

UMA LEITURA PERFORMÁTICA DA PEÇA *O RATO NO MURO*, DE HILDA HILST

Éder Rodrigues
UFMG

RESUMO: Este artigo examina as relações entre o teatro e a literatura na peça *O rato no muro* (1967), da escritora e dramaturga Hilda Hilst (1930-2004). A análise tem como eixo principal os conceitos de performance, a partir das perspectivas oferecidas pelas diferentes teorias atuais e das reflexões sobre o caráter performático deste texto em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst. Teatro. Performance.

RESUMEN: Este artículo examina las relaciones entre el teatro y la literatura en la pieza *O Rato no muro* (1967), de la escritora y dramaturga Hilda Hilst (1930-2004). El análisis tiene como eje principal los conceptos de performance, a partir de las perspectivas ofrecidas por las diferentes teorías actuales y las reflexiones sobre el carácter performático de este texto en cuestión.

PALABRAS CLAVE: Hilda Hilst. Teatro. Performance.

A literatura da escritora Hilda Hilst trouxe raízes de originalidade, profundidade e experimentação junto à prosa e à poesia escrita no século vinte, em amplo reconhecimento por parte de público e crítica. Esse reconhecimento ratificou uma escritura de abordagem diferenciada e de forte impacto frente às temáticas tradicionais e aos modos estruturais de escrita, num desvendamento da

palavra, do erotismo e simbologias da escrita atual.

É interessante apontar que junto à carreira de poeta e ficcionista, Hilst também empreendeu um projeto dramático que se concretizou em oito peças escritas para o teatro. São elas: *A possessa*, inicialmente chamada *A empresa* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri*, também chamada *Estória, muito notória, de uma ação declaratória* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *O verdugo* (1969) e *A morte do patriarca* (1969).

As quatro primeiras peças tinham sido reunidas pela Editora Nankin no livro *Teatro Reunido Volume I*, e a peça *O verdugo*, em virtude do Prêmio Anchieta de dramaturgia, havia sido publicada em 1970. No entanto, somente em 2008, o teatro completo da autora é publicado pela Editora Globo. Espera-se que, a partir de então, a força enigmática, política e poética do seu teatro seja relida e difundida, já que sua obra dramática é, até então, quase desconhecida pelo público e palco brasileiros.

O contato com o teatro hilstiano nos confronta com um arsenal de paradoxos e forças invisíveis que a autora mescla, a partir dos diálogos e situações que projeta, à cena, numa força assumidamente política e de reflexão, contextualizada com a época de escrita (a década de sessenta). O teatro de Hilst é antes de tudo uma escritura dramática expressa nas inúmeras vozes silenciadas, vítimas de opressão, personagens encarceradas no próprio corpo e que se projetam num plano cênico de posicionamento crítico diante das instituições de poder, das formas de censura e da hegemonia de forças que, de forma concreta ou simbólica, marcam gerações, povos e a história muitas vezes não escrita de cada um. Este artigo analisa uma das obras teatrais da autora a partir de uma leitura estruturada sobre os parâmetros performáticos de sua estrutura, recepção e desmembramentos.

A literatura dramática nos âmbitos escritos nos instiga a traçar paralelos entre o texto no palco e a sua inscrição que fica como registro literário. A complexidade do estudo de textos escritos para a cena requer uma reflexão sobre a sua estrutura a partir do escrito e do não escrito, traçando um painel de possibilidades literárias, cênicas e de efeito pós-cena que articulam todo o processo do fenômeno teatral. Somente desta maneira acredito poder trazer à tona discussões da obra *O rato no muro*, de Hilda Hilst, a partir de suas ligações com o performático do texto dramático e principalmente com os apontamentos advindos de sua parte não escrita, de sua metade aberta à completude por parte do leitor-espectador.

O rato no muro (1967) – texto dramático de Hilda Hilst – se insere num plano de ação cênica ligada a um fenômeno limítrofe que propulsiona a obra no seu percurso da não-ação e de voz de resistência, articulado pela escritora num plano lírico, mas interligado pelas lacunas possíveis e tão características da obra teatral.

A peça nos remete a um ambiente de clausura onde vivem dez mulheres, das quais não sabemos os nomes. Cada uma delas é identificada pelas iniciais que vão de A a I, além de uma única representação nomeada, de forma substantiva e adjetiva, que acontece na figura da Irmã ou Madre Superiora – simbolicamente dotada da expressão de poder neste universo fechado. Na construção das personagens, o recurso da não nomeação destituiu o leitor-espectador de indícios denominativos, para focá-lo nas ações ou inércias que vão caracterizar cada uma dessas mulheres. Na obra teatral, as personagens se elucidam a partir daquilo que fazem ou deixam de fazer, a partir da relação que estabelecem entre si e para com o tempo/espaço em que estão inseridas. Sem o nome das personagens, temos as vozes dessas mulheres que se completam e se ofuscam, gritos de lamúria e recorrências que desde

o principiar da obra já nos remetem a uma voz maior que não clama somente por si, mas por uma mistura de outras vozes silenciadas por uma atmosfera de forças de recusa que estabilizam seus ímpetos.

No início da obra, a autora já expõe o ritual de ladainhas que interliga as vozes constituintes desse encarceramento sob vigília de forças invisíveis que acometem as personagens num estado de penúria e inércia em forma de prece: “(...) As freiras estão em círculo, ajoelhadas e, ao lado de cada uma, um pequeno chicote de três cordas. As nove freiras juntas: Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um.” (HILST, 2000, p. 67).

As nove irmãs principiam uma esfera constituinte de suas misturas, que se formata no esboço de uma única mulher e suas nove facetas. Cada uma delas adjetiva um aparato humano que em seu conjunto é capaz de estabelecer a linhagem de um personagem único e suas ondulações. Somente unificadas poderiam ter uma força de ação, que nas suas metades constituídas não têm. A falta dos nomes e suas denominações por iniciais espelham estas mulheres enclausuradas, perdidas num ambiente de fé e vazios e que foram se fragmentando neste universo de pedaços, de impossibilidades. Mulheres que não chegam a ser, esfaceladas em suas lembranças e memórias, destituídas de nomeações neste pilar construído de desejos e intenções que nunca se firmam, morrendo ou vegetando antes de atingir o aspecto nominável de suas evidências.

Pelas nove irmãs que se completam é possível traçar discrepâncias entre o que se modula da esfera das personagens, não as tomando uma a uma, mas transitando pelo que se adjetiva de cada uma, numa progressão geométrica de sentimento, ação e medos que faz de todas uma linha gráfica de meandros de um único ser. Os vícios ou a falta que vestem tecem retalhos que costuram suas fugas e nos apresentam um mosaico onde se estendem:

a irmã viciada em comida, a atormentada pela morte, a mulher com traumas da infância, a que não consegue cerrar os olhos, a que não enxerga possibilidades, a que só se lembra de sangue e escuros, a que matou o rato que passou pelo muro, a que oprime até à única delas assombrada pela luz da liberdade.

O ato de não nomear permite um trânsito entre o que se desvenda dessas personagens e o que de fato elas nos apresentam. O movimento performático desse ato de nomeação anuncia o ambiente de sentimentos não nomeados, relações, vontades, desejos e outros anseios que vão constituir este universo do dentro, da clausura, do não corpo onde estão inseridas as personagens e os fragmentos vários que formulam um ser único – humano – que transita entre o que nomeia e o que esfacela os princípios do que é visível para adentrar o inominável escritural de incertezas e existência.

A identificação pelas iniciais desdobra também a evidência do espaço da ação. Seria mesmo só um convento o indício e o motivo de tanta clausura? Seria mesmo apenas um universo religioso, típico de freiras e aportes da fé, aquele regime de delírio e silenciamento? O trânsito possível entre o que de forma abstrata é cenicamente escrito, desencadeando diálogos para com estas perguntas, é que performa os questionamentos retratados a um alcance além do que é mostrado, do invisível articulado nos planos do visível teatral e que se elabora em aspectos que sobrepõem a linhagem da simples metáfora. Estes indicativos de certa forma fazem referência a uma leitura performática da obra, apoiada muito mais nos trânsitos estabelecidos entre palavra e leitor, cena e espectador, do que somente em uma leitura sígnica dos procedimentos escriturais. As teorias de Graciela Ravetti trazem apontamentos sobre esta perspectiva de leitura:

A postulação da noção de escrita performática, a partir da consideração de formas de perceber, é de construir, na literatura, o trânsito de mão dupla entre o virtual e o abstrato próprio da escrita – o numérico da representação – e os objetos vivos, a referência, a experiência vivida antes e depois dos processos de abstração e de realização estética. (RAVETTI, 2006, p. 2)

A trama se estabelece no seguinte eixo: trancadas num espaço religioso e imóvel de reações, desejos e possibilidades, dez mulheres exercitam um ritual cotidiano de penúria a Deus, até que a circunferência desse mesmo plano é quebrada pelo simples ato de um rato atravessar o muro que as aprisiona. A banalidade do fato propuliona ações internas, pois o rato é tido como o elemento que transgride um muro invisível que fere suas impossibilidades. A partir dessa fronteira intransponível é que desaba o universo onde elas se sustentam aquém da ação sumária e simples que o rato efetivou e que para que elas é impossível. O além do muro é o além delas mesmas, o interno ainda baldio, o humano podado em nome de algo sempre maior que rege e castra.

Uma leitura performática da obra em causa é capaz de refletir, apontar, vasculhar e intermediar os múltiplos trânsitos possíveis presentes e ausentes na tessitura deste texto dramático – ao contrário de uma leitura apenas sistemática dos elementos constituintes da obra que obstruiriam seus deslocamentos. Ravetti nos elucida sobre este procedimento e perspectiva de leitura que ultrapassa o viés semiótico, não o descartando, mas agregando outros horizontes, a partir de suas teorizações:

A performance revela experiências que fa-

zem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa. Esse trânsito está fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos que atuam como resíduos culturais que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem, e que passam a ser pele, olhos, roupa, gestos, fala, em partituras que se percebem como restos de algo maior e irrecuperável, reproduzível e passível de ser re-escrito, mas que de alguma forma deve ser restituído a um passado e, ao mesmo tempo, transmitido ao futuro e relido no presente. (RAVETTI, 2003, p. 83)

A partir desse trânsito revelado por uma leitura performática da escrita, podemos identificar alguns pontos de extremo deslocamento, onde o teatro do “real” (não por isso realista) sobrepõe-se à ficção e apresenta elementos constituintes pertencentes a determinado espaço e tempo.

Pelo desmembramento da projeção cenográfica da peça *O rato no muro*, vemos que este não é apenas um texto que traz à tona um grupo de freiras presas por um muro que as enclausura. Este universo de fé e vazios vai sendo exposto aos poucos pelo inominável das personagens que ali (con)vivem e pelas relações obscuras que ali estabelecem. A quebra dos aspectos realistas da obra nos é previamente apresentada pela autora, como nos mostra a rubrica descritiva da ambientação:

Interior de uma capela. Paredes brancas com algumas manchas negras, como as de um incêndio. Ao fundo, uma cruz enorme, negra. No chão, a sombra de uma cruz enorme luminosa onde as mulheres se movem. Um

vitral, ou uma grande escultura representando a figura de um anjo, talvez semelhante ao “Anjo Velho” de Odilon Redon, ou um anjo que dê a impressão do que nos fala Marcel Brion “Que reste-t-il à un ange qui a perdu jeunesse et beauté, attributs de son angelisme? Sés ailes sont incapables de lê soulever et de lê ramener vers le ciel, l’ange déchû est déjà envahi par la banalité, la laideur, la mediocrité”. O cenário deve ter dois planos. É preciso que se veja o interior da capela e, ao mesmo tempo, em certos momentos, uma cerca que estaria a alguns metros de um muro que jamais se vê. (HILST, 2000, p. 65)

A construção deste muro a partir da invisibilidade – e levando em consideração que o muro é um dos agentes articuladores do conflito da peça – traz mobilidade à esfera cenográfica, articulada numa construção de espaço que se desloca e se edifica a partir do olhar de quem o visibiliza. O muro – mote sustentador do eixo dramático – conflui para outras dimensões possíveis. Concreto: como o signo físico da repressão, da impossibilidade, como estrutura condenada à altura de forjar uma não ultrapassagem, uma não liberdade esboçada pelo imaginado no *lado de lá*. E abstrato: enquanto forças que emergem e exercem um peso enorme nas relações humanas e seus processos identitários. Medos que calam as ações antes mesmo de serem rascunhadas. Pertinências, comodidades, ideologias e utopias que vão sendo criadas e podadas a partir de uma esfera de muros que vão firmando suas sombras frente ao homem e suas relações. Este universo castrador impalpável caleja o ímpeto das ações que aparecem em diálogos de extrema investigação:

Irmã B: Hoje eu vi terra e sombra. Foi junto do muro.

Irmã A: Junto do muro?

Irmã H: Você chegou até o muro?

Irmã B: Não. Agora existe a cerca. Mas havia a sombra do muro. É quase a mesma coisa. (HILST, 2000, p. 78)

Pelo invisível proposto pela autora, a fisicidade que rege a clausura deste signo (o muro) não é vista, se apresenta e se projeta nos outros eternos muros de nossas construções imaginárias ou não, com as quais lidamos cotidianamente com suas sombras supostas ou farpas que protegem sua edificação. Muros silenciadores que, por não terem aspecto concreto, ferem mais que a dureza do cimento e alturas. Muros que nos fazem reascender ao universo religioso e construir com a argamassa de nossas vivências os limites que enclausuram o corpo, as muralhas que separam os povos. Tijolos não visíveis, mas que vão cercando as cidades em suas trancas e cadeados.

Não ver o muro torna-o mais poderoso, mais concreto ainda quando se performatiza sua construção – sugerida na peça e levantada coletivamente com aquele que compartilha da cena. Hilda Hilst assinala e edifica um muro que desorienta o internato (ambiente da cena), mas que também assim se insere na sociedade e se expande para outras clausuras silenciadoras. Invisível, mas corrosivo. Performance que se desintegra do universo da capela e passeia por outras muralhas como a das ditaduras (contexto na qual foi escrita a peça). Os muros ainda perambulam por este exercício construtivo e remetem às faixas que demarcam fronteiras: limites muitas vezes impostos sob um imaginário de condenação, imposição e poder, como as esferas erguidas pela igreja que manipulam pela tática da invisibilidade (discussão central da

peça) ou pelas mídias que sustentam muros num oásis de ilusões (projeções a partir dela). Construções imaginárias ou não, mas que vão petrificando nossos interiores e nosso sossego inerte na facilidade em acreditar na existência deles, assim como se assinala o estopim do texto de Hilst, que só se principia a partir do banal acontecimento da passagem de um rato no muro – que simboliza, neste convento, a existência de um outro lugar, ou de uma possibilidade.

O muro faz uma conexão direta com nossos silêncios intermináveis. É ele o causador do silêncio – antagonista da peça –, que submerge no ato de confrontá-lo. Só existem aquelas mulheres, por tudo ainda que não disseram, pelo muro que as impede de ter um nome, de ter uma voz. O tempo se perde neste silêncio interrompido pela simples passagem de um roedor por sobre ele. O muro não se vê. É apenas sentido. Mas o rato passa. É invejado. Ele tateia o muro. Tateia o próprio corpo em patas que conhecem alturas. Elas não. Nenhuma daquelas mulheres ousou o intransponível. A sombra do muro embaçou seus espelhos. Elas detêm apenas o silêncio. Na peça, um silêncio imposto por este ambiente de fé e moldura, mas que também se desloca – elevando o molde daquele convento como reflexo de sociedades que vão sendo moldadas e regidas por medos, condenações, imposições e muros que não se conhece, mas que influenciam as relações a todo pesar. Assim se edifica o muro proposto, exposto para cada leitor/espectador completá-lo com o tijolo que lhe aprouver ou então rompê-lo com o ímpeto que lhe tornará vivaz.

Assim, também, as freiras do convento logo vão se mostrando como o próprio muro que as amedronta. Criaturas de pedra, longe da liberdade de ousarem ser o que deveriam ser. Espaços que se determinam e se conformam sob a sombra infundável das muralhas que nos

emolduram, fazendo de nós um retrato típico e com a feição que convém ao molde e não a nós mesmos. O lado de dentro e o lado de fora de onde vivemos, de nós mesmos e uma linha ao meio, uma cerca. Um traçado invisível, meridianos mapados num plano irreal, mas que ocupam o crucial da história que assim se fragmenta. A personagem da Madre Superiora – símbolo do poder na trama – chega inclusive a cimentar este signo “O muro parece tão irreal agora que vocês o desejam” (HILST, 2000, p. 137).

Por se tratar de uma obra teatral, projetamos possíveis articulações de visualização desse mundo em outras referências, que poderiam ser discutidas em cena, como os processos de ditadura, as divisórias sociais que interpelam as classes, muros que formulam os guetos, as incompatibilidades, alavancas de concreto que separam o Brasil em facetas e discórdias, barreira entre o corpo que se vive e aquele que se prende na reivindicação por si.

Outro aspecto performático que se observa na construção de *O rato no muro* é a transmutação da voz autoral numa pluralidade de outras vozes e silêncios que se estendem pela obra afora: “A performance narrativa é tanto uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas como uma estratégica capaz de assegurar ao autor assumir uma pluralidade de vozes” (AZEVEDO, 2007, p. 136). Compartilhando da afirmação de Luciene Azevedo no que diz respeito à mescla entre vivência e ficção nas narrativas contemporâneas, estendo sua proposição à literatura dramática, analisando como Hilst opera a função autoral no seu desmembramento de vozes para com as personagens e como, a partir dessa simulação de identidades criadas, ela perpassa as esferas que quer tratar a partir de várias óticas travestidas dela

mesma.

Hilda Hilst formula um trânsito de *personas* que caracteriza o contexto colocado em voga. A autora se traveste de máscaras, atuando e vivenciando várias óticas de cena, situações e concepções de mundo no que dizem respeito à estrutura qualificadora de cada personagem. Hilst dramatiza os vícios que quer expor, dialogar, condenar e propõe alternativas. As vozes que salientam as distintas freiras que dividem aquele local escancaram seus vícios e impossibilidades. Um consumidas pelo tempo e clausura, outras portando os vícios e decorrências da gula, outras atormentadas pelas sombras da infância e da morte. Um repertório verbal que simula identidades que se esboçam a partir das subjetividades. Em meio a essas vozes que se misturam, se estende ao que dizem e ao que guardam, encerradas no veículo-corpo que não detêm; a clara referência da autora se projeta na voz da Irmã H (**H** de **H**ilda **H**ilst), único eco de protesto e resistência que coloca em xeque a alienação dos seres que se coisificam em meio àquele exílio. Na voz da irmã H, se norteia a ideologia da autora nos âmbitos da transgressão e subversão dos valores sociais e morais tidos como intransponíveis e não passíveis de reflexão e diálogo. Pela voz e silêncio das outras freiras, ela apresenta o universo que quer criticar e, pela performance da Irmã H, ela se impõe no texto e nas esferas de contexto social e literário, os quais pretende desestabilizar no jogo cênico proposto a partir do carteadado que pretende distribuir no palco e desnudar na mesa (cena teatral).

Este terreno de escritura que mistura as múltiplas vozes assumidas pela autora mescla discursos que vão da pura ficção ao impuro das experiências reais autorais, tornando o mesmo discurso biográfico e esfacelado na composição distanciada de personagens e papéis. Vida e ficção são recorrentes em *O rato no muro*. Um recorte

biográfico da escritora – aqui tomado não para justificar ou pontuar a obra, mas para substanciá-la a partir de seu processo de escrita – nos remete à ambientação religiosa que estrutura cenograficamente a trama (sabe-se que a passagem por conventos e instituições religiosas fez parte da trajetória da autora e é muito recorrente em sua obra). Um desmembramento performático/espacial – tanto textual quanto de uma possível montagem cênica da mesma – pode iluminar os vãos desse convento e nos clarear lacunas deixadas pelos processos de ditadura dos países latino-americanos, inclusive o Brasil, contexto vivido pela autora e constituinte dessa atmosfera de clausuras que a peça nos suscita. Assim se insere uma perspectiva autoral de dizer uma coisa significando outra, interligando o espaço do convento a tantos outros espaços e esferas situacionais que expõem problemáticas do mesmo discurso colocado em plano de ação pela autora e que se performatiza nos ecos possíveis a partir da fala da Irmã H: “Desejo tanto ir além do que me prende” (HILST, 2000, p. 123).

Por estarmos tratando de dramaturgia, no que ainda tange a essa escritura que se processa na mistura ficcional e biográfica, vale ressaltar que no campo dos métodos de interpretação cênica, desde os estudos de Jerzy Grotowski, esta mistura entre real e não real é trazida como método de atuação para os atores. Nesta redução de elementos constituintes da partitura que criam, os atores articulam as próprias experiências e memórias, incorporadas nos planos da ação.

No que diz respeito à escrita, esta liberdade de constituição, fusão de elementos que partilham do mesmo viés comunicativo, independente da natureza de onde vêm, acaba formulando uma nova maneira expressiva de registro, assim como se formataram as experiências do teatrólogo Grotowski no campo do trabalho atoral.

Essa redução de distância entre real e não real, elementos biográficos que submergem no ficcional, reforçando, interrogando, experienciando verdades ou ressonando não verdades delinea um terreno movediço de escritura, onde a construção, a grafia se encharca de todas as águas possíveis e tudo o que é inerente ao corpo e ao espaço anda em sombras, para se traçar no inseguro, mas não por isso com características frágeis. Incongruente, mas não por isso raso. Interrogativo e muito mais focado no inominável do mundo do que nas instâncias já visitadas. Graciela Ravetti traz apontamentos sobre esta nova percepção na escrita e ressalta modos de elaboração desses ditos:

Abordar a teoria e a crítica literárias a partir do viés da performance na escrita contemporânea afigura-se de particular importância porque o performático possui a característica de não acolher só o que configura de antemão o repertório conhecido e entendido das culturas. Pelo contrário, abriga o que ainda não tem decodificação, aquilo que, na hora da produção, só pode ser percebido como ruídos, sons, línguas que se aglomeram em um espaço ininteligível, objetos sem descrição fixada pela tradição escrita, comportamentos costumeiros ou raros, não domesticados. Esse caráter de enigmático ou de enxerto sem uma significação consistente confere, aos pontos performáticos, um ar de iminência e de constante ameaça de se fazerem presentes, de voltarem. Com seu estar aí, acabam deixando-se perceber e podem passar a ocupar um lugar determinante no entendimento do presente. (RAVETTI, 2006, p. 3)

Nessa nova percepção diante do escrito que se colhe a partir das lacunas e terrenos ainda não pisados, retomo a obra dramática de Hilda Hilst e suas correlações dentro dessa produção. Sua obra se processa numa linhagem de silêncios, de significações de uma coisa por outra, tratada no limiar entre o que se conhece e o que coexiste apenas numa região corpo-sensitiva. Das temáticas mais evidentes que perambulam e se estendem cena afora, a reivindicação ao próprio corpo é uma das estampas que o ambiente cercado de fé salienta em cada prece que diz justamente o contrário desse clamor. Os comentários entre uma freira e outra pelos corredores deixam escapar este anseio e temor que remete às concepções medievais que ainda assim constituem instituições e modos de vida de nosso conhecimento.

Os discursos das irmãs nos soam como absurdos e não referenciam a nenhuma concretude, no entanto, elevando a metáfora a um estado de super-valorização, chegamos a um ponto no qual essas interrogações que as personagens soltam perambulam por nossos entendimentos para clarear justamente os pontos ainda escuros e também não codificados de nossos meios. A irmã A esclarece sobre a permanência da irmã G naquele local: “Ela já está aqui há quinhentos anos” (HILST, 2000, p. 128). E na continuidade e passividade com que a irmã G, mais velha do local, exerce sua plenitude e monotonia, explica a sua concepção de mundo aprendida no catecismo do não corpo, do não desejo, da negação de si mesma, sob o regime de forças que não têm nome, mas que a imobilizam.

Irmã G: Eu sempre estive aqui. [...] Eu vi muitas iguais a vocês. Algumas se tocavam, assim, assim como se fosse possível descobrir pelo tato as invasões do tempo. E outras cho-

ravam. Uma chegou a dizer: “eu vou matar esse meu corpo que só conhece a treva”. E por aqui no pescoço ela ficou negra.

Irmã H: Por quê?

Irmã G: Por que ela quis conhecer o seu próprio desgosto. E é sempre aqui (passa a mão pelo pescoço) nessa faixa do medo, que a palavra tenta explicar-se e sair”. (HILST, 2000, p. 84)

De fato, o que condena o corpo à treva não tem nome tanto na peça quanto nas nossas relações cotidianas e atuais. Mas sabemos de um arsenal de possibilidades juntas vão enclausurando os seres no canto sozinho que eles habitam enquanto corpo. Esta performatividade que transpõe fronteiras da escrita eleva as condições da metáfora e ilumina essa parte insondável, mas inteiramente sentida.

A escritura performática presentifica coisas do invisível, dos não lugares, dos recônditos, dos vãos, do inominável. Referencia a chegada a estas reentrâncias por intermédio de significações que se deslocam e assim permite novos alcances. Mais do que a treva do espaço onde estão, é a treva com que se relacionam com o corpo que não habitam. Lugar cheio de baldios, regidos pela invisibilidade do pecado que, em nome da fé, chicoteia, queima, dilacera e ratifica uma morte ainda em vida.

O que impera nesse espaço confuso de seres que primam em **ser** de fato é o medo. A única posse dessas irmãs é esse sentimento abstrato que as permeia em corpo e alma, como confia em determinado momento a Irmã I: “Aqui, nós todas temos muito medo” (HILST, 2000, p. 117). Na peça, esta atmosfera de medo é a todo momento cobrada e reforçada pela Madre Superiora e seus rituais de culpa. Não muito diferente das instituições

que assim manipulam grupos, sociedades, nações, mundos que, sob um universo de medo e culpa, arquitetam suas relações. O medo impede o ato, esfacela memórias, veste ou desnuda o ser da maneira que aprovar aquele que o criou e que o usa como ferramenta de domínio. O monólogo da Irmã A estabelece essa fragmentação articulada sob a égide do medo:

Irmã A: Não sei se a memória que nos confunde, mas havia tanta luz onde eu nasci. Não sei se era tanta, tanta luz, porque depois “deles”, o que nós vemos é ainda luz? Primeiro me vêm à lembrança certas águas, o rio, o rio enorme da infância. Um sol que cegava todos. A mim, não. E muitos diziam: “só ela é que não põe a mão sobre os olhos, um dia certamente ficará cega”. Mas isso não aconteceu. Vejo perfeitamente, só que à noite os olhos doem. Eles precisam da luz do sol e por isso, para não incomodá-los, fico assim de olhos bem abertos... sempre há alguma luz ao redor”. (HILST, 2000, p. 75)

O diálogo, que às vezes parece truncado, incongruente, próximo a coisas sufocadas e ditas na impossibilidade da escuta, denota o absurdo do que conversam as freiras e a pluralidade de significados que cada não dito estabelece em cena. Numa das conversas, três irmãs escancaram essa percepção: “Irmã H: As nossas coisas de dentro são tão complicadas. Irmã A: Milhares de ramificações. Irmã I: Às vezes até sem sentido.” (HILST, 2000, p. 124).

O inominável é algo presente para dar conta da overdose de sentimentos engarrafados dentro dessas mulheres. Caladas, sem ação e castrando as palavras que

chegam junto às vontades que não dão corda por medo do pecado ou das sombras da cruz, elas criam um arsenal de conversas estapafúrdias, mas repletas de significados dentro do que não significam, do que não conseguem estabelecer na forma relacional das palavras e sim num plano performático que determina e desloca sentimentos e lacunas deixadas pela impossibilidade da palavra.

O inominável que elas especulam transita numa esfera circular junto ao espectador que, cheio de interrogações, vai interpondo as funduras que a peça propõe ao não contar um enredo, mas enveredar pelo dentro daquelas que vivem uma não história. Numa cena chave da peça, as freiras reunidas enumeram os rumores que sentiram na noite em que a figura também inominável e por elas apenas resumida de “eles” possivelmente passou pelo muro:

Irmã C: Aquela noite, tudo em mim pedia complacência.

Irmã G: E eu tinha muito menos fome, muito menos, lembro-me perfeitamente porque isto é quase impossível em mim.

Irmã A: Quando fechei os olhos, naquela noite, não senti muita dor.

Irmã B: Engraçado... e eu, antes deles aparecerem, estava justamente pensando que não era só terra e sombra que existia. Mais fundo, mais fundo... existia outra coisa. A terra não é o que se vê. Mas eu não sei como chamar isso o que eu sentia. (HILST, 2000, p. 82)

A terra não é só o que se vê – tradução da proposta literária de Hilst, de investir na abstração total dos elementos dramáticos e operar justamente nas lacunas, onde as coisas não são, onde os sentimentos ainda não

estão nomeados. O que as freiras sentem a partir dessa possibilidade de um outro lado remete a uma estranheza e ao mesmo tempo a uma rede de pertinências do desejo, mas que, grafado apenas com a unidade dessa palavra, não dá conta de resplandecer e estender o desejo delas às suas outras facetas. Os signos ganham importância no deslocamento que são capazes de exercitar junto à construção inominável e humana desses tratamentos de efeito de cena e construção literária típicos da literatura contemporânea e do mundo coagido de múltiplas instâncias:

Trata-se de refletir sobre a passagem do mundo ao texto e do texto ao campo do leitor; de tentar descobrir a produtividade que possui uma percepção do performático a respeito das problemáticas muito concretas do corpo e das coisas, dos objetos e das ações, da literatura e seus modos de criar e de ser criada pela referência. (RAVETTI, 2006, p. 4)

Esses deslocamentos se fazem presentes na confiança das freiras umas às outras de seus rumores, anseios, sentimentos em conserva. Uma conversa interminável que no jogo dramático desloca na verdade um silêncio que é muito mais poderoso do que elas dizem. *O rato no muro* é uma projeção desse silêncio interminável, invocado pelas freiras no bla blá blá de sentido fugidio que travam para mascarar o que na verdade é mais fundo e ainda não consegue sair delas. Em tom de segredo, elas interpolam frases sem nexos, que camuflam as esferas espaço-temporais da peça. A obra expõe a víscera dessas mulheres destituídas de memória. Tudo é culpa, tudo foi pecado e por isso precisam de perdão, de redimirem-se daquilo que nem foram. Desde o início, a irmã H questiona essas forças que as impedem: “Irmã I: Mas você não

poderá sair daqui. Nem eu. Há o muro. Irmã H: deve haver cordas. Nós acharemos cordas. As do poço. Nenhum juro pode ser tão alto. Nenhum poço tão profundo.” (HILST, 2000, p. 72).

O ato performático que impõe a Irmã H é meramente desprezado, embora fosse desejo coletivo. Ela é a única que questiona a passividade com que as outras vivem. Ela alerta a nulidade na qual constroem suas vidas, e aponta seus ímpetos de subversão, clamor e ação, quase que impotentes, frente àquele império já edificado, catequizado, cego e hegemonicamente esclarecedor de sentidos:

Irmã H: E nós temos algum sentido?

Irmã I: Nós faremos sacrifícios.

Irmã H: mas sacrifícios para quê? Não há mais para que, nem porquê fazer sacrifícios. Então você mesma não disse que não há mais ninguém, ninguém? [...] vem comigo por favor. Vamos embora.

Irmã I: Ainda que haja uma só criatura, devemos ficar e rezar por ela. (HILST, 2000, p. 71)

A temática existencial permeia a peça em meio ao absurdo da fala das personagens. A preocupação em respirar de fato o ar dos próprios feitos, longe da ameaça de algo maior que só condena e culpa, é uma constante no silêncio das freiras e nas falas de alerta da Irmã H. A todo o momento há uma preocupação sobre o fato se realmente elas existem, se têm características humanas suficientes para se instalarem num bloco concreto de existência – avesso, é claro, ao nível vegetativo de outras existências. “Irmã F: Um rato esteve aqui? Irmã B: Esteve, mas não deixou vestígios. Irmã A: E nós deixaremos algum vestígio um dia?” (HILST, 2000, p. 89).

E nas subseqüentes e intermináveis interrogações que aquelas freiras deixam em aberto, se tece uma leva de completudes por parte do leitor/espectador, em fazer daquele silêncio interminável uma continuidade que ainda se sustenta, ou o exercício de fala e ação, que alcança na obra de Hilst um ultimato para sua ruptura.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene. *Autoria e Performance*. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG. Revista de letras, São Paulo, v. 47, n. 2, jul./dez. 2007.

HILST, Hilda. *Teatro reunido volume I*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

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

RAVETTI, Graciela. *O corpo na letra: o transgênero performático*. In: CARREIRA, André et al. (orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2003.

RAVETTI, Graciela. *Reflexões sobre literatura latino-americana. Escrita performática e prosa catacrética*. Artigo ainda não publicado, lido como argüição em defesa da tese de Denise Araújo Pedron, na Faculdade de Letras da UFMG, em 2006 (mimeo).

Recebido em 18/03/2010

Aprovado em 29/04/2010