa do discurso público, na memória coletiva da sociedade, clamava, depois de décadas de latência, por discussão. A geração dos filhos requeria esclarecimentos sobre a ação de seus pais e mães.

A grande ressonância das peças se deve ao fato de os autores terem levado o tema a discussão pública. A função das peças não era entender o genocídio, mas insistir no fato de que o genocídio tinha sido organizado por alemães, que isso havia sido feito com extrema brutalidade e que todos os culpados não só não haviam sido responsabilizados, como se podia encontrá-los nos lugares decisivos da indústria, do Estado e da vida pública alemã. (Galle 2006)

2. “As aves da noite” (1968)

As circunstâncias que levaram ao que aconteceu no “Porão da Fome”, espaço em que se passa a peça, em Auschwitz, no ano de 1941, estão indicadas na abertura do texto:

Do campo de concentração fugiu um prisioneiro. Em represália os SS, por sorteio, condenaram alguns homens a morrer no Porão da Fome. Figurava entre os sorteados o prisioneiro n. 5659, que começou a chorar. O padre católico franciscano Maximilian Kolbe, prisioneiro n. 16670, se ofereceu para ocupar o lugar do n. 5659. Foi aceito. Os prisioneiros foram jogados numa cela de concreto onde ficaram até a morte. O que se passou no chamado “Porão da Fome” ninguém jamais soube. A cela é hoje um monumento. Em 24 de maio de 1948, teve início em Roma, o processo de beatificação do Padre Maximilian Kolbe.

É também ao Padre Maximilian Kolbe, internado n° 16.670 em Auschwitz, que o autor, Rolf Hochhut dedica seu livro, *O vigário*. No corpo do livro (1965: 275-276), consta que o Padre Maximilian Kolbe, franciscano, nasceu em Lodz em 1894. Antes da guerra servira como missionário no Japão. Morreu em agosto de 1941 na “cela da fome” de Auschwitz, nas seguintes circunstâncias:

Um de seus companheiros de cativeiro evadiu-se do campo, embora tal ação fosse punida com a condenação de dez outros prisioneiros à morte pela fome. Foram, pois, sorteados ao acaso dez homens do mesmo bloco do fugitivo, entre os quais F. Gajowniczek, casado e com filhos. Este começou a chorar. Kolbe deu então um passo à frente e pediu para morrer no lugar dele, dando como razão que era já inapto para o trabalho. Embora se tratasse evidentemente de um subterfúgio, parece que os próprios SS se impressionaram. Assim, o detido 16.670 foi autorizado a entrar na “cela da fome”, em vez do nº 5.659 [que sobreviveu à guerra]. Os prisioneiros foram amontoados nus numa cela de concreto, desprovida de janelas onde nem água recebiam. A cela é hoje um monumento. O Padre Maximilian confortava seus camaradas agonizantes. O prisioneiro Borgowiec, cuja tarefa era fazer a limpeza das celas da morte, declarou que os homens das SS não conseguiam fitar Kolbe nos olhos. Certa ocasião, ao retirarem os corpos dos mortos, gritaram-lhe: “Olhe para o chão e não para nós!” Para eles, o Padre Kolbe estava morrendo lentamente demais, ou então, talvez a conduta dele os obrigasse a dar o golpe de misericórdia, pois acabaram por lhe aplicar uma injeção. Um documento afirma que ele foi o último a morrer, outro documento indica que ainda estavam presos dois prisioneiros quando ele morreu.

Em 24 de maio de 1948 teve início em Roma o processo de beatificação do Padre Maximilian Kolbe.

Hilda Hilst baseia-se nos dados biográficos de Kolbe para montar sua peça. Nela, cinco prisioneiros vão para a cela da morte. Quando a peça inicia, eles já se encontram ali há algum tempo. As personagens são: Estudante, Poeta, Joalheiro, Carcereiro e Padre.

A peça inicia com o Estudante seguido do Joalheiro instando o Poeta a continuar a dizer um poema. “Isso pode nos aliviar”, diz o Joalheiro.

O poema trata de um corpo morto que sonhou, amou e pertence já ao grande tempo sem fim. De outro lado, uma história é contada pelo Estudante: tem gente que cria o gato desde pequeno em plena escuridão e depois o solta numa manhã de sol. Para o padre Maximilian, única personagem nomeada na peça, o medo é o responsável pelos comportamentos absurdos. Além desses relatos, a peça é “costurada” por histórias e poemas, que funcionam como bricolagem, remetendo sempre para outro tempo e outro espaço. Assim, desde a abertura, a linguagem remete à linguagem (poesia, narrativa, canção), e gera dispersão, distância, atraso e suspensão dos sentidos. Esses textos circulam concomitantes na superfície do enredo, funcionando menos como sua interpretação, e mais como componentes de uma técnica de deslocamento, que faz o contraponto da espera da morte, de certo modo preenchendo-a.

Merece destaque o relato do Estudante de Biologia que gira em torno de uma experiência feita com um falcão, obrigado a engolir um tubo de metal fechado nas duas extremidades, com um pedaço de carne dentro, e uma tela de arame selando o cilindro, para deixar passar o suco gástrico. Depois de um tempo, o falcão vomita o tubo já sem a carne que se dissolvera. 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. Eles iniciam uma discussão:

“Nós somos iguais àquela carne dos tubos”, diz o Carcereiro. “Somos feitos de células carnívoras”(24)

Afirmção contestada pelo padre Maximilian: “Nós somos feitos à imagem e semelhança d’Aquele”. “Mas nós temos alma”. (22)

Com esse relato fixa-se um eixo importante da peça, que impulsiona a discussão metafísica sobre o que é o ser humano e seu destino. A partir desse momento, vêm à tona, de forma contundente, os temas dominantes na poesia e no teatro de Hilda Hilst: as perguntas sem resposta sobre a existência do mal, sobre o mistério de Deus, sobre o sentido da vida, sobre a morte. Também circulam questões voltadas ao corpo, à alma, à libido. Esses homens que discutem, por sua vez, estão numa cela, incrustada numa **forma cilíndrica**, semelhante àquela engolida pelo falcão. O cenário da peça é indicado pela autora:

Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro. Altura do interior da cela, dentro do cilindro: 1,90m. 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 umas das outras por divisões.

Os cilindros imbricam-se, um contém o outro (*mise en abyme*), e multiplicam-se; a repetição das formas funciona como um sorvedouro, modo de aprisionar, impedimento para sair, avançar, ir em frente, situando o espectador isolado (*cadeiras separadas por divisões*) cara a cara com o horror, o sofrimento, o aniquilamento físico, a morte. Há uma insistência na corporeidade do sofrimento. Sofrer remete ao corpo (*Leib*) no seu sentido mais originário de organicidade viva, bruta, pré-individual e pré reflexiva.⁶

A situação vivenciada tem um cunho 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. Assim, limitados ao espaço físico e ao seu corpo, não há mais como controlá-lo:

“Os homens começam a defecar” (25)

O Poeta insiste: “o que é o corpo?”(26)

O Estudante lembra: “Ela me dizia que o corpo muitas vezes parece uma coisa independente da tua vontade”. (27) Ele, ainda, “se você repetir a palavra corpo muitas vezes [...] o corpo deixa de significar o teu corpo e toma a forma de alguma coisa volumosa e cinzenta, ali, à tua frente.” (26)

Poeta: “O corpo é uma esplêndida organização.” (26)

Maximilian : “O corpo é envoltório daquilo que está mais fundo, por isso...” (26)

Poeta: “Eu sou meu corpo. Eu sou esta imundície que parece não ter fim.” (27)

O mistério do corpo precível aflora na peça, cuja ação vai se adensando, sem qualquer probabilidade de mudança, pondo em relevo a angústia da espera da morte. A tensão incorpora-se nessa espera estruturada num presente que é duração, apoiado em passados diversos, que vêm à tona através de relatos paralelos. Comportamentos e histórias distintas transparecem e interagem.

O número ímpar das personagens é centralizado pelo padre Maximilian ladeado por dois pares simétricos distintos: dois jovens – o Poeta e o Estudante, e dois velhos: o

Joalheiro e o Carcereiro. Os jovens (um artista, o outro biólogo) a serem amparados falam de si como aqueles que desaparecerão. Já o Joalheiro que lida com pedras indestrutíveis (“eu amo as pedras”, p. 24) e o Carcereiro, que carrega as chaves de ferro que não lhe servem, entretanto, para sair da cela, apegam-se à matéria dura, tentando camuflar e recalcar a própria fragilidade. Essa disposição triádica pode sugerir elementos fulcrais do Cristianismo: a Santíssima Trindade,⁷ composta por Deus pai, Deus filho e Espírito Santo, como também à cena da crucificação de Cristo.⁸

Apesar de distintas, as quatro personagens da peça coincidem num ponto: todas querem saber quem é Maximilian. Como entendê-lo?

“Poeta: (Para Maximilian. Exaltado) – Por quê? Por quê? Por que você escolheu esta nossa morte quando podia ter a vida? Ainda que fosse aquela... Era vida – Que força te conduziu para isso? Por quê?”

/.../

“Carcereiro: Ele a si mesmo se escolheu. Ele quis.”

/.../

“Poeta: (A Maximilian) Como é que você pode? Fala!”

/.../

“Joalheiro: Maximilian, você é feito de carne?”

/.../

“Carcereiro: De ossos. Você não vê?”

/.../

“Estudante: de células carnívoras, como todos nós.”

/.../

O SS⁹ introduz uma mulher (“uma bela judia”) na cela e a obriga a cumprimentar “boa noite, porcos”. Ela deve praticar sexo com todos. Em vez disso, ela canta. Em sua canção, o mundo é claro em oposição ao mundo escuro em que vive e atua no campo. Ela tem a função de limpar as câmaras de gás:

“primeiro a gente limpa o sangue, as fezes. Depois separamos os corpos. Os corpos ficam agarrados. Os corpos como uma pirâmide toda feita de sangue...” (34)

Enquanto os prisioneiros estão se aproximando da morte, o padre Maximilian molda-se, cada vez mais, à imagem de Cristo. Amar o próximo parece ser o seu aprendizado e inclui os SS como objeto de seu amor. A culpa e a inocência, o bem o mal, o poder divino, são discutidos. Afinal, como Cristo, o padre ofereceu-se para morrer por outro homem.

O Poeta está morrendo e pede que lhe cantem uma música, pois é ela que o conduzirá para o amor, a luz, o amor (38). Enquanto isso, a mulher tenta justificar-se.

“Mulher: Eu ponho a mão em todos aqueles corpos, mas sou inocente.”(39)

“Qual o sentido da carnificina?” O Carcereiro pergunta (41)

Em meio aos questionamentos metafísicos, ouve-se a voz de Hitler, seguida do comentário: “Ele é o reverso, você sabe? O reverso. O outro rosto de cada um de nós.”(44)

O Carcereiro pede um abraço do padre e começa a morrer. Fora, os soldados da SS estão estuprando uma mulher que está morrendo.

“O Joalheiro grita: Adonai! Claríssima morada!”

Na parte final da peça, Maximilian ganha dos SS uma coroa de arame farpado e em torno dela, os que ainda sobrevivem, devem girar. Caminhar em círculo significa não chegar a ponto nenhum. É importante lembrar que o círculo compõe a figura do cilindro, representação do espaço cênico e também a forma do tubo de experiência ingerido pelo falcão, reiterando com coroa a sua função: *o círculo aprisiona*.

3.

No livro *Homo sacer*⁴⁰ Giorgio Agamben, discípulo de Michel Foucault (1926-84) e leitor de Hannah Arendt (1906-75), aponta para as profundas transformações ocorridas na cena política contemporânea com a instituição do que chama de biopolítica – o homem visado como corpo – e o surgimento do campo de concentração como paradigma do poder.

Há um movimento lento, mas claro, na História, em que se passa dos suplícios os mais cruéis – as humilhações públicas, as torturas praticadas para punir a alma e corrigi-la -, ao isolamento e trabalhos forçados. Foucault aponta para um deslocamento da noção de poder que se desdobra ao longo do século XIX, atingindo seu desenvolvimento máximo no início do século XX – o “poder disciplinar” que atua sobre as populações modernas em oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas etc., com o propósito de produzir um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil.

Agamben, nesse livro, reivindica uma intensa revisão crítica de muitos dos pressupostos sobre os quais se sustenta nosso modo de compreender a modernidade e sobretudo suas estruturas político-estatais. O autor apresenta uma interpretação original de legados e heranças que forjaram os discursos da filosofia política de Aristóteles até a época dos campos de extermínio e da sociedade do espetáculo.

Pode-se dizer que a busca de Agamben é política e supõe mobilizar os recursos da crítica para impedir que as estruturas de dominação, as forças poderosas que hoje articulam a globalização, sejam as donas últimas de uma tradição convertida em máquina de exclusão e extermínio. Salvar o ideal emancipatório supõe desconstruir os fundamentos filosóficos e jurídicos que estão na base do estado moderno e, sobretudo, na definição da idéia de soberania. Não por acaso o autor se detém em entender o Holocausto da Segunda Guerra Mundial, momento em que a razão iluminista emancipada reduziu-se com sucesso à mera racionalidade instrumental da lógica da aniquilação. O autor oferece-nos em sua abordagem dos campos e do Holocausto uma compreensão abstrata do fato, aludindo menos a seus componentes históricos que a seu núcleo estrutural, de modo a poder estender, a partir de Auschwitz, sua interpretação de outros eventos de opressão no século XX.

4.

O mesmo parece ocorrer com “As Aves da Noite”, peça não-referencial, embora anuncie passar-se em Auschwitz. Esse dado, entretanto, não é suficiente para atribuir

historicidade ao texto, que não conta com elementos que apontem para o campo polonês de extermínio nazista ou para a história da Segunda Guerra Mundial, tratando apenas do episódio que gerou a peça: a fuga de um prisioneiro e a represália dos SS que sortearam cinco homens, enclausurando-os até a morte por inanição. O que foi o nazismo fica fora, e é difícil determinar se a peça falha em sua construção e, neste caso, ao pretender fazer uma coisa a autora fez outra, ou se sua intenção foi realmente usar o cenário nazista para aludir à ditadura militar brasileira e a outras situações de tirania e barbárie.

“O que se passou no chamado Porão da Fome ninguém jamais soube. A cela é hoje um monumento. Em 24 de maio de 1948 teve início, em Roma, o processo de beatificação do Padre Maximilian Kolbe”. A peça tenta preencher o que nunca se soube, mas circunscreve-se a um plano estritamente subjetivo.

As cinco personagens mais a mulher, salvo Maximilian, não são nomeadas. Elas aglutinam tipos distintos, submetidos todos eles aleatória e absurdamente ao extermínio. Dada a impossibilidade apriorística de salvação (como salvar os condenados de um campo de concentração?), o andamento da peça não oferece surpresas, pois sabe-se de antemão que todos morrerão. A previsibilidade do enredo tem, no entanto, a contrapartida da surpresa nos variados tipos de relatos: poesia, canção, lembranças, enunciados pelas personagens, que trazem o passado ao presente, numa tentativa de subtraí-lo da sombra. Também no plano das personagens busca-se uma variedade que ambiciona abarcar um grupo representativo de tipos humanos e de temas, jovens e velhos, homem e mulher, arte, ciência e vida prática, judeus e cristãos. O foco na subjetividade lança o que é acontecimento para o escuro. Por que as personagens foram detidas pelos nazistas? Quais foram seus delitos? Pertencerão a alguma minoria? Serão judeus? A mulher introduzida na cela se desculpa junto aos companheiros. Mas se ela pertence ao *Sonderkommand*,¹¹ sabe-se que não é por opção. As poucas menções ao judaísmo soam forçadas.

A referência ao povo eleito por Deus na Bíblia hebraica é realçada com sarcasmo pelo Carcereiro, apresentado como prisioneiro judeu. Ele insinua uma questão: onde estaria Deus que não protege seu povo? Questão retomada pelos teólogos judeus que refletem sobre o Holocausto e enfrentam essa e outras perguntas: a Aliança de Deus com Israel foi abalada como resultado do massacre na Europa? A catástrofe poderia ser uma punição vinda de um Deus misericordioso? Sendo os judeus o povo eleito, o Holocausto abalou a idéia de Aliança entre Deus e Israel?¹² Mas a menção na peça é ligeira e não avança. Assim também a referência ao deus judaico:

“Joalheiro (*grita*): Adonai! Claríssima morada!” (51)

Se o apelo fosse simplesmente a Deus, não soaria estranho; não existe a prática, entre judeus, de apelar por Adonai e menos ainda atribuir-lhe uma morada.

Também a história contada pelo Estudante, de um rei que tinha três filhos e presenteou a cada filho com uma coroa. Na tentativa de lembrar o nome das coroas a personagem soletra duas letras do alfabeto hebraico “alef” e “iod” (a primeira e a última letra de um dos nomes de Deus – Adonai), lembrando-se em seguida da terceira: Penitência. Aqui há uma clara passagem sem mediação do judaísmo ao cristianismo - o foco real da peça.

Hilda Hilst centraliza na figura do padre Maximilian Kolbe o eixo do seu interesse. Consta em sua biografia que a mãe de Cristo ter-lhe-ia aparecido na infância com duas coroas: uma branca, outra vermelha, para que escolhesse uma. A branca significava a perseverança na pureza, a vermelha, que se tornaria mártir. Ele escolheu aceitar as duas. Desde criança Kolbe acreditava-se destinado ao martírio. Na Polônia foi preso e enviado a Auschwitz por ajudar judeus e outras minorias perseguidas. Ali, de fato, o padre ofereceu-se para morrer em lugar de outro prisioneiro. Kolbe foi beatificado pelo Papa Paulo VI, em 1970, e canonizado como mártir pelo Papa João Paulo II, em 1981.¹³

A palavra “mártir” provém do grego e significa “testemunha”. Ela foi empregada nos primórdios do Cristianismo para indicar os Apóstolos e os primeiros discípulos que, tendo presenciado os milagres e a ressurreição de Jesus, derramaram seu sangue para testemunhá-lo. Posteriormente, o termo foi utilizado em sentido mais amplo, para designar os cristãos que preferiram a morte a renegar sua fé. Na linguagem eclesiástica, a palavra “martírio” refere-se, pois, ao testemunho da verdade cristã, selada com o sangue, até o sacrifício da própria vida, à semelhança de Cristo. O martírio constitui, para os cristãos, um ato supremo de virtude e o mais perfeito ato de caridade. É dele que Maximilian vai lançar mão para enfrentar o mal. Mas esse mal é abstrato, tem poucas configurações ou índices que permitam sua identificação com o nazismo. Este é referido através dos SS e da menção ao Führer ou a Hitler com aparição relâmpago na peça, quando se ouve seu discurso através do alto falante (44). Ele apresenta-se como o oposto de Cristo e de Maximilian. Nas palavras do Estudante: “[...] Ele é o reverso, você sabe? O reverso. O outro rosto de cada um de nós.”

O sofrimento da tortura ou da aniquilação física é provocado pelo *mal humano*, que o homem alberga dentro de si, exigindo, na peça, a vigilância do *bem*, enfrentado sob forma martirológica. Não há como vencer o mal, mas há formas de mitigá-lo. As personagens ilhadas recorrem, como já visto, a lembranças do passado (espaço aberto em oposição à clausura da cela; claro em oposição a escuro; alegria em oposição a aniquilamento; amor em oposição à morte) como forma de resistência ao enfrentamento da morte, que tem na figura do Padre o possível alívio por meio da penitência e do amor.

O propósito de tratar da necessidade de resistência faz a autora trabalhar com um “documento de barbárie” - para usar a expressão de Walter Benjamin - emblematicamente representado pelo campo de extermínio de Auschwitz/Birkenau. Seu interesse é amplo e, por isso mesmo, vago: denunciar o sofrimento e a aniquilação perpetrada por uns a outros. Daí a ausência de dados referenciais. A escolha do campo de concentração e do Hocolausto tem a ver com a inserção do Padre Maximilian e também com o desejo de construir uma alegoria através do mais terrível dos episódios de barbárie do século XX e fazer que esse episódio aluda a todos os demais, incluindo aí a ditadura militar brasileira, que remete ao momento presente em que a peça foi escrita. Não é de se negligenciar a data da publicação da peça – 1968, inscrita abaixo do título, alertando o leitor. O golpe militar brasileiro pôs abaixo o governo constitucional de João Goulart, em 1964. Em 13 de dezembro de 1968, com a decretação do Ato Institucional n. 5, o regime ditatorial endurece e centenas de opositores são presos. Entre alguns centros de resistência no período, destaco o Grupo Opinião, cujo teatro, à rua Siqueira Campos, tornou-se uma

espécie de centro que trabalhava na contramão do regime autoritário; a editora Civilização Brasileira de Ênio da Silveira, em torno de quem se reunia um grande número de intelectuais renomados. Cito, ainda, o papel ativo da esquerda católica através das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) no enfrentamento da repressão ditatorial. Lembro que esse paradigma da libertação como agente norteador do discurso teológico latino-americano surgiu na década de 60 do século XX. Essa teologia desenvolvida depois do concílio Vaticano II põe grande ênfase na situação social humana e caracteriza-se pela valorização da ação de Deus na história, como fonte de libertação social. Talvez a autora procurasse na figura santificada de Maximilian Kolbe um modelo de resistência ao horror, que servisse de guia para uma parte ativa da igreja católica do Brasil no período da ditadura militar.

Entretanto, a construção dessa alegoria que despreza as particularidades do que significou o Holocausto na história não deixa de ser chocante. Inseparável da queda da Europa na desumanidade, a partir da Shoá,¹⁴ está a designação cristã do judeu como deícida. Dos primeiros *pogroms*¹⁵ e massacres que varrem a Renânia na Idade Média ao Holocausto, o percurso é certamente complexo e por vezes subterrâneo, mas também indubitável. O isolamento, a perseguição, a humilhação social e política do judeu tem sido integrante da presença cristã. Assim, eleger o padre cristão para representar o ocorrido em Auschwitz, elidindo todos os demais dados que incluiriam judeus, ciganos, homossexuais, comunistas e outras minorias, soa estranho, principalmente quando se pensa na atuação negativa do Vaticano em relação ao extermínio.¹⁶ Por outro lado, em que medida é possível exigir que o autor mantenha um compromisso com a história? Quanto à apropriação do Holocausto por escritores, James E. Young, em seu livro *Writing and Rewriting the Holocaust - Narrative and the Consequences of Interpretation* (1990), no capítulo em que trata da poesia de Sylvia Plath - “The Holocaust Confessions of Sylvia Plath” – entre várias referências poéticas à Shoá escritas por não-vítimas, a contestação maior do autor incide sobre o último livro da autora, *Ariel*. Diferente de John Berryman, que se tornou um judeu imaginário para poder explorar a idéia do anti-semitismo, ou de Anne Sexton, que explicitamente representou o impacto de Auschwitz em si, Sylvia Plath representou a si própria – sua vida – na figura do judeu do Holocausto. Assim, ela não é uma poeta *do* Holocausto, porque ela não escreveu *sobre* o Holocausto. Ela escreveu sobre si figurada como uma judia do Holocausto. Sem tentar re-imaginar e re-trabalhar o Holocausto, que para ela não é uma experiência para ser contada ou descrita, a autora incorpora uma idéia traduzida em imagem que lhe permite expressar outra realidade brutal: seu pânico interior. Uma das questões que o livro de Young trabalha abrange também a peça de Hilda Hilst. O problema da representação e da natureza da obra de arte, quando esta tem como objeto um acontecimento histórico, recoloca a pergunta de difícil resposta: Quais os limites que a história impõe à ficção?

Retornando à peça de Hilst, é curioso observar que, para metaforizar o mal, a autora utilize os mesmos substantivos que retornam com frequência em seu teatro poético como metáforas do espírito e da elevação humana às mais altas esferas: “pássaro”, “asa”, “vôo”. É a “noite” que escurece a paleta, cria a inversão e faz o giro do bem ao mal. Isso porque a razão, a ponderação, vinculam-se às luzes iluministas da Razão, en-

quanto a sombra e a noite passam a seu antípoda. As aves noturnas são predadoras e remetem aos SS que espargem o horror sobre os homens. Eles rondam a cela dos prisioneiros, podendo irromper a qualquer instante para acrescentar pavor ao pavor desses homens.

A peça de H. Hilst interessou a encenadores entre 1980 e 1982, tendo sido montado primeiro um espetáculo em 1980, e outro em 1982. Nessa ocasião um pequeno artigo de Maria Tereza Amaral afirma que a peça tinha sido escrita entre 1967 e 1968 e “pensada como metáfora da noite brasileira”.¹⁷

Finalizando, chamo a atenção para uma passagem da peça que aviva muitos problemas em debate hoje em dia, quando alude à necessidade de a palavra virar imagem viva, matéria diante dos olhos dos outros:

“e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós...” (30)

Temos aí implicados três conceitos caros à literatura sobre o Holocausto: lembrança, esquecimento e testemunho.¹⁸

É importante observar que Theodor Adorno¹⁹ é sutil na maneira como se manifesta a propósito da memória. Ele não afirma que devemos nos lembrar sempre de Auschwitz, mas sim que devemos fazer tudo para que algo semelhante não se repita. Ele não defende as comemorações e as homenagens, mas uma luta contra o esquecimento. Se essa luta é necessária, é porque não só a tendência de esquecer é forte, mas também o desejo de esquecer. Há um esquecimento natural, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem outras formas de esquecimento negativas: denegar, recalcar, fazer de conta que não se sabe. Não se trata de tornar o passado presente para permanecer na memória enquanto registro de queixa, recriminação, acusação. Aquele que acusa e se queixa ocupa uma posição de superioridade em relação ao réu e se poupa de alimentar uma atuação esclarecida, reproduzindo o mesmo círculo vicioso de culpados e de vítimas. Com isso, não pretendo abstrair a questão da culpa, mas lembrar, com Primo Levi, que nos encontramos diante de uma analogia paradoxal entre vítima e opressor, e importa ser claro: “os dois estão na mesma armadilha, mas é o opressor, e só ele, quem a preparou e fez desaparecer...” (Levi 1990: 10) Por outro lado, *quem tem o direito de testemunhar sobre o que aconteceu em Auschwitz?* Se a culpa recai sobre o sistema, o estado totalitário como um todo, a quem compete julgar? Basicamente a ninguém, responde Primo Levi (Levi 1990: 17), para quem não é possível “reduzir a rede das relações humanas dos *Lager* a apenas dois blocos, o das vítimas e o dos opressores”. A tendência maniqueísta à simplificação consiste numa hipertrofia do juízo, emblematizado pelo Juízo Final cristão, na divisão da humanidade em dois grupos claramente distintos: o dos bons e o dos maus. A lição do campo, ao contrário, era que “o inimigo estava ao redor mas também dentro, o ‘nós’ perdia seus limites e os contendores não eram dois, não se distinguia uma fronteira, mas muitas e confusas, talvez inúmeras, separando cada um do outro”. (Levi 1990: 22) Definir o humano a partir de uma essência é, de certa maneira, repetir a lógica SS e sua repartição soberana entre humanidade alemã e inumanidade judaica, entre moral humana alemã, e venalidade sub-humana judaica, entre o patrimônio genético do povo alemão e a “vida

nua” dos “piolhos” judeus, exterminados nas câmaras de gás. O novo imperativo talvez seja não apenas lembrar ou esquecer, mas mapear uma nova ética que impeça o circuito da repetição.

Apesar dos problemas que envolvem as escolhas da escritora em relação a essa peça, é louvável que Hilda Hilst tenha enfrentado tema tão complexo. Ela, com certeza, acreditava na função ética do teatro e da arte, em geral, o que a moveu a tratar da morte sem sentido, morte anônima e inumerável que homens impuseram a outros homens – e ainda impõem.

Notas

* Agradeço a Gilberto Figueiredo Martins, que me apresentou a peça “As aves da noite” de Hilda Hilst, neste momento ainda não reeditada. A Editora Globo relançou a obra da autora, com a organização de Alcir Pécora.

¹ “Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só poesia já não me bastava.[...] Então procurei o teatro[...].” Reportagem de Regina Helena para o *Correio da Manhã* (Sucursal de São Paulo), 27.12.1969. In Vincenzo 1992.

² Cf Seligmann-Silva 200; Waldman 2006.

³ A obra de Samuel Rawet mereceu organização e republicação recente. Ver Rawet 2004.

⁴ Agradeço ao pesquisador e crítico literário André Seffrin os originais da peça gentilmente cedidos.

⁵ Cf., por exemplo, o conto “O Profeta” desse autor, que data de 1956. Em Rawet 2004.

⁶ Cf Gagnebin 2006: 76 e ss. *Leib* reenvia ao mesmo radical que *Leben* (vida), enquanto *Körper* remete à forma de cada corpo.

⁷ A Santíssima Trindade é um dogma da Igreja Católica, uma proposição teológica de crença obrigatória, definitiva e imutável. Assim, é absolutamente verdade, para todo cristão, a existência de um único e mesmo Deus, criador do céu, da terra e de tudo que nela existe. Sobre a Santíssima Trindade, o Concílio de Latrão (1215) assim se manifestou: “Firmemente cremos e simplesmente confessamos que apenas um é o deus Eterno, Verdadeiro, Imutável, Incompreensível, Onipotente e Inefável; Pai, Filho e Espírito Santo; três, certamente, mas uma só substância, uma só essência. O Pai não vem de ninguém, o Filho, apenas do Pai, e o Espírito Santo, de Um e de Outro, sem começo, sempre, e sem fim.” Cf. Santo Agostinho, *Confissões*. Livro XIII, n.5: *A Trindade Divina*. Santo Agostinho 1973.

⁸ Cf. Evangelho de S. Lucas 23:33.

⁹ SS são as iniciais, em alemão, de Schutz-Staffel, que significa “pelotão de proteção”. Tratava-se, no princípio, da guarda pessoal de Hitler, espécie de polícia particular que servia ao chefe e aos membros do partido nazista. Quando Hitler sobe ao poder, este grupo torna-se mais numeroso, passando às ordens de Henrich Himmler, constituindo uma espécie de estado dentro do Estado. São eles que se ocuparam principalmente dos campos de concentração e da eliminação dos judeus. Cf. Wieviorka 1999: 26.

¹⁰ Agamben 1998. O livro está traduzido para o português: Agamben 2006.

¹¹ “Com esta denominação deliberadamente vaga, ‘Esquadrão Especial’ [*Sonderkommand*], era indicado pelos SS o grupo de prisioneiros aos quais estava confiada a gestão dos fornos crematórios.” Cf. o cap. II “A Zona Cinzenta”, de Levi 1990: 26.

¹² Cf. o trabalho de doutorado de Ariel Fingerman sobre a chamada “Teologia do Holocausto”: “A Ortodoxia Moderna e o Holocausto” em andamento. Berkovits 1979.

¹³ Cf. www.auschwitz.dk/kolbe.htm e www.aish.com/holocaust

¹⁴ Outro nome para designar o Holocausto. Do hebraico, significa “catástrofe”.

¹⁵ *Pogrom*: agressão organizada e violenta que inclui saque e morte perpetrada contra as comunidades judaicas da Rússia e da Polónia

¹⁶ Há uma vasta bibliografia sobre a atuação do Papa Pio XII durante a Segunda Guerra Mundial. Cito o livro de Lecroix-Riz 1996, por basear seu trabalho em um enorme arquivo de dados.

¹⁷ Maria Teresa Amaral 1982. A informação é provavelmente da própria autora. Cf. Vincenzo 1992: 63.

¹⁸ A propósito de “testemunho”, remeto ao sentido que lhe outorga Márcio Seligmann-Silva em “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”, quando afirma que para que o mesmo exista, é necessária a presença de um terceiro. Ao recuperar as histórias de outros, o sujeito transforma-se em terceiro e, em conseqüência, em testemunho. Cito: “Em latim pode-se denominar o testemunho como duas palavras: *testis* e *supertestes*. A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo [...]. Também o sentido de *superstestes* é importante no nosso contexto: ele indica a pessoa que atravessou uma provação, o *sobrevivente*. O conceito de *mártir* está próximo a essa acepção do sobrevivente. *Martyros* em grego significa justamente testemunha. Se a noção de testemunha como terceiro já anuncia o tema da verificação da ‘verdade’, ou seja, traz à luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitada pela dúvida e pela possibilidade da mentira, a acepção de testemunho como sobrevivente e como mártir indica a categoria excepcional do ‘real’ que o testemunho tenta dar conta *a posteriori*.” Seligmann-Silva 2003: 377, 378.

¹⁹ Cf. o capítulo “O que significa elaborar o passado”, de Jeanne Marie Gagnebin (2006), que retoma e discute a *Dialética do Esclarecimento* de Theodor Adorno.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer*, Belo Horizonte: ed. da UFMG, 2006.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. de Antonio Gimeno, Valencia: Pre-Textos, 1998.
- Amaral, Maria Teresa. “Aves da Noite”, *Última Hora*, 16/09/1982.
- Berkovits, Eliezer. *With God in Hell – Judaism in the Ghettos and Deathcamps*. Sanhedrin Press, New York, 1979.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: editora 34, 2006.
- Galle, Helmut. “Sobre la representación del holocausto en el drama alemán. El callejón sin salida del teatro documental”, in: *Teatro y Teoría Teatral y otros temas germanísticos* (Actas de las XII Jornadas de la Asociación Argentina de germanistas) Facultad De Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2003, pp.79-95.
- Hochhut, Rolf. *O vigário*, tradução de João Alves dos Santos, São Paulo: Editorial Grijalbo, 1965.
- Lecroix-Riz, Annie. *Le Vatican, L'Europe et le Reich de la première guerre mondiale à la guerre froide*, Paris, Arman Colin, 1996.
- Levi, Primo. *Os afogados e os sobreviventes. Os delitos, os castigos, as penas e as impunidades*, trad. Luís Sérgio Henriques, São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- Rawet, Samuel. *Contos e Novelas Reunidos*, org. André Seffrin, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- Rosenfeld, Anatol. “O teatro de Hilda Hilst”, in: “Suplemento Literário”, *O Estado de S. Paulo*, 21.01.1969.
- Santo Agostinho, *Os Pensadores (Confissões e De Magistro)*, São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- Seligmann-Silva, Márcio. “Escrituras da Shoá no Brasil”. In *Noah/Noaj*, n.16-17 (Org Berta Waldman e Moacir Amâncio), São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007, pp. 137-156.
- Seligmann-Silva, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”, in: *História, Memória, Literatura*, org. Márcio Seligmann-Silva. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- Vincenzo, Elza Cunha de. *Um Teatro da Mulher*, São Paulo, Edusp/Perspectiva, 1992.
- Waldman, Berta. “La Shoá en la literatura brasileña: una pequeña gramática”. In *Memoria y Representación: Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. Ed. Ariana Huberman y Alejandro Meter. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp. 103-123.
- Wieviorka, Annette, *Auschwitz expliqué à ma fille*. Paris, Seuil, 1999.
- Young, James E. em seu livro *Writing and Renwriting the Holocaust - Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.