

Fragmentos e percepções de *O rato no muro*: um estudo dramatúrgico*

Fragments and perceptions of O rato no muro: a dramaturgical study

por *Júlia Fernandes Lacerda*

RESUMO

O presente artigo pretende realizar um estudo dramatúrgico da peça teatral da autora brasileira Hilda Hilst escrita no ano de 1967 e intitulada “O rato no muro”. Hilda Hilst foi uma escritora que produziu poucas peças teatrais em sua trajetória, sendo seu principal ramo a área da literatura em prosa e poesia. Esta pesquisa pretende efetuar uma análise do seu texto teatral para fomentar uma discussão em torno de sua escrita, sob diferentes perspectivas, a fim de problematizar questões como o status desse texto enquanto texto dramático; os traços de performatividade inscritos nele; a construção do personagem e a relação entre personagem e narrativa. A intenção aqui não é enquadrar a peça “O rato no muro” em um estilo teatral específico, mas analisar sua relação com diferentes estéticas teatrais.

Palavras-chave *Hilda Hilst; Dramaturgia; Análise de texto teatral; Teatralidade textual representacional e performativa*

ABSTRACT

The present article wants to analyse the dramaturgic structures of the play “O rato no muro”, written by Brazilian author Hilda Hilst in 1967. Hilda Hilst is commonly known as a writer of prose and poetry, since she published only a few plays in her career. This analysis pretends to reflect on the characteristics of this playtext in order to create a discussion on her writing that problematizes its characteristics from different points of view, raising questions such as its status as a dramatic playtext, the performative traits written into its structure, the construction of character and its relation to the narrative structure. The intention is not to label the piece with a specific theatrical style, but rather to analyse its relation with different theatrical styles.

Keywords *Hilda Hilst; Dramaturgy; Analysis of the theatrical text; Textual theatricality between representation and performativity*

A peça de teatro *O rato no muro*, objeto de estudo do presente artigo, é uma obra datada do ano de 1967, assinada por Hilda Hilst. Brasileira, nascida em Jaú (São Paulo) no ano de 1930, formada em Direito, Hilda Hilst escreveu por quase cinquenta anos e recebeu importantes prêmios literários nacionais com sua prosa, poesia, ficção e teatro. Faleceu aos 73 anos e hoje é reconhecida como um dos principais nomes da literatura brasileira contemporânea.

Hilda Hilst desenvolveu sua trajetória literária principalmente através da sua escrita em prosa e poesia. Sua escrita dramática se resume em oito peças para teatro, todas realizadas entre os anos 1967 a 1969, período em que o regime ditatorial estava intenso no Brasil. De acordo com Elza Cunha de Vincenzo, após receber uma premiação no ano de 1969, Hilda Hilst declarou em uma entrevista: “Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só a poesia já não me bastava [...] então procurei o Teatro [...]” (HILST apud VINCENZO, 1992, p.33).

Este estudo pretende efetuar uma análise do texto teatral *O rato no muro* para fomentar uma discussão em torno de sua escrita, sob diferentes perspectivas, a fim de problematizar questões como o status desse texto enquanto texto dramático; os traços de performatividade inscritos nele; a construção do personagem e a relação entre personagem e narrativa. A intenção aqui não é enquadrar a peça em um estilo teatral específico, mas perceber sua relação com diferentes estéticas teatrais.

Optei por um trabalho pautado na análise textual e não sobre a recepção ou a montagem realizada a partir da experiência prática com o texto encenado, uma vez que “o texto escrito, sendo um objeto acabado e acessível a todos, torna-se dessa forma uma referência coletiva, um patrimônio comum de análise e reflexão”. (BONFITTO, 2007, p.127).

Iniciamos este estudo dramatúrgico com a descrição detalhada do cenário proposto pela autora em *O rato no muro*:

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 luminosa onde as mulheres se movem. Um vitral, ou uma grande escultura representando a figura de um anjo [...].

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.

Na capela, alguns castiçais, um banco e uma pequena janela. As freiras estão em círculos, ajoelhadas e, ao lado de cada uma, um pequeno chicote de três cordas.

A Superiora está de pé, afastada das outras. (HILST, 2008, p.103)

Podemos observar que a indicação de cenário supracitada nos remete a um teatro dramático tradicional, no sentido de que é proposta a representação em um ambiente específico – um convento – que nos é sugerido através de imagens como a

cruz, a escultura, o interior da capela e as freiras. Entretanto, no decorrer da peça esses traços dramáticos presentes tanto na descrição de cenário exemplificada, quanto, como veremos mais para frente, na própria estrutura dialógica dos personagens, são mesclados a traços que podemos reconhecer como de um teatro que transgride a forma dramática, perpassando por estéticas que podem ser reconhecidas como de um teatro lírico, simbolista ou absurdo – alguns destes aspectos discutiremos no decorrer deste estudo.

A relação entre didascálias e construção poética dos personagens indica que *O rato no muro* se situa no espaço entre o dramático e o não-dramático: ao mesmo tempo em que mantém uma estrutura de drama, com personagens, conflitos, rubricas, há um espaço de significações que não se completam, que estão abertos e que podem ser percebidos como não-dramáticos. Neste sentido, Birkenhauer (2007) aponta os termos dramático e pós-dramático tanto no plano da encenação como no plano textual: o primeiro enquanto lugar de personagens que falam no contexto das ações ficcionais e o segundo enquanto lugar de discursos polifônicos e de significantes soltos.

Anterior à distinção entre o dramático e o pós-dramático, é a discussão existente entre o poético e o dramático. Birkenhauer afirma que, segundo Poschmann (1997), “As teorias mais recentes do drama [...] atestam aos textos teatrais um ‘uso poético da linguagem’[...] não se definem pelo representado, mas se referem ao seu próprio acabamento formal e ao processo teatral de representação e da percepção.” (BIRKENHAUER, 2007, p.16)¹. A poesia, neste caso, está na própria forma de escrita utilizada por Hilst, mesclada aos diálogos e situações entre personagens e mundo. É uma característica que pode ser observada na leitura do próprio texto; não prescinde a encenação do mesmo para tornar-se poético: a brincadeira com as formas de diálogo que se entrelaçam e se complementam, a utilização de metáforas para tratar de temas concretos e subjetivos, são alguns aspectos que podemos destacar da escrita de Hilst sobre o uso da linguagem poetizada e que analisaremos a seguir.

O rato no muro é composto por dez personagens: destas, nove são nomeadas Irmãs, cujos nomes são letras que vão de A a I; e uma é a Irmã Superiora. Somente quatro irmãs são caracterizadas pela autora no momento da apresentação dos personagens: “Irmã A: tem os olhos arregalados. [...] Irmã C: tem manchas de sangue na roupa. [...] Irmã G: muito velha. Come o tempo inteiro. Mastiga. [...] Irmã I: irmã de sangue da irmã H.” (HILST, 2008, p.103).

A autora opta por discernir os aspectos de certos personagens de antemão ao texto dramático, enquanto que as outras personalidades são reveladas durante o

¹ No original: “In den neueren Dramentheorien wird auch Theatertexten eine ‘poetische Verwendung der Sprache’ attestiert, insofern sie sich nicht durch das Dargestellte definieren, sondern sich auf ihre eigene sprachliche Verfasstheit und auf den theatralen Repräsentations – und Wahrnehmungsprozess beziehen.”

desenvolvimento do enredo. Como as Irmãs não possuem nomes próprios, são caracterizadas por letras, a princípio, não se determina as particularidades de cada uma. No entanto, as poucas qualidades que Hilst coloca àquelas Irmãs no momento da apresentação dos personagens sugerem uma individualidade das mesmas, que é desconstruída algumas vezes durante a leitura da peça, quando as falas das personagens parecem se completar como uma voz uníssona.

Irmã H: Nunca! Eles deixaram as manchas... aqui.

(aponta a parede)

Irmã I: E no pátio!

Irmã B: Eles tocaram o muro.

Irmã A: Moveram os lábios.

Irmã G: Tinham o hálito luminoso.

Irmã C: Eles... sangravam.

Todas juntas: Sangravam?

Irmã C: Sim! Essas manchas na parede e aquelas outras no pátio são manchas de sangue.

Irmã H (em pânico): Mas não é possível... são tão escuras. (HILST, 2008, p.126-127)

Podemos considerar que as personagens atuantes em *O rato no muro* são planas, visto que “na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; não há mais de um fator neles” (FORSTER apud CÂNDIDO, 1987, p.62); diferenciando-se do que seriam as personagens esféricas, “organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender” (CÂNDIDO, 1987, p.63). São personagens que embora na sua maioria não possuam comportamentos que possam ser identificados logo no começo da peça e não tenham um caráter pré-definido pela autora, apresentam no decorrer da trama individualidades peculiares e que, como um todo, se mantêm durante a peça, na qual não há, por exemplo, um momento específico de reviravolta ou de ascensão do conflito dramático tradicional. As freiras são figuras simbólicas que da forma como estão configuradas, não se espera uma atitude de personagem como “portador da ação, centro dos conflitos internos e agente quando, em consequência destes conflitos e dos demais, empurra para a frente toda a máquina de uma peça de teatro” (PALLOTTINI, 1989, p.36).

As personagens são reveladas através das suas falas enquanto ações em si mesmas; o que movimenta o enredo são os conflitos internos das freiras, ao mesmo tempo em que há um conflito externo que pode ser identificado na figura da Superiora e do muro que desperta o desejo nas freiras de transcendê-lo:

Aparecem a Superiora e a Irmã B, destacadas junto a cerca.

Superiora: Afaste-se daí.

Irmã B: Vim ver os girassóis.

Superiora: Mas não há girassóis.

Irmã B: Eu sei. Mas vim ver se as covas estão prontas para os girassóis.

Superiora: Isso não é o seu trabalho.

Irmã B: Mas mesmo assim, o que é que tem, Madre. Sempre gostei tanto de ajudar.

Superiora: Ajude-se a si mesmo. Olhe cada vez mais para baixo, mas não neste lugar.

Irmã B: E será que eu posso perguntar por quê?

Superiora: Não deveria, mas posso responder: Se ficar por perto, terá vontade de colher as sementes dos girassóis quando eles crescerem.

Irmã B: E isso teria muita importância, Madre?

Superiora: Lógico, olhando para o alto, na hora de colher as sementes, você veria o muro.

Irmã B: Nós sempre veremos o muro, Madre. De qualquer lado que se olhe... E mesmo se eu não colher as sementes, a outra Irmã há de fazê-lo. A Irmã E. Ela verá o muro.

Superiora: A Irmã E só sabe ver o gato.

Irmã B: Mas ele morreu hoje de manhã.

Superiora: Mas ela continuará a procurá-lo sempre. Nunca viu nada além do gato. Basta. E afaste-se daí. (HILST, 2008, p.123)

Pensando a respeito dos conflitos inerentes a um estudo do personagem, podemos verificar que há nas Irmãs um conflito interno, no qual “o maior obstáculo com que se depara um personagem está dentro de si próprio” (PALLOTTINI, 1989, p.79); e um conflito externo que neste caso é um conflito “com o abstrato ou o coletivo, com as forças naturais ou a fatalidade, com o preconceito ou com Deus” (PALLOTTINI, 1989, p.83).

As Irmãs precisam confessar seus pecados à Irmã Superiora, mesmo que precisem inventá-los. A Irmã H, que parece ser a mais resistente, insiste em dizer (logo no início da peça) que não se recorda do seu pecado. Há, então, o momento em que as freiras se chicoteiam para se redimirem dos seus pecados. Estes conflitos individuais que pertencem ao mundo de cada personagem são entrecortados por diálogos que se referem àqueles “seres”, e ao desejo de ultrapassar o muro que compõem o mundo real desta ficção.

A narrativa do texto teatral aqui apresentado tem uma forma linear de escrita, ao mesmo tempo em que apresenta um enredo circular, onde a discussão gira em torno das confissões dos pecados de cada Irmã, e do desejo de poderem enxergar o que há do outro lado do muro.

Se levarmos em consideração que no texto há predominância do imaterial; que há

palavra poética pela própria palavra, pelas sensações e ideias dos personagens, percebemos que estes não têm a função dramática de conduzir o enredo para um determinado fim, mas sim de “comunicar uma configuração de imagens poéticas” (PALLOTTINI, 1989, p.122), o que aproxima, na visão da autora, a linguagem deste texto ao teatro chamado absurdo:

Muitas vezes, as mais recentes peças do teatro do absurdo (que às vezes recusa esse nome e escolhe chamar-se teatro metafísico, poético, transcendental) não são mais do que uma exposição lírica de certos conceitos, de certas visões de mundo, de um mundo que está no fim, que se esface-la, que se desmancha, como as próprias falas e como os próprios personagens. Naturalmente, nestes casos é até ridículo falar-se em conflito, avanço de conflito, resolução de conflito. O conflito dir-se-ia que é entre o mundo dos personagens (leia-se do autor) e o mundo real concreto, atual, em que, a despeito de tudo, vivemos. (PALLOTTINI, 1989, p.115)

Pallottini aponta para o fato importante de que o movimento do teatro do absurdo não é homogêneo, não é uma nomenclatura dada pelos autores de um “estilo teatral”, mas são características reconhecidas em determinados autores e específicas peças de teatro que podem servir de estudo para este teatro que fala do absurdo da existência e da situação da vida. A diferença está pautada na linguagem utilizada pelos autores, que até então não se tinha visto na dramaturgia: “O que os dramaturgos do absurdo fizeram de efetivamente novo foi mostrar ser descrédito pela *linguagem* do teatro tradicional, seja ela a que se expressa no diálogo, como a que fala através dos outros signos do universo cênico” (PALLOTTINI, 1989, p.116). Assim, esses autores passaram a retratar o próprio absurdo na cena teatral e na linguagem não mais utilizada para retratar um mundo em particular, mas para “ser” este mundo doentio.

Podemos observar aspectos do teatro do absurdo na obra de Hilda Hilst de um modo geral, a tratar do conteúdo das peças que abordam temas que tratam das dificuldades e dos desafios da existência; de um homem que já não tem mais esperanças no próprio mundo que vive; que trata dos desejos, dos sonhos, e das impossibilidades de alcançá-los pelos mais diversos motivos. No caso de *O rato no muro*, a barreira que dificulta os personagens de irem além é o próprio muro e a figura da Superiora.

O jogo com a linguagem que é deformada e retirada do seu significado original aqui acontece algumas vezes através de um jogo de ritmo e de repetição, em que a palavra já não está significando algo concreto, apontando para uma ação específica, mas possibilitando leituras que remetem a memórias e comportamentos diversos das personagens. Dentro da escrita de Hilst, há uma lógica interna que tem uma coerência. Suas peças tratam do absurdo de ser-vivo, de estar vivo, das situações absurdas de vivência do homem.

As personagens de *O rato no muro* podem ser vistas como seres que se multiplicam e ao mesmo tempo “refletem aspectos de uma única personalidade [sendo]

tal dissociação, aliás, característica do teatro moderno [e absurdo]” (ROSENFELD apud VINCENZO, 1992, p.43).

Outra conexão possível e relevante para este estudo é o conceito de drama lírico, cuja “denominação [...] indica que aqui não tinha lugar uma ação que se desenvolvesse progressivamente com impactos, intrigas e empreendimentos entrecruzados como no drama elaborado para o espetáculo” (SULZER apud LEHMANN, 2007, p.98). Cabe destacar a relação que Birkenhauer faz do simbolismo e do teatro lírico como fundamentos do teatro pós-dramático, e que vão de encontro ao estudo aqui proposto: quando a poesia aparece como elemento de teatralidade. O texto ser denominado “poético ou não, não é determinado por um caráter que possa ser definido conceitualmente como dramático ou não-dramático em si” (BIRKENHAUER, 2007, p.17)². Isto está relacionado diretamente à percepção estética do leitor e à proposição estética do autor/encenador.

Em *O rato no muro* podemos notar que a fala dos personagens constroem por si mesmas a ação da peça. O que movimenta a narrativa são as ações dadas pelas próprias falas dos personagens: aqui a fala é ação, e é através dela que o enredo se desenvolve. Isso possibilita enxergarmos a peça em questão como algo para “além do drama”, é o fato de que a ação não se movimenta, está sempre no mesmo lugar, não construindo uma sequência de confrontos que caminham para um desenlace.

É o que acontece nesta obra de Hilda Hilst: os personagens não contam uma história linear, não caminham para um desfecho, mas mantêm diálogos que retratam a situação daquele momento específico em que a narrativa se desenvolve. Nesse sentido, a peça se encontra entre o dramático e o não-dramático por apresentar uma estrutura que está situada no drama (uma vez que existem conflitos internos e externos, estrutura de diálogos e sequência de cenas), mas que ao mesmo tempo se diferencia do dramático na própria forma da escrita, no modo com que as ações (verbais) dos personagens se desenvolvem.

A simples visão de um rato sobre o muro que as separa do mundo exterior a menção de um gato sacrificado por uma delas são acontecimentos notáveis, porque excepcionais na inação do dia-a-dia. O rato pode subir e ver o que a elas é negado, a Irmã Superiora continua exercendo a sua tirania e a Irmã H não consegue despertar suas companheiras. (PALLOTTINI apud HILST, 2008, p.503).

Tudo isso ocorre, no que diz respeito ao conjunto das falas dos personagens, em uma configuração não-realista. As vozes, os dizeres das freiras se repetem, se complementam, mas não direcionam para um sentido lógico, apenas exprimem o que cada uma tem em si e o que cada uma pretende para si. As falas ganham

² No original: “[...] ob ein Text ‘poetisch’ genannt wird oder nicht, ist nicht durch einen *per se* begrifflich bestimmbar ‘dramatischen’ oder ‘nicht mehr dramatischen’ Charakter determiniert.”

proporções performativas à medida com que se expõe enquanto falas não visando a construção de uma ação ficcional, mas enfatizando a própria forma com que as falas são construídas e organizadas.

Irmã H: A senhora já sabia que as manchas eram de sangue?

Irmã A: Sabia nada. Ela nem tem memória.

Irmã I: Será que todas são assim? Por dentro, vermelho vivo?

Irmã C: São todas iguais.

Irmã H (enjoada): Sangue.

Irmã I: A nossa mãe me disse uma vez que quando você nasceu foi difícil limpar o teu rosto estava cheio de sangue.

Irmã H (enjoada): Você nunca me disse isso.

Irmã A: Sai sangue quando as crianças nascem?

Irmã B: Lógico. Sai sangue... muito.

Irmã A (olhando-se e olhando as manchas com horror): Não...

Irmã H (para a Irmã I): E depois? Depois de limparem meu rosto?

Irmã I (sorrindo): Limparam sim. Mas você chorou tanto.

Irmã A: Ela não queria que a limpassem?

Irmã C: Ela queria crescer cheia de sangue.

Irmã I: Ela fechava as mãozinhas e parecia pedir: “Me deixem assim, me deixem assim”.

Irmã G: É sempre muito difícil a gente se limpar.

Irmã H: Mas não era eu que me limpava.

Irmã G: Mas é sempre muito difícil. Muito.

Todas: Por quê?

Irmã G: Porque é inútil querer desfazer-se de todas as culpas.

Irmã H: Não fale assim.

Irmã G: Não é preciso carregá-las... sempre. É como alguém que está habituado a cada dia com seu feixe de lenha sobre os ombros. Experimente tirar. Esse alguém andar sempre curvado.

Irmã B: Nada disso é verdade. Ela não tem memória. (HILST, 2008, p.126-128)

Não há um desenvolvimento claro de intriga, os diálogos quase sempre acontecem na capela entre as Irmãs. Apenas duas cenas têm a indicação na didascália de acontecerem junto à cerca que antecede o muro.

É perceptível que há em *O rato no muro* uma valorização da palavra lírica, rompida por algumas palavras mais concretas como as quebras da Irmã G sempre perguntando por comida. Essas quebras parecem colocar o leitor num plano palpável,

possibilitando que ele crie vínculos com os personagens e com o enredo. Podemos destacar também a qualidade cômica presente nas falas das Irmãs que caracterizam o texto não por diálogos em contraposição, mas por monólogos entrecortados por ações verbais, que dão ao texto um caráter mais lírico-musical do que dramático-narrativo.

As referências ao muro e aos seres constroem um imaginário comum ao leitor, que fica atento às menções feitas pelas Irmãs como possíveis desenlaces do enredo, mas que acabam por não se desenlaçar.

Irmã G: Olhe o rato!

Superiora (para a Irmã H, severa): O rato é você! (tom crescente, procurando tensão) Que deseja subir e ver.

Irmã D: No entanto, no entanto.

Superiora: Ainda que tu subisses...

Irmã D: Aquela pedra lisa...

Superiora: E assistisses...

Irmã D: Ao mais fundo, ao mais alegre.

Superiora: O mais triste...

Irmã D: Ainda que tocasses...

Superiora: Aquela pedra rara...

Irmã D: E deixasses o vestígio...

Superiora: De uma mancha...

Irmã D: Escura ou clara...

Superiora e Irmã D: Ainda... ainda

Superiora: Não seria o suficiente.

Irmã D: Para o teu desejo de ser mais. (HILST, 2008, p.140)

O rato no muro pode ser percebido como um grande poema a várias vozes: um poema que, no momento em que é pretendido para o palco, criado enquanto dramaturgia para ser encenada, ganha outras dimensões que ultrapassam a teorização do âmbito literário para integrar a prática teatral, e a partir deste ponto se concretizar enquanto texto dramático escrito para se tornar um espetáculo de teatro. A relevância de um estudo dramaturgico como este se justifica no momento em que se compartilham percepções, leituras e estudos com outros pesquisadores, no intuito de difundir obras pouco visitadas e inseri-las, aos poucos, no campo prático do fazer teatral a partir do seu estudo enquanto texto literário e dramaturgico.

Referências bibliográficas

- > BIRKENHAUER, Theresa. Zwischen Rede und Sprache, Drama und text. Überlegungen zur gegenwertigen Diskussion. In: BAYERDORFER, Hans-Peter et. al. **Vom drama zum Theater text?** Tübingen: Max Niemeyer, 2007. Traduzido como Entre a fala e a linguagem, por Stephan Baumgartel [tradução não publicada].
- > BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- > CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- > HILST, Hilda. **Teatro completo**. Org. Alcir Pécora; posfácio Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008.
- > LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- > PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia – A construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- > VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

* Uma primeira versão das ideias contidas nesse artigo foram apresentadas em comunicação sob o título “*O rato no muro* – Decupando elementos textuais dramáticos e não-dramáticos” à VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, realizada em Porto Alegre ao sexto dia de setembro de dois mil e onze.

Júlia Fernandes Lacerda, mestranda em Teatro no PPGT/UDESC, sob orientação de Stephan Arnulf Baumgärtel.

juliateatro@gmail.com