



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
CAMPUS AVANÇADO DE PATU
DEPARTAMENTO DE LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA
CURSO DE LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA E SUAS RESPECTIVAS
LITERATURAS**

LUCAS MAIA GOMES

O SILENCIAMENTO DE UMA COMUNIDADE DE FREIRAS NA PEÇA *O RATO NO MURO*, DE HILDA HILST

**PATU - RN
2024**

LUCAS MAIA GOMES

O SILENCIAMENTO DE UMA COMUNIDADE DE FREIRAS NA PEÇA *O RATO NO MURO*, DE HILDA HILST

Monografia apresentada à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de licenciatura em Letras - Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dra. Beatriz Pazini Ferreira

PATU - RN

2024

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

G633s Gomes, Lucas Maia
 O silenciamento de uma comunidade de freiras na
 peça O rato no muro, de Hilda Hilst. / Lucas Maia Gomes.
 - Patu, 2024.
 67p.

Orientador(a): Profa. Dra. Beatriz Pazini Ferreira.
 Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em
 Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas)).
 Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Silenciamento. 2. Ditadura Militar brasileira. 3.
Teatro brasileiro. 4. O rato no muro. 5. Hilda Hilst. I.
Ferreira, Beatriz Pazini. II. Universidade do Estado do Rio
Grande do Norte. III. Título.

LUCAS MAIA GOMES

**O SILENCIAMENTO DE UMA COMUNIDADE DE FREIRAS NA PEÇA O RATO NO
MURO, DE HILDA HILST**

Monografia apresentada à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de licenciatura em Letras - Língua Portuguesa.

Aprovado em: 20/02/2024

Banca examinadora



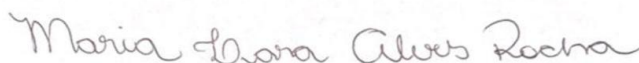
Prof^a. Dra. Beatriz Pazini Ferreira (Orientadora)

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte



Prof^a. Dra. Fernanda Tonholi Sasso Curanish (Examinadora 1)

Universidade Estadual do Paraná



Prof^a. Ma. Maria Lara Alves Rocha (Examinadora 2)

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

À Maria de Fátima e à dona Guiomar,
meus laços de sangue.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família: minha mãe Maria de Fátima, que é meu apoio, amiga, confidente e exemplo que tenho na vida. Sua força é a potência e o centro do nosso lar. E à minha avó Guiomar (*in memoriam*), pelas lembranças que seus afetos, cafés, balanços e histórias cultivaram em mim. Sua risada ainda é ouvida. Sempre amarei vocês.

Meus sinceros agradecimentos partem da gentileza, acolhida, afetos e aprendizados ao longo de quatro anos cursando Letras Língua Portuguesa.

Profa. Dra. Beatriz Pazini Ferreira, obrigado por sua orientação. Sou profundamente agradecido por sua generosidade, calma, paciência, conselhos para a vida pessoal e acadêmica, e pela compreensão e cuidado nas orientações deste trabalho. Acredite, sua energia e brilho ao falar sobre teatro mobilizou em mim uma admiração e gosto pela literatura teatral que eu nunca havia experimentado. Saudades das nossas rodas de conversa nas aulas de literatura brasileira.

Profa. Dra. Fernanda Tonholi Sasso Curanish, sou grato por sua gentil disponibilidade em integrar esta banca e por ler minha monografia. Suas contribuições na banca do projeto foram essenciais para a realização deste trabalho.

Profa. Ma. Maria Lara Alves Rocha, te agradeço por aceitar participar desta banca avaliadora e por se disponibilizar a ler minha monografia. Saudades das aulas e das leituras incríveis e marcantes de literatura brasileira.

Tenho agradecimentos especiais à duas professoras deste curso. Agradeço à professora da disciplina de monografia, Luciana Nery, por suas contribuições e seu olhar atento na construção do projeto de pesquisa deste trabalho. E, também, à Annie Tarsis, por todas as suas indicações de leitura, por sua luz quando fala de literatura, em especial a poesia, em seu ensino tão acolhedor.

Agradeço, também, aos demais professores que atravessaram e contribuíram com essa minha jornada: Aline Inhoti, Antonia Sueli, Bianca Sonale, Francisca Laila, José Romerito, Keila Lairiny, Maria Karoliny, Maria Leidiana, Sanzio Mike, Sidileide Batalha e Thâmara Soares.

Aos laços de amizade que criei nessa travessia, agradeço por sempre estarem comigo e por compartilharem suas aspirações, anseios, medos e conquistas. Obrigado Ianne Ramos, por sua luz; Jackeline Fernandes, por sua escuta; Pedro Lucas, por sua intensidade. Que a vida nunca nos separe.

Minha imensa gratidão aos demais colegas de turma, em especial à Alvanir Leão, por nossas trocas de experiências e conversas dentro e fora de sala, e à Juliana Tereza, minha dupla que me acolheu tão bem no Programa Residência Pedagógica. Também a todos aqueles que, de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuíram para o êxito deste trabalho.

E, por fim, não poderia deixar de agradecer à força que é e sempre foi o teatro brasileiro, que em nenhum momento dos vinte e um anos sombrios da Ditadura Militar brasileira recuou na luta e resistência contra a perseguição, morte e formas de silenciamento institucionalizadas. Para que nossa memória do passado jamais nos permita esquecer, no aqui e agora, o que a arte e os artistas podem fazer contra as tiranias e os tiranos.

*Descansa.
O Homem já se fez
O escuro cego raivoso animal
Que pretendias.*

Hilda Hilst, em *Amavisse*

RESUMO

A escrita contra-ditatorial do teatro de Hilda Hilst (1930-2004), durante os primeiros anos do regime militar brasileiro, foi precursor no movimento de denúncias e representações do teatro feminino que surgiu no período, mas, sobretudo, como forma de combate ao silenciamento imposto pelo Estado brasileiro através da censura. Comum em sistemas opressores, o silenciamento impacta diretamente suas vítimas, histórica e subjetivamente, inferiorizando suas identidades, reprimindo a memória individual e coletiva e, enfim, manipulando estes sujeitos. O engajamento de Hilst na peça *O rato no muro* (1967), parte da alegorização do silenciamento ditatorial brasileiro refletido em um convento religioso habitado por nove freiras que vivem um ritual de culpas, castigos, vigilância e incertezas sobre a realidade que as cercam, tornando-se marionetes da figura autoritária da personagem Madre Superiora. Assim, este trabalho tem como objetivo geral analisar o silenciamento no ciclo de manipulação a que as freiras são submetidas na peça *O rato no muro*, de Hilda Hilst, especificando, primeiro, discutir as aproximações que há entre o enredo do drama e a Ditadura Militar brasileira por meio da alegorização, para, em seguida, identificar as formas deste silenciamento presentes na relação entre as personagens e, por fim, compreender quais os efeitos desta prática que permitem a manipulação das freiras. Quanto aos objetivos, caracterizamos esta pesquisa como exploratória com abordagem qualitativa e que se desenvolve a partir de estudos bibliográficos, visando analisar, compreender e interpretar a peça *corpus* selecionada. Para isso, a metodologia assumida tem cunho interpretativista, tomando como auxílio os pressupostos e embasamentos teóricos de Gomes (1968), Schwarz (1992), Oliveira e Rezende (2001) e Merlino e Ojeda (2010) acerca das condições de produção do teatro brasileiro na Ditadura Militar; Rosenfeld (2009) e Pascolati (2009) sobre elementos do teatro; Folgueira e Destri (2022) com a biografia de Hilda Hilst; Vincenzo (1992) acerca do movimento de teatro feminino no Brasil; Rosenfeld (1969; 2008), Prado (1987) e Araújo (2023) abordando o teatro de Hilst; Bakhtin (1988), Lukács (2010) e Diniz (2013), no que tange o papel e posicionamento do escritor em diálogo com a realidade social; Benjamin (1984) e Moisés (2004) para entendermos o conceito de alegoria; Chevalier e Gheerbrant (2001) sobre o significado simbólico; Althusser (2022) acerca da igreja como aparelho de Estado; Orlandi (2007) e Ginzburg (2020), que refletem sobre o silêncio como forma de imposição e sofrimento através da prática do silenciamento; Arendt (2008; 2012) acerca do totalitarismo como forma de governo e o comportamento do homem nesses sistemas; Viñar (1992) e Ginzburg (2012) sobre a violência como instrumento de poder que impacta a vítima subjetivamente; e Eliade (1994), Dalcastagnè (1996) e Izquierdo (2004), sobre o papel da memória histórica e psicológica do sujeito oprimido. Os resultados obtidos nesta pesquisa indicam que o silenciamento proíbe os dizeres das personagens, usando os sentimentos de culpa, unido à constante sensação de vigilância dentro do convento e ao medo que gera desconfiança entre as freiras, como artifícios de manipulação pela Madre Superiora, afetando quaisquer certezas sobre a realidade, comprometendo a memória das freiras, implicando no ciclo de tortura que a Madre as submetem, garantindo o controle das freiras e permitindo a continuidade e a manutenção desse processo de silenciamento.

Palavras-chave: Silenciamento. Ditadura Militar brasileira. Teatro brasileiro. *O rato no muro*. Hilda Hilst.

ABSTRACT

The anti-dictatorial writing in Hilda Hilst's theater (1930-2004), during the early years of the Brazilian military regime, was a precursor in the movement of denunciations and representations of female theater that emerged during that period. It served primarily as a form of resistance against the silence imposed by the Brazilian state through censorship. Common in oppressive systems, silencing directly impacts its victims, historically and subjectively, demeaning their identities, repressing individual and collective memory, and ultimately manipulating these individuals. Hilst's engagement in the play "O rato no muro" (1967), is part of the allegorization of the dictatorial silence reflected in a religious convent inhabited by nine nuns who experience a ritual of guilt, punishment, surveillance and uncertainties about the reality surrounding them, becoming puppets of the authoritarian figure of Mother Superior. The overall objective of this work is to analyze the silencing within the manipulation cycle to which the nuns are subjected in the play "O rato no muro", by Hilda Hilst. Specifically, the study aims to discuss the connections between the drama's plot and the Brazilian Military Dictatorship through allegorization, identify the forms of this silencing present in the relationship between the characters, and understand the effects of this practice that enable the manipulation of the nuns. In terms of objectives, this research is characterized as exploratory with a qualitative approach, developed through bibliographical studies to analyze, understand and interpret the selected play. The interpretative methodology is adopted, drawing on the theoretical foundations of Gomes (1968), Schwarz (1992), Oliveira and Rezende (2001), and Merlino and Ojeda (2010) regarding the conditions of Brazilian theater production during the Military Dictatorship; Rosenfeld (2009) and Pascolati (2009) on theatrical elements; Folgueira and Destri (2022) on Hilda Hilst's biography; Vincenzo (1992) on the feminist theater movement in Brazil; Rosenfeld (1969; 2008), Prado (1987) and Araújo (2023) on Hilst's theater; Bakhtin (1988), Lukács (2010) and Diniz (2013) on the writer's role and position in dialogue with social reality; Benjamin (1984) and Moisés (2004) to understand the concept of allegory; Chevalier and Gheerbrant (2001) on symbolic meaning; Althusser (2022) on the church as a state apparatus; Orlandi (2007) and Ginzburg (2020) reflecting on silence as a form of imposition and suffering through the practice of silencing; Arendt (2008; 2012) on totalitarianism as a form of government and human behavior in these systems; Viñar (1992) and Ginzburg (2012) on violence as a power tool that impacts the victim subjectively; and Eliade (1994), Dalcastagnè (1996) and Izquierdo (2004) on the role of historical and psychological memory of the oppressed individual. The results obtained in this research indicate that silencing prohibits the expressions of the characters, using feelings of guilt, combined with the constant sense of surveillance within the convent and the fear that generates distrust among the nuns as manipulation tools by Mother Superior. This affects any certainty about reality, compromises the memory of the nuns, implicates them in the torture cycle imposed by Mother Superior, ensures control over the nuns, and allows the continuation and maintenance of this silencing process.

Keywords: Silencing. Brazilian Military Dictatorship. Brazilian Theater. O rato no muro. Hilda Hilst.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
2 HILDA HILST EM REGIME DE URGÊNCIA: UMA POETA NO TEATRO	18
2.1 Uma escritora em movimento	21
2.2 A escrita como denúncia: uma alegoria em <i>O rato no muro</i>	29
3 UMA COMUNIDADE DE FREIRAS OPRIMIDAS E SILENCIADAS	38
3.1 O ritual de silenciamento das personagens freiras	40
3.2 Marcas e consequências da opressão cotidiana	53
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS	65

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Comum às práticas autoritárias dos regimes ditatoriais que eclodiram pelo mundo durante o século XX, o silenciamento foi um *modus operandi* do Estado de exceção que viabilizou controlar indivíduos, instituições e, sobretudo, a cultura. No Brasil, a Ditadura Militar, que se iniciou em 1964, até a sua dissolução em 1985, arregimentou, também, essa prática por meio da censura, impactando a produção artística e cultural no país. Apesar disso, mesmo diante da perseguição sofrida, artistas e movimentos culturais de diferentes áreas buscaram maneiras de continuar produzindo cultura, incluindo, com destaque, o teatro. O intenso papel desempenhado pelo teatro brasileiro frente ao regime militar, revelou como o teatro se tornou, desde os palcos da Grécia Antiga até a contemporaneidade, um amplo espaço em que se buscou representar questões de cunho político, social e humano.

Diante desse contexto de apagamento cultural, textos dramáticos de autoria feminina ganharam notoriedade, dentre eles, os de Hilda de Almeida Prado Hilst (1930 - 2004). Foi no fim da década de 1960, vivendo e presenciando os impactos da Ditadura Militar, que Hilst¹, já conhecida por sua produção poética, se dedicou a produzir peças teatrais, no total oito, dentre elas *O rato no muro* (1967), que aborda, por meio de uma alegoria, temas como memória e identidade, relacionando-os, implicitamente, às questões políticas e sociais daquela época.

Hilst toma o poder lírico da palavra, como acontece em sua poesia, para mapear os contextos e as consciências de classe dos sujeitos, envolvendo seus desejos e anseios, como também representando seus recrudescimentos e decadências a que são banidos frente ao papel de uma figura opressora, revelando, por estes aspectos, como o ser humano, através das suas personagens, tendem a perder a sensibilidade crítica e o impulso inicial como ato de resistência, sustentando, assim, práticas dos quais são tornadas vítimas.

Em *O rato no muro*, Hilda Hilst traz personagens tomadas por um sentimento de culpa. É em um convento cercado por um muro que não se vê, habitado pelas personagens Irmã Superiora e outras nove irmãs identificadas com letras do alfabeto de A a I, que Hilst mostra a relação hierárquica de opressão que existe entre estas personagens. A peça começa mostrando as freiras ajoelhadas compondo um

¹ A fim de evitar repetições, passaremos a utilizar os nomes Hilda Hilst ou Hilst, como equivalentes ao nome completo da autora.

círculo, onde são questionadas pela Superiora sobre qual a culpa que têm. As irmãs verbalizam suas culpas, mas logo pedem que sejam perdoadas. Se alguma freira não se sentir culpada, é colocada em exílio, sem contato ou diálogo com as outras. Assim, diferentes culpas são reveladas pelas freiras, através das sensações ou sentimentos que sentem: por exemplo, a Irmã A se sente culpada por ficar alegre, a Irmã B por estar triste, a Irmã C tem medo, a Irmã D é maldosa etc. Mas há a Irmã H, marcada pela ausência de uma culpa, que causa perplexidade na Irmã Superiora e nas demais freiras, o que faz movimentar a ação de toda a peça.

Depois do ritual de culpas, as freiras vão, uma a uma, ao encontro da Irmã isolada, mesmo com medo de serem vistas pela Madre. Aos poucos, em diálogos que, por vezes, não se encontram, as freiras vão revelando que pensam constantemente sobre alguns acontecimentos que, possivelmente, ocorrem naquele lugar, como a chegada e a partida de sujeitos e/ou seres sem definição certa de quem ou o que sejam. É por meio de diálogos fragmentados e confusos que a veracidade aos eventos memorizados se compromete, ao passo que, a desconfiança e o medo ganham força. Apesar do desejo de insurgência, força motriz que surge a partir da ausência de culpa da Irmã H, de olhar o que há além do muro e de pensar e se questionar sobre o que acontece na realidade deste convento, a Irmã H e as demais freiras logo voltam ao estado inicial do rito, e um ciclo de controle recomeça, tornando-as, mais uma vez, manipuladas pela Irmã Superiora.

Deflagra-se como o silenciamento imposto pela Superiora, tornam-as sujeitas manipuláveis, afetando tanto as percepções de mundo e de realidade quanto a memória individual. Nesse sentido, a presente pesquisa elege como tema o silenciamento que é imposto às freiras no texto dramático *O rato no muro*. Assim, a pesquisa apresentada está vinculada à análise, compreensão e interpretação do texto dramático escrito por Hilda Hilst, a partir do aspecto do silenciamento que se manifesta afetando a vida e as relações das personagens freiras do drama *O rato no muro*. Dessa maneira, observamos como os processos de silenciamento se relacionam aos tempos de repressão, à hostilização de sujeitos e à opressão coletiva. Diante da proposta do tema e do problema, partimos dos seguintes questionamentos: [1] de que formas o silenciamento se manifesta afetando a memória e a noção de realidade das personagens freiras?; [2] como o silenciamento das personagens freiras implica no ciclo de manipulação a que são submetidas?

Partindo do lugar e da condição de silenciamento a que as freiras são

continuamente submetidas, frente a uma imagem autoritária e às ações repressivas que a personagem Irmã Superiora impõe, buscamos responder a esses questionamentos para compreender como a Irmã Superiora faz para dar continuidade à prática de silenciamento das freiras, que manipula a vida destas personagens. Assim, traçamos como objetivo geral analisar o silenciamento no ciclo de manipulação a que as freiras são submetidas na peça *O rato no muro*, de Hilda Hilst, tendo como objetivos específicos: [a] discutir as aproximações entre o enredo do drama e a Ditadura Militar brasileira através da alegoria em *O rato no muro*, de Hilda Hilst; [b] identificar as formas de silenciamento presentes na relação das personagens do drama; e [c] compreender os efeitos do silenciamento que permitem o ciclo de manipulação das freiras.

Um levantamento sobre pesquisas e estudos que se voltam para o teatro de Hilda Hilst, nos mostra que ainda há poucos estudos voltados para sua dramaturgia. O mesmo acontece quando nos deparamos com a temática abordada nesta pesquisa em relação à peça, o silenciamento presente em *O rato no muro* (1967), mostrando ser inexistente. Assim, voltar-se para o teatro hilstiano, é possibilitar olhar para esse teatro que ainda é tão esquecido, sobretudo por abordar temas tão pertinentes à sociedade, como a opressão que silencia indivíduos.

Ao primeiro fazer uma observação sobre a presença do silenciamento na peça, partimos para uma análise que nos leva a identificar as formas que o silenciamento surge nas relações das personagens, buscando entender como isso implica no ciclo de manipulação a que as freiras são submetidas pela personagem Irmã Superiora e, também, buscando discutir a alegoria que há na peça, ao relacionarmos o sistema repressivo da Igreja do drama à Ditadura Militar, período em que o texto foi escrito. Perceber estas intercorrências que surgem no drama hilstiano, nos possibilita compreender como o teatro assumiu um papel social de destaque na luta contra a perseguição e a censura que sofreu, e como Hilst produziu um drama que retrata, implicitamente, a denúncia e a luta contra o regime militar brasileiro.

Diante do que foi exposto, a presente pesquisa se justifica pelas poucas pesquisas que foram realizadas sobre o teatro de Hilda Hilst, a peça *O rato no muro* e o silenciamento. Nesse sentido, a relevância desta pesquisa se mostra a partir da possibilidade em analisar e discutir o texto hilstiano, associando-o à Ditadura Militar, podendo contribuir na compreensão sobre o silenciamento presentes no texto

dramático de Hilda Hilst, sua escrita teatral e, também, para a discussão teórica no ambiente acadêmico, envolvendo, assim, o papel social do teatro de Hilst frente, não apenas ao regime militar brasileiro, mas também, à existência de ciclos de manipulação que se perpetuam na atualidade.

Analisar uma obra dramática que aborda temáticas sensíveis à sociedade, requer a utilização de ferramentas e conhecimentos que contribuam para uma análise e uma interpretação eficaz do próprio texto, que possibilitam uma profunda exploração, encontrando os múltiplos sentidos que emergem do texto (Moisés, 2007, p. 24), pois entendemos que ao se trabalhar com literatura, percebemos que ela “não existe nem nunca existiu no vácuo” (Durão, 2020, p. 15). Nesse sentido, torna-se necessário, pois, o auxílio de recursos e de métodos que permitam o desenvolvimento da análise, sobretudo a partir da interpretação e da compreensão do objeto a ser analisado, entendendo que, “quanto mais elementos aproveitarmos em nossa análise, (...) melhor estaremos interpretando” (Amorim, 2011, p. 73). Assim, o auxílio de conhecimentos científicos corroboram para que a análise se mostre eficaz, possibilitando o encontro dessas significações próprias e pertencentes ao que se procura investigar, surgindo novos conhecimentos dentro de uma área, uma vez que “a finalidade geral de toda e qualquer pesquisa é a produção de conhecimento novo” (Durão, 2020, p. 67). A partir disso, se torna fundamental que, para a interpretação e a compreensão de um texto dramático, devemos levar em consideração outras áreas do conhecimento científico.

A presente pesquisa se desenvolveu por meio de estudos bibliográficos que se debruçam em uma análise, compreensão e interpretação da peça *O rato no muro* (1967), de Hilda Hilst. Nosso *corpus* decorre diante da relação opressiva que estrutura um ciclo de manipulação, tendo o silenciamento como fator fundante nesse processo. Na peça hilstiana, as personagens freiras são afetadas em diferentes aspectos, mas, sobretudo, a percepção da realidade e da memória individual das freiras desse grupo, possibilitando a continuidade do ciclo manipulativo em que estão inscritas.

Assim, a metodologia assumida tem cunho interpretativista, tomando como auxílio metodológico os pressupostos e embasamentos teóricos de tomando como auxílio os pressupostos e embasamentos teóricos de Gomes (1968), Schwarz (1992), Oliveira e Rezende (2001) e Merlino e Ojeda (2010) acerca das condições de produção do teatro brasileiro na Ditadura Militar; Rosenfeld (2009) e Pascolati (2009)

sobre elementos do teatro; Folgueira e Destri (2022) com a biografia de Hilda Hilst; Vincenzo (1992) acerca do movimento de teatro feminino no Brasil; Rosenfeld (1969; 2008), Prado (1987) e Araújo (2023) abordando o teatro de Hilst; Bakhtin (1988), Lukács (2010) e Diniz (2013), no que tange o papel e posicionamento do escritor em diálogo com a realidade social; Benjamin (1984) e Moisés (2004) para entendermos o conceito de alegoria; Chevalier e Gheerbrant (2001) sobre o significado simbólico; Althusser (2022) acerca da igreja como aparelho de Estado; Orlandi (2007) e Ginzburg (2020), que refletem sobre o silêncio como forma de imposição e sofrimento através da prática do silenciamento; Arendt (2008; 2012) acerca do totalitarismo como forma de governo e o comportamento do homem nesses sistemas; Viñar (1992) e Ginzburg (2012) sobre a violência como instrumento de poder que impacta a vítima subjetivamente; e Eliade (1994), Dalcagnè (1996) e Izquierdo (2004), sobre o papel da memória histórica e psicológica do sujeito oprimido. Outros teóricos surgiram de acordo com o *corpus* e objeto de estudo desta pesquisa. Ademais, trechos da peça *O rato no muro* foram trazidos para compor a análise, a compreensão e a interpretação que constituirão esta pesquisa.

Quanto aos objetivos, caracterizamos esta pesquisa como exploratória, em que buscamos identificar o silenciamento e suas manifestações para, em seguida, compreender como afeta as personagens do drama selecionado. Logo, este estudo possui uma abordagem qualitativa de pesquisa, uma vez que partimos da análise, compreensão e interpretação dos dados, podendo contribuir, assim, para os estudos literários teatrais brasileiros, sobretudo, o teatro de Hilda Hilst.

Ademais, este trabalho se estrutura em volta de quatro capítulos, sendo eles: [1] considerações iniciais, onde está introduzida alguns aspectos sobre as condições de produção do teatro brasileiro e hilstiano, juntamente a delimitação do problema de pesquisa, as questões que dela surgem, os objetivos norteadores, nossa justificativa e, por fim, a escolha metodológica para a realização da pesquisa; um segundo capítulo [2] intitulado *Hilda Hilst em regime de urgência: uma poeta no teatro*, que inicia-se a partir de uma contextualização sobre o teatro durante os anos ditatoriais no Brasil pós-64, que impactam na escrita contra-ditatorial da dramaturgia de Hilda Hilst, sendo aprofundados nas duas subseções deste tópico: no subtópico [2.1] intitulado *Uma escritora em movimento*, está abordada a biografia de Hilst, sua tomada de decisão diante do contexto esmagador em que vivia e a importância do fazer literário em períodos de crise política e social; enquanto que no segundo

subtópico [2.2] deste capítulo, intitulado *A escrita como denúncia: uma alegoria em O rato no muro*, se discute como a alegoria possibilita a denúncia contra as arbitrariedades políticas, concernente ao enredo do drama *corpus* desta pesquisa, *O rato no muro*, que possui, nas suas entrelinhas, uma alegoria que representa a Ditadura Militar brasileira; em seguida, um terceiro capítulo [3] intitulado *Uma comunidade de freiras oprimidas e silenciadas*, onde inicialmente recapitula-se o capítulo que o precede, apresentando a existência de sujeitos que oprimem e são oprimidos, e que, em relação a esta última categoria, consequências na subjetividade destes sujeitos surgem: assim, na primeira subseção [3.1] deste capítulo, denominado como *O ritual de silenciamento das personagens freiras*, objetiva-se analisar quais as formas de silenciamento que são impostas pela personagem antagonista de *O rato no muro*, a Madre Superiora; por conta desta prática, na subseção seguinte [3.2] intitulada como *Marcas e consequências da opressão cotidiana*, busca-se compreender como o silenciamento impacta este corpo de freiras em suas instâncias subjetiva, buscando entender como a percepção da realidade e a memória individual são afetadas; e, por fim, [4] as considerações finais, que recapitula as abordagens conceituais de cada capítulo, apresentando os resultados encontrados no percurso engendrado nesta pesquisa.

2 HILDA HILST EM REGIME DE URGÊNCIA: UMA POETA NO TEATRO

A Ditadura Militar brasileira (1964-1985) foi um regime direitista que promoveu severos impasses à Constituição, ao exercício pleno da democracia e à liberdade da população, rompendo com as ordens democráticas até então vigentes no país. Em 1964, com a instauração de um Golpe Militar, posteriormente passando à condição de ditadura, com implantações de Atos Institucionais que limitavam os exercícios de poder constitucionais, civil e político, a cultura brasileira passou a sofrer severos golpes que limitavam sua produção e continuidade. Sob a alegação de uma “gloriosa revolução”², o golpe representaria um retrocesso ao país, deixando marcas econômicas, culturais e históricas na sociedade brasileira.

Apesar do contexto de exceção que perdurou no Brasil no período ditatorial, a população brasileira em nenhum momento, durante as duas décadas de ditadura, como afirmam Merlino e Ojeda, em *Direito à memória e à verdade: luta, substantivo feminino*, “deixou de manifestar seu sentimento de oposição” (2010, p. 22). Esse sentimento se refletia, também, nos diversos setores artísticos e intelectuais do país, através de movimentos de esquerda política e artística que assumiram um amplo papel de engajamento social contrário às normas estabelecidas pelo governo ditatorial, funcionando como um instrumento de contestação ao regime ditatorial³, uma vez que “a área intelectual e artística representou outro polo de resistência” (Merlino e Ojeda, 2010, p. 23).

O setor teatral brasileiro presenciou e vivenciou os impactos causados pelo Ato Institucional 5, divulgado em 1968, que podia proibir ou realizar cortes de qualquer manifestação artística que contrariasse o governo⁴. Como aponta Oliveira e

² Com sarcasmo, Rosenfeld (2009, p. 390), em *A arte do teatro*, retoma uma das propagandas usadas pelos ditadores, que chamavam o golpe de uma “gloriosa revolução” do país.

³ A classe artística musical brasileira, assim como o teatro, o romance, a poesia etc., se expressou como um movimento de resistência constante durante os vinte e um “anos negros da ditadura”. Se utilizando da plurissignificação proporcionada pela linguagem, que um termo ou um conjunto deles pode apresentar, Chico Buarque e Gilberto Gil compõem a música “Cálice” (1973), canção com forte teor crítico ao regime ditatorial. Por causa disso, a música é censurada e só liberada apenas anos depois, em 1978, quando é cantada por Chico Buarque e Milton Nascimento. Cálice se trata de um protesto ao silenciamento imposto pela Ditadura Militar. O título da canção se assemelha ao verbo calar no imperativo, “cale-se”, uma ordem do regime. No refrão da música há um constante pedido: “Pai, afasta de mim esse cálice”. Ao pedir o afastamento do cálice, a voz lírica evoca o afastamento da censura, o silenciamento que cala, aterroriza e persegue quem se opõe ao governo. Outras partes da canção se constituem por múltiplos sentidos: “engolir a labuta” como aceitar calado o cotidiano opressor, mas se sentir tão desesperado pelo horror ao ponto de “lançar um grito desumano”, diante da violência constante. Disponível em [Cálice \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...). Acesso em 29 de novembro de 2023.

⁴ O Ato Institucional 5 foi publicado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo de Artur da Costa e Silva. O ato ditatorial institucionalizou a perseguição política contra a frente opositora do governo

Resende (2001, p. 4), em *A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar*, a censura se tornou um duro percalço para as produções artísticas, sobretudo as produções teatrais e outros espetáculos, que “para serem encenadas dependiam de censura prévia, da análise do ensaio geral e da expedição do certificado de censura”. Os espetáculos obrigatoriamente deveriam se submeter à vistorias por parte de departamentos públicos, a exemplo da DCDP - Divisão de Censura de Diversões Públicas - que analisava os espetáculos, desde o texto e os cenários, até o próprio ensaio, consistindo que “após a liberação do espetáculo, nenhuma alteração, seja no texto ou nos elementos cênicos, poderia ser feita” (Oliveira e Resende, 2001, p. 4).

Nesse período, o teatro tornou-se o primeiro a elencar denúncias contrárias ao governo de extrema-direita, sobretudo às corruptivas ações orquestradas pela ditadura, em um lugar contrário à arte e à cultura. Em texto publicado na *Revista Civilização Brasileira - Caderno especial 2 - Teatro e realidade brasileira*, o dramaturgo Dias Gomes⁵ (1922-1999), afirma que foi “no teatro que se fez a primeira denúncia organizada contra o estado de coisas criado pelo golpe militar direitista” (1968, p. 7). Mas dado o caráter repressivo de outrora, a esquerda artística, sobretudo o teatro, arregimentou uma forma de enfrentamento ao regime, através de códigos, como a alegorização, uma vez que a compreensão dessa linguagem e os símbolos derivados dela não eram compreendidos pelos agentes militares de censura, pois a grande maioria não possuía a captação de sentir a expressão artística. Por meio dessa técnica, o teatro brasileiro produziu peças que tinham a ditadura como pano de fundo, para promover críticas pesadas ao governo⁶.

militar, resultando no fechamento do Congresso Nacional, na suspensão dos direitos políticos de todos os cidadãos, na censura aos diversos setores artísticos e culturais do país e na violação dos direitos humanos, com a institucionalização de torturas e assassinatos. O AI-5 serviu de modelo de regime para outras ditaduras, que eclodiram em países da América Latina na segunda metade do século XX. Disponível em [Entenda o que foi o AI-5, ato ditatorial defendido por | Política \(brasildefato.com.br\)](https://brasildefato.com.br/entenda-o-que-foi-o-ai-5-ato-ditatorial-defendido-por-politica/) Acesso em: 14 de novembro de 2023.

⁵ A segunda edição da revista citada, contendo o artigo de Dias Gomes, foi publicada em julho de 1968, antes da promulgação do Ato Institucional 5, ocorrida em dezembro daquele mesmo ano. Estas duas datas nos revelam como a publicação do artigo de Gomes (1968) ainda era possível, sem a obrigação de passar pela censura ou departamentos específicos para isso.

⁶ Algumas peças teatrais que foram ou produzidas antes do golpe de 1964 ou produzidas e montadas no período ditatorial, e que ganharam notoriedade pela representação do momento crítico do país são: a peça-manifesto *Liberdade, liberdade* (1965), escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel; o drama escrito por Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966); e a peça do movimento antropofágico *O rei da vela* (1967), de Oswald de Andrade, montada e dirigida por José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina.

Tal instrumento possibilitou ao teatro, muitas vezes, passar despercebido pelos censores, possibilitando uma intensa e constante luta contra o governo ditatorial. Schwarz, em *O pai de família e outros estudos* (1992), destaca que o confronto exercido entre o polo cultural de esquerda e um governo autoritário de direita, seria continuado nos anos iniciais da Ditadura Militar, até a oficialização do AI-5, se tornando não apenas um movimento de luta contra o governo, mas assumindo, com destaque, um compromisso nos anos seguintes a 1968:

A presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. (...) às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além de luta, um compromisso (Schwarz, 1992, p. 62).

A luta assinalada pela esquerda artística tem suas atividades continuadas, mesmo enfrentando a força policial e a censura, como aponta Schwarz (1992). O papel exercido pelo teatro ao longo dos 21 anos da Ditadura Militar brasileira, mostrou como este espaço, ao longo da história, se tornou, com destaque, um espaço de ato político, representando a realidade social, o homem e o seu tempo, possibilitando a construção de questionamentos e mudanças sociais, uma vez que este é um espaço de contato com múltiplos públicos.

Movimentos, grupos⁷ e novos escritores surgem, com potencialidades para a ágil emergência que o período conclama. Vale citar, ainda, o movimento feminista que retorna em fins dos anos 1960, em paralelo às mudanças políticas ocasionadas no Brasil. Um grupo de autoria teatral feminina emerge e, entre as dramaturgas, Hilda Hilst, promovendo e destacando um teatro diferente do habitual: poético, lírico e questionador. Em sua peça *O rato no muro*, escrita nos anos iniciais da ditadura, especificamente em 1967, Hilst retoma o período através da alegorização, tecendo

⁷ A luta armada, composta por guerrilheiros de esquerda ou extrema-esquerda, foi representada por grupos como a Aliança Libertadora Nacional (ALN), o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR); estavam contrários ao regime, também, os sindicatos e as ligas camponesas. Um outro movimento que ganhou destaque no período foi o Movimento Estudantil, que reunia estudantes de universidades públicas, intelectuais, artistas de várias áreas etc. No teatro, grupos específicos se constituem, como o Teatro Arena, de Augusto Boal (1931-2009), o Teatro Oficina, o Grupo Opinião e o Centro Popular de Cultura, se tornando centros de debates, produções e encenações que mantinham vivos a resistência cultural, a memória e o fazer artístico contra a censura.

críticas ao autoritarismo e ao silenciamento que figuras autoritárias promovem sobre sujeitos dominados, como as freiras que habitam o convento do drama.

Assim, este capítulo, dividido em duas partes, objetiva discutir como a Ditadura Militar brasileira e o movimento feminista repercutiram para o surgimento de Hilda Hilst no teatro brasileiro, pavimentando na literatura dramática da autora o anseio pelo contato com o outro em um contexto de urgência, mas, sobretudo, como a alegorização como técnica de enfrentamento ao regime é instrumentalizado por Hilst no enredo da sua obra *O rato no muro*.

2.1 Uma escritora em movimento

Para irmos de encontro ao teatro de Hilda Hilst, em especial ao seu drama *O rato no muro*, antes devemos entender uma pequena parte da sua vida. Filha de Apolônio Hilst e Bedecilda Cardoso, a escritora nasceu em 1930 na cidade de Jaú, interior do estado de São Paulo. A partir dos sete anos de idade, Hilst dá início aos estudos no Colégio Interno Santa Marcelina, vivenciando a rotina católica da instituição junto às freiras e madres, período da sua vida que influencia e reaparece como ambientação em *O rato no muro*. Nesta peça em específico, afirma Leusa Araújo (2023, p. 21), em *Hilda Hilst: o pássaro-poesia e a gaiola*, a dramaturga rememora “sua chegada ao colégio de freiras, em 1938, e os diálogos com irmãs e superiores”. Não apenas o espaço é revivido por Hilst, mas as personagens do seu drama refletem, como rememoração, esse período da sua infância.

No colégio, contam Laura Folgueira e Luisa Destri, em *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*, a futura poeta e dramaturga era ousada por seus questionamentos, recebidos pelas irmãs “como uma afronta à religiosidade” (2018, p. 11). Hilst não se contentava com a forma de aprendizado religioso/católico, “que por vezes se entende como a verdadeira fé - acreditar sem compreender”, e, por isso, inferia e se questionava o porquê dos dogmas - sociais, culturais e religiosos. Seu comportamento não era bem visto, “mesmo sem ter consciência, já representava um grande desafio à Igreja” (Folgueira e Destri, 2018, p. 32).

Em 1945 passa a estudar a formação clássica⁸ e, em 1948 entra para a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. No segundo ano do curso, em 1950, a faculdade presta homenagem à Lygia Fagundes Telles (1918-2022),

⁸ Atualmente, ensino médio.

ex-aluna da instituição e futura grande amiga de vida de Hilst, que é a escolhida como oradora da homenagem ao lançamento do romance de Telles, *O cacto vermelho* (1950). No encontro entre as duas, Hilst se apresenta como poeta, atitude que foi muito bem recebida por Telles:

A atitude renderia diversos textos elogiosos de Lygia, publicados em jornais, a respeito do trabalho da jovem poeta. No ano seguinte, após o lançamento do primeiro livro de Hilda, *Presságio*, escreveria no *Correio da Manhã*: “Essa estreia de Hilda Hilst, jovem universitária paulista, reveste-se de marcada importância no cenário da nova poesia brasileira. Repito o nome: Hilda Hilst. Será o de uma grande poetisa (Folgueira e Destri, 2018, p. 45).

Telles previa o longo caminhar de poeta da amiga. Depois de lançar seu primeiro livro de poemas em 1950, *Presságio*, Hilst lança *Balada de Alzira* (1951). Após o lançamento de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1959), Hilst sai em “busca de um novo lugar para a mulher na sociedade” (Folgueira e Destri, 2018, p. 55). Em 1961, ocorre o lançamento de *Ode fragmentária*, livro de poemas não tão bem recebido pela crítica como aconteceu com seus últimos trabalhos. Em sua poesia, impera e se manifesta um eu-lírico feminino que conclama ao amor, por vezes divino, de caráter místico e confidencial. A potência poética de Hilst em se firmar como escritora feminina é muito bem trabalhada e vista em outras formas de escrita, como nas novelas, crônicas e, sobretudo, no teatro.

Depois de anos dedicados à poesia como única produção escrita, só em fins da década de 1960, que Hilda Hilst dá início à sua produção dramática. Reclusa na Casa do Sol, uma de suas residências no interior de São Paulo, e longe da vida agitada da grande capital paulista, Hilst dedica-se a escrever peças teatrais, entre 1967 e 1969. Seu acervo dramático se constitui por oito peças, sendo elas *A empresa (a possessa)* (1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri* (1968), *As aves da noite* (1968), *O novo sistema* (1968), *A morte do patriarca* (1969) e *O verdugo* (1969). Com o desejo de transcender o universo da produção poética e continuando em busca do espaço da mulher na sociedade, Hilst transmuta-se para o teatro como autora, dando início junto de Renata Pallottini (1931-2021), a um movimento teatral totalmente novo e diferente do que existia até então no teatro brasileiro⁹.

⁹ Renata Pallottini e Hilda Hilst são apontadas por Vincenzo (1992, p. 27) como as precursoras do movimento que se iniciou nos anos anteriores a 1969 no teatro brasileiro: “Pode-se pensar que o interesse que as fez voltarem-se para o teatro se associa, inicialmente, ao forte estímulo que a

Diante do contexto da Ditadura Militar, um teatro de autoria exclusivamente feminina emerge, recebendo influência do movimento feminista, que ressurge em fins dos anos 1960 e que se reflete como luta feminista no espaço teatral. Segundo Vincenzo, em *Um teatro da mulher* (1992), tanto a ditadura quanto o movimento feminista foram cruciais para o surgimento de uma dramaturgia exercida por mulheres escritoras. Sendo assim, a nova dramaturgia surge em contexto de mudanças sociais, políticas e culturais, quando se nota um crescimento da produção dramática feita por mulheres. A autora toma como referencial datado o ano de 1969, uma vez que, anterior a este ano, havia uma escassez gritante relacionada à produção teatral feminina. As escritoras do movimento apresentavam textos teatrais com propostas diferentes do que se vinha fazendo, em que vale citar o engajamento e a resistência política exercida por dramaturgas, sobretudo para uma inserção da mulher nos debates públicos¹⁰.

Hilst, que tanto constituiu a nova dramaturgia, deu continuidade na busca por seu lugar como mulher produzindo poesia, mas, também, em outros espaços, como o teatro. Vincenzo apresenta um breve percurso histórico do papel de subserviência feminina calcada na dominação masculina e parental, que impedia as mulheres de exercerem tanto uma profissão, quanto experimentar outras formas de vivências. Assim, o espaço relegado às mulheres escritoras ao longo da história e o papel de donas-do-lar no ambiente doméstico, foram fatores determinantes para que as mulheres escritoras produzissem somente poesia e, em casos extraordinários, ficção, especificamente o romance.

Se à mulher o teatro não era acessível nem para a produção, nem para a atuação, a imagem de personagens femininas em dramas eram construídas segundo as perspectivas e idealizações do homem. Porém, com as ondas do movimento feminista desde o século XIX e retornando nos fins dos anos 1960, a mulher rompe com o silêncio à que lhe foi imposto, conquistando e atingindo o palco do teatro como centro de sua palavra verbalizada¹¹, falando do mundo em que está

vitalidade do próprio teatro da época representava e ao próprio interesse por encontrar uma frente de participação nos debates de então". Como mencionado, o teatro hilstiano é produzido a partir de 1967, constituindo, anterior ao próprio movimento do teatro que estava por vir, um pioneirismo.

¹⁰ Além das precursoras Hilda Hilst e Renata Pallottini, as escritoras que completam o movimento são: Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara e Maria Adelaide Amaral.

¹¹ Schmidt, no texto *Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina*, afirma que isso resulta de um rompimento sócio-histórico e que provoca uma dupla conquista para as mulheres escritoras: "a conquista da identidade e a conquista da escritura" (1995, p. 187), que reflete, nesse sentido, um rompimento com um ideal *logo* e falocêntrico, incluso no teatro e em outras áreas artísticas e literárias.

inserida e sobre si diante dele¹², retomando “em termos modernos o tema da mulher, reivindicando justamente a ampliação de espaços para a atuação feminina.” (1992, p. 15), inclusive a participação política junto à sociedade¹³. A partir da escrita, as autoras do movimento desencadearam suas próprias formas de resistência, que se vêem refletidas nos enredos dos dramas através das representações do contexto político vivenciado tanto pelas autoras quanto pela sociedade. Assim, a nova dramaturgia é um teatro escrito e exercido pela mulher e que se torna um “espaço de denúncia e debate” (Vincenzo, 1992, p. 17), um teatro político e engajado.

Hilda Hilst, aí inscrita, instrumentaliza uma arte direta para um público próximo, que contata o visual-expressivo, levando a palavra à ação em um momento de urgência social e política, articulando poesia e drama através de códigos que retratam, implicitamente, o contexto social do Brasil pós-64. Por uma arte instrumentalizada à favor da resistência, que encadeia os contramovimentos possíveis na sociedade brasileira de outrora, Hilst vê-se necessitada a ir de encontro ao outro para a pulsão do agir (Diniz, 2013, p. 60). Em tal conjuntura, vê-se a importância do papel engajador que o escritor de teatro assume.

Nesse contexto de grandes transformações sociais em que se insere Hilst, sobretudo pelo surgimento da sua dramaturgia durante a ditadura, um tempo de crise política e social, é válido discutirmos dois pontos: [1] o exercício do escritor teatral acerca da sociedade e do tempo em que está, fundamental para as demandas sociais, políticas e culturais existentes; e [2], como a dramaturga Hilda Hilst assume uma posição diante do contexto esmagador, propondo mudanças em seu contexto de produção, sobretudo por um fazer artístico no teatro em tempos de crise. São questões indissociáveis e que Georg Lukács, em *Marxismo e teoria da literatura* (2010), já nos responde de antemão: “[...] não depende dos artistas que haja ou não haja crise no mundo. Mas depende deles saber utilizar essa crise de maneira que lhe seja fecunda e sirva à arte” (2010, p. 284-285). O filósofo húngaro

¹² Quanto ao poder da escrita como legitimação feminina, Cixous, em *O riso da medusa*, afirma e propõe: “Eu falarei da escrita feminina: *do que ela fará*. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto - como no mundo, e na história -, por seu próprio movimento” (2022, p. 41, grifos da autora).

¹³ Vincenzo (1992, p. 12) completa afirmando como o movimento teatral feminino representou uma constante luta na resistência contra a censura: “As autoras brasileiras participaram ativamente desta forma de resistência e luta. Para constatar isso basta observar a constância e o empenho com que se batem contra a censura, a decisão com que se pronunciam toda vez que têm oportunidade para isso [...]”.

alude para o fato de que o escritor, também artista, pode instrumentalizar a arte, sobretudo a literatura, para um fim de potencialidades e urgências tão pontuais como foi na Ditadura Militar, mas alerta para a impotência dele de resolver os conflitos reais e existentes no mundo.

Sendo assim, o que o autor pode então fazer? Já vimos, sem tanto nos exceder a repetição que, no decorrer do surgimento do movimento de autoria teatral feminina, as escritoras desempenharam um papel constante na luta de resistência contra o regime e outras práticas de opressão intrínsecas ao próprio movimento feminista. Mas é justamente a esse “como”, ao modo que o escritor tem de fazer e realizar tal luta, que nos interessa.

Tomando a figura tão importante que é a do autor inserido em um mundo complexo que o circunda, Hilst em entrevista a Ribeiro¹⁴, presente no conjunto de entrevistas da autora ao longo da vida e organizadas por Cristiano Diniz, em *Fico besta quando me entendem* (2013), discute sua função. A dramaturga é levada a responder sobre qual o seu papel e seu trabalho de escrita sobre o outro. Assim, tomando-a como exemplo, Hilst afirma ser movida pela “compulsão ética” (2013, p. 59), a de não ser conivente com a imposição da “mentira circundante” do mundo e dos homens que nele vivem.

O escritor é o que diz “Não”, “Não participo do engodo armado para ludibriar as pessoas”. No momento em que eu ou qualquer outro escritor resolve se dizer, verbalizar o que pensa e sente, expressar-se diante do outro, para o outro, o leitor que pretende ler o que eu escrevo, então o escrever sofre uma transformação essencial (Diniz, 2013, p. 59).

Transformação necessária e advinda do rompimento ao que é negado, imposto, arbitrário e alheio a outrem opressor/dominante. Para Hilst, esse contato do escritor com o outro, o público, potencializa um rompimento com as mentiras construídas. Por meio de uma linguagem calcada na expressão para um público real, contactável, concreto e possível de ser questionado, Hilst afirma que esse outro sofrerá “uma transformação ética que leva ao ato político (...), de não pactuação com o que nos circunda e que tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira

¹⁴ A entrevista citada se intitula “*Tu não te moves de ti*”, uma narrativa tripla de Hilda Hilst (1980), que Hilst dá a Léo Gilson Ribeiro (1930-2007).

ardilosamente sedutora e bem armada” (Diniz, 2013, p. 59). E é no teatro que Hilst encontra sua maior potência lírica para abalar as ficções oficiais¹⁵ do momento.

Apesar de tomada por esse desejo de provocar o outro e levá-lo a refletir seu modo de existir no mundo, Hilst compreendia bem o perigo de se engajar artística e politicamente, e, assim como os demais artistas nesse espaço de resistência, precisou adequar sua forma de escrever dramaturgia em plena Ditadura Militar. Almeida Prado, em *Exercício findo* (1987, p. 14), indica que no teatro hilstiano perdura “um código suficientemente obscuro para escapar à censura e suficientemente claro para poder ser decifrado sem dificuldades”. Mais tarde, em entrevista ao *Correio Popular*, em 1989, Hilst confirma o que diz Almeida Prado, decidindo escrever suas peças por analogias: “pois não podia escrever diretamente; não queria que me arrancassem as unhas, que me torturassem” (Diniz, 2013, p. 113). O teatro hilstiano se comunica por uma linguagem feita por códigos, símbolos e metáforas para denunciar, resistir, propor alguma mudança, mas que, por vezes, transparece uma dificuldade de leitura que necessita rigorosa atenção.

Deve-se a essa particular dificuldade encontrada nos textos hilstianos, um deslocamento literário de Hilda Hilst a um lugar tipicamente considerado e propagado como literatura hermética: uma escrita difícil de ser lida e incompreendida muitas vezes, tanto pelos críticos quanto por leitores de sua obra. Hilst, entretanto, não vê a razão para ser categorizada como escritora incompreensível, mas, seguindo a corrente kierkegaardiana¹⁶ do existencialismo, compreende o hermetismo como a possibilidade do homem “[...] e o escritor também, por que não? [...]” (Diniz, 2013, p. 59), de se protegerem e se defenderem do mundo exterior, que representa uma ameaça, um perigo para sua liberdade. Assim, é pelo hermetismo que, segundo

¹⁵ Uma mentira “sedutora e bem armada”, como aponta Hilst, é capaz de ser propagada como uma verdade. Comum nos governos totalitários/autoritários, a “ficção oficial” é vista por Hannah Arendt, em *Origens do totalitarismo* (2012, p. 424), como um dos mecanismos ideológicos de manutenção do poder desse tipo de governo vigente. Em outras palavras, é como se tratar de um “Ministério da verdade” da ficção orwelliana, 1984, onde os fatos e acontecimentos verdadeiros não têm valor, onde a mentira é o produto maior em uma sociedade oprimida, como a fictícia *Oceânia* ou a Alemanha Nazista ou ainda o Brasil ditatorial.

¹⁶ Kierkegaard (1813-1855) propõe que o sofrimento seja tratado como uma condição existencial através da solidão e do silêncio incommunicável e interior. O sofrimento é uma condição que estabelece uma comunicação silenciosa consigo, uma forma de se conhecer em verdade, assim, é o primeiro passo para o ser se fechar em torno de si e se isolar. Entretanto, não deve ser confundido com hermetismo, pois se trata de um desespero e “[...] o desesperado está tão fechado em si mesmo que mantém todos à distância de seu “eu”, do seu silêncio [...]” (Silva e Silva, 2016, p. 277). São formas de isolamento do ser em relação ao outro e a si, de se conhecer estando fechado em relação ao outro/mundo.

Hilst, o homem cria um escudo que o defende do exterior e suas repressões, pois a realidade que cerca o indivíduo:

[...] apresenta (...) propostas excitantes demais, que a sociedade estabelecida, em qualquer regime político do globo terrestre, considera proibidas e portanto as reprime. Esse hermetismo, esse escudo, essa repressão são então uma defesa necessária do ser humano diante do mundo castrador que o cerca e o amordaça (Diniz, 2013, p. 60).

Logo, o hermetismo, tão erroneamente apontado acerca da escrita hilstiana, segundo a autora, não tem a ver com a hermética que ela própria defende sobre sua arte, que se sustenta no sentido de autopreservação, como forma de estabelecer proteção em relação ao que pode castrar e reprimir a liberdade do próprio escritor. Hilst busca pela comunicação, como afirma anteriormente em entrevista, dialogar com o homem do seu tempo, escandaliza-lo com o contexto que os enlaçam e mostrar-lhe o perigo que o mundo pode representar, mesmo que, nesse diálogo, se construa uma comunicação aparentemente difícil e, por vezes, incompreendida pelo outro. A dramaturga não se isola do contexto que a ronda para se proteger das armadilhas bem construídas, mas fala, através da escrita em seu teatro, que a comunicação é urgente.

Assim, o exercício cultural desempenhado por Hilda Hilst no teatro, tão importante na agenda política contra a censura e a perseguição no período ditatorial brasileiro, onde as falácias foram normalizadas e violências que se tornaram cotidianas, se desenhou como um dos reflexos nos enredos dos dramas da autora. Trata-se de uma certa similaridade com o teatro didático de Bertold Brecht (1898-1956), que teorizou um teatro capaz de suscitar uma abertura consciente e racional do espectador “para cogitações que porventura não lhe houvessem ocorrido antes” (Rosenfeld, 2009, p. 303), pois tinha por intenção a atuação de um público engajado na transformação da sociedade, deixando-o “em estado de lucidez crítica” (Rosenfeld, 2009, p. 302). Nesse sentido, o teatro de Hilst se aproxima do teatro de Brecht, posto que em ambos ocorre a estranheza do conhecimento, onde o escândalo é firmado.

Se no teatro é possível escandalizar o público, é porque neste espaço vigora e existe um caráter representativo da vida¹⁷. Reflexo de uma profunda construção

¹⁷ Quanto a esta característica, afirma Rosenfeld (2009, p. 27), “[...] o teatro, como instituição viva, pode e deve provocar escândalo [...]”.

mimética com raízes e heranças da tragédia clássica aristotélica¹⁸, o teatro leva o autor a sempre se posicionar frente ao mundo, mesmo que isso represente perigo, como era em Hilda Hilst. Anatol Rosenfeld (2009, p. 46), em *A arte do teatro*, concorda com o caráter mimético dramático, dizendo que “toda forma dramática é representação de uma ação”. Logo, fazer teatro é recriar “um aspecto da vida humana” e que, antes de mais nada, tal representação se torna um ato político social, “pois a simples escolha desse aspecto da vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição. Mesmo quando ele não tem consciência disso” (Gomes, 1968, p. 10).

O autor, neste e em outros espaços, exerce uma tarefa importante que, segundo Sartre (1989, p. 21), é a de revelar, proposital e explicitamente, que “ninguém possa ignorar o mundo e se considerar inocente diante dele”. Hilst, na entrevista mencionada, deixa claro não ser conivente com o mundo que a cerca e, em suas peças, ao representar o contexto e a realidade que o Brasil vivia, assume, imperativamente, uma posição contrária ao que chama de “mentira ardilosamente sedutora e bem armada” do autoritarismo então vigente na política brasileira.

Através das suas peças, Hilst se coloca em uma posição própria no cenário teatral brasileiro, de pioneirismo e confronto que, ao mesmo tempo, amplifica o teatro com suas particularidades, unificando a poesia ao drama. A veia artística da escritora no teatro chama atenção da crítica, em especial de Anatol Rosenfeld (1969) que, em ensaio publicado no *Suplemento literário da Folha de São Paulo*, afirma que a produção teatral da então estreante dramaturga “acrescenta uma nova dimensão ao teatro brasileiro”, alicerçando sua criação na “experimentação fecunda”, e ainda elogia o talento cênico da dramaturga, caracterizando-o como “um talento cênico inconfundível” e que se utiliza “de uma linguagem intensa, ao mesmo tempo forte, delicada e austera, de grande nobreza e de uma qualidade literária extremamente rara no teatro brasileiro”.

Em outro momento, ao revelar seu vislumbre pelo teatro de Hilst, Rosenfeld (2008, p. 149), em *Prismas do teatro*, a denomina como “uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira”. Ao relacionar a autora com a imagem de um

¹⁸ Aristóteles (384-322 a.C), em *Poética*, elenca a mimese - ou a imitação - como um dos elementos estruturantes e fundamentais da tragédia, e que se estende como herança, com alterações ao que é prescrita por ele, na dramaturgia moderna. Sendo um caráter indissociável do homem, um ser multifacetado, é empregada desde a tragédia antiga até o drama moderno realizando uma extensão da existência que, sob as máscaras do fingimento e do metamorfoseamento do homem (ator) em outro, revela-nos a essência da condição humana.

unicórnio, Rosenfeld estabelece uma comparação simbólica com a imagem de um ser fantástico, fabuloso e imagético, difícil de acreditar que exista, mítica e potente por recorrer à palavra enquanto sua ferramenta mais poderosa na escrita de um teatro lírico e questionador. Reflexo de uma garota recém-chegada de uma escola católica, que a tudo e a todos questionava, Hilst não se esquivou, em nenhum momento, ao inferir mudanças, questionar o homem, fazê-lo se questionar quanto ao seu modo de ser e estar no mundo, e escandaliza-lo com o que o cerca.

Retornando à fase de poeta anos depois de experimentar a dramaturgia, Hilst publica seu livro de poesias *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) que, com tristeza, escreve: “Ah, se soubesse como ficou difícil a Poesia. / Triste garganta o nosso tempo, TRISTE TRISTE. / E mais um tempo, nem será lícito ao poeta ter memória” (2018, p. 109, grifo da autora). Os versos são de um poema dedicado a Federico García Lorca¹⁹, perseguido e assassinado em situações parecidas à que a sociedade brasileira, sob o poder repressivo do Estado, viveu. Os versos refletem uma certa frustração da autora ao ainda viver e presenciar as violências do Regime Militar brasileiro, que pareciam não findar. Ao citar a poesia como uma tarefa difícil de ser feita, Hilst insinua como a arte e a cultura, em tempos de repressão política, se tornam difíceis de se pensar em acontecer, incluindo, com desesperanças, ser poeta.

2.2 A escrita como denúncia: uma alegoria em *O rato no muro*

As peças hilstianas ecoam o espírito da política vigente no mundo e no país, onde a sociedade e os homens em suas relações de existência se tornam as matérias vivas para a ficção dramatúrgica da autora em *O rato no muro*, drama escrito em 1967, durante os primeiros anos da Ditadura Militar brasileira. Nesta peça, Hilst vai de encontro ao contexto presente da produção da obra que sirva para reconstruir um mundo claustrofóbico, onde as personagens que nele vivem se tornem cada vez mais decadentes e sem capacidade crítica. Araújo (2023, p. 14)

¹⁹ Federico García Lorca (1898-1936), a quem Hilda Hilst dedica o poema IV, em *Poemas aos homens do nosso tempo*, no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), foi um poeta e dramaturgo espanhol. Suas obras enaltecem a cultura popular espanhola e têm caráter vanguardista, apresentando protagonismo feminino, o enaltecimento da liberdade e o homoerotismo. Fundou na Espanha pós-ditadura de Primo Rivera (1870-1930) e em regime democrático, o grupo de teatro *La Barraca*. Em 1936, a Espanha passa a viver uma guerra civil. Nesse período, em decorrência das suas atividades políticas através do teatro e da poesia, García Lorca é preso e morto por fascistas espanhóis. Seu corpo nunca foi encontrado.

conclui que o desejo da dramaturga é de “ver cair a máscara do Homem”, de colocá-lo em uma situação limite e conflitante e de vê-lo reduzido à sua condição mais humana frente aos sistemas que o desintegram.

Em todo seu teatro, Hilst tece um rigoroso diálogo com a história, seja retratando alegoricamente acontecimentos históricos, como o nazifascismo europeu e a Ditadura Militar brasileira; ou sujeitos reais transformados em personagens fictícios, como o revolucionário Che Guevara e o padre franciscano Maximiliano Kolbe²⁰; ou ainda a representação de sistemas políticos que existiram no mundo durante ou pós-guerras mundiais, como o totalitarismo.

O material histórico para a criação artística, aponta Lukács (2010, p. 162), pode ser usado como um reflexo do que acontece na realidade, de modo “mais amplo, mais largo e mais profundo, mais rico e mais verdadeiro do que a intenção, a vontade, a decisão subjetivas que o criaram”. Não que a intenção se indisponha e não repercuta para a criação da obra, uma vez que, como anteriormente vimos, quando um artista toma uma decisão, está, também, assumindo uma posição política; mas nos fazendo entender que, toda arte que se aproveita da realidade, em seu aspecto mimético, sobretudo o drama, que tanto nos interessa, se torna o lugar de encontro entre intenção, extensão de uma realidade existente e a representação das vivências e da existência dos indivíduos.

Ao viver em um país regido por uma política ditatorial, Hilst busca, neste material histórico, a construção de um mundo que alegoriza e alude às práticas institucionalizadas no período da Ditadura Militar, representando-as em seu drama *O rato no muro*. Sua escolha de escrita através do alegorismo, como explicita em entrevista, decorre do medo de ser presa e torturada pelo Estado, tornando-se uma arma de denúncia contra o silenciamento imposto pelo governo. É o que se vê, por exemplo, na narrativa de uma garotinha uruguaia presente na obra *Um milagre, um universo* (1990), do escritor americano Lawrence Wechsler. Ao visitar o pai na prisão, sempre o entregava um desenho com diferentes imagens, até que, de repente, o desenho começa a ser confiscado pelo guarda na entrada da prisão:

²⁰ Nas peças *Auto da barca de Camiri* (1968) e *As aves da noite* (1968), Hilda Hilst insere personagens que de fato existiram na vida real. Em *Auto da barca de Camiri* (1968), a autora alegoriza a temática do julgamento, onde um líder popular inspirado na figura revolucionária de Ernesto Guevara de La Serna (1928-1967), conhecido como Che Guevara, é levado a júri. Já em *As aves da noite* (1968), um dos personagens é o padre franciscano Maximiliano Maria Kolbe (1894-1941), polonês que foi preso, torturado e morto por soldados nazistas da *Schutzstaffel* (SS) no campo de concentração de Auschwitz.

“As imagens são proibidas!”, gritou ele uma vez, confiscando o documento incriminatório. “As figuras de animais são proibidas”, declarou ele na vez seguinte, rasgando o retrato que ela fizera do cachorro da família. E então, na próxima: “Figuras de pássaros também não... os pássaros são animais, e eu já lhe falei a respeito de animais”. Na visita seguinte a menininha chegou com o desenho de uma floresta, e o guarda, de má vontade, permitiu a entrada dela e do desenho. “Ora”, disse o pai, “vejam só que maravilha de presente você me trouxe, vou poder pendurá-lo na minha parede e vai ser como uma janela para mim. Veja só que belas árvores, que troncos grossos, os galhos, como você desenhou bem as folhas, e aqui, o que são esses círculos pequenos entre as folhas, são frutas...?”. “Shsh”, ordenou a menininha ao pai. “Quieto, papai. São os olhos dos passarinhos. Eles estão escondidos” (Weschler, 1990, p. 92).

Esse caso serve para nos ilustrar que há um código em uso, uma linguagem que revela o que é proibido de ser dito e comunicado, frente ao que é possível. A alegoria, que primeiro surge entre os gregos, tem como designação ser usada para “significações secretas” e com significados ocultos acerca de um discurso, conta Massaud Moisés, em *Dicionário de termos literários* (2004, p. 14). Assinalada sob a rubrica da metáfora, mito, símbolo, analogia etc., a alegoria passa a designar um encobrimento de uma ideia por outra que o elucida, um “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra, (...) uma coisa pelas palavras e uma outra coisa - quando não inteiramente - pelo sentido”. Assim, na linguagem alegórica essa nova ideia é empregada através de alguns recursos, que criam novos sentidos para a outra história, como figuras, pessoas e animais.

Na alegoria a significação se expande, não é mais literal, pois se fragmenta em múltiplos. Walter Benjamin (1984, p. 87), em *Origem do drama barroco alemão*, destaca a multiplicidade de possibilidades que há na alegoria em decorrência da fragmentação das imagens, que nos encaminha para diferentes sentidos a serem lidos. Na arte alegórica, explica Benjamin, “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”, ou seja, o conteúdo apresenta uma rica pluralidade de significações que, fragmentadas pela alegoria, se tornam essenciais para a sua sobrevivência.

Assim, seguindo as noções apontadas por Moisés (2004) e Benjamin (1984), entendemos que o campo da linguagem alegórica é plurissignificativa, rica em sentidos e significados, que faça-nos, enquanto leitores, encontrar referências no mundo e entender uma realidade pré-existente por outra que a alude. São os elementos anteriormente designados por Moisés (2004, p. 14) e o encontro do

enredo da peça hilstiana com seu contexto histórico, que nos possibilitam perceber que no enredo de *O rato no muro* respira uma alegoria.

Na peça de Hilst, a alegorização ditatorial, sobretudo em relação às práticas de tortura e silenciamento fomentadas pelo Estado brasileiro, é construída a partir de dois elementos de destaque: o primeiro deles é o espaço, uma igreja católica cercada por “um muro que jamais se vê” (Hilst, 2023, p. 33), enquanto o segundo está relacionado a quem comanda este lugar, uma personagem tirana e antagônica, a Madre Superiora, que vigia e exerce o poder de julgar e punir as nove personagens freiras que habitam esse convento.

Nesse espaço, Hilst compõe um desenrolar de conflitos nas relações entre as freiras católicas ritualmente culpabilizadas e manipuladas pela figura autoritária que representa a Madre Superiora. Dentro dessa igreja, uma situação inicial se revela: “As freiras estão em círculo, ajoelhadas e, ao lado de cada uma, um pequeno chicote de três cordas” (Hilst, 2023, p. 33). Todas as freiras participam, por imposição da Madre Superiora, a única “de pé, afastada das outras”, de um ritual de expurgação de culpas²¹. Frente ao medo e à violência a que estão submetidas constantemente, uma das freiras, a irmã H, decide não expor nenhuma culpa, contrariando as ordens da Madre. Diante da rebeldia, é posta em castigo tendo que ficar isolada das demais, sem contato ou diálogo que, de certa maneira representa a imagem do exilado em um exílio temporário.

Após a passagem do rito, em que as demais freiras chicoteiam-se “várias vezes, desconstruídas” (Hilst, 2023, p. 35), uma a uma, ainda que com medo da Superiora vê-las, vão ao encontro da que foi isolada. A primeira a conversar com a Irmã H é a Irmã I, sua “irmã de sangue” e de votos. Com o rompimento da Irmã H em face de expor alguma culpa, surge o desejo de escapar da igreja, como pede à Irmã I: “vem comigo, por favor. Vamos embora” (Hilst, 2023, p. 44). A igreja do drama hilstiano, aos poucos, vai se mostrando como um lugar que se conota como um ambiente violento e opressivo, contrariando a ideia normativa e socialmente construída da instituição religiosa que cuida, acolhe e reaproxima.

Esse pensamento e construção se desenvolve em decorrência, principalmente, da figura que comanda e instaura a ordem autoritária em seu interior: a Madre, do latim *mater*, que denota a mãe. Daí interligamos suas imagens. Tanto a

²¹ Esse ritual de culpas presente no início da peça de Hilst faz parte da análise do item [3.1] do capítulo três.

Igreja quanto a mãe possuem relações de proximidade, afirmam Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 580) em *Dicionário de símbolos*. A Igreja se aproxima da simbologia da figura materna na medida em que a mãe representa o ser da “segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação” que o filho, esse outro que em estado de busca lhe alcança para o alimento, a proteção e a orientação futura, necessita. Entretanto, os autores apresentam uma contrapartida que se estabelece na relação mãe-filho, que tendência ao “risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia” (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 580), se deteriorando, neste vínculo, a ideia de generosidade que se transforma em fonte de castração que cerceia a liberdade do outro impondo-o limites.

É a partir dessa ambivalência presente na imagem da mãe, que os autores aproximam ainda mais a figura materna com a Igreja Cristã, pois no cristianismo “a Mãe é a Igreja concebida como a comunidade, onde os cristãos encontram a vida da graça, mas onde eles podem sofrer” (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 580). Nesse sentido, consideramos que as simbologias da mãe e da igreja estão diretamente associadas. Assim como no ser materno a opressão pode existir em função do cuidado prolongado, na igreja a possibilidade do abrigado em seu seio experimentar o sofrimento e a castração da liberdade, que é o que acontece constantemente com a comunidade de freiras na peça de Hilst, pode existir.

Apesar do desejo que a Irmã H tem de escapar do convento surja, em um primeiro momento, por causa da opressão a que está submetida, o sentimento aparece pelo sufocamento, também, do espaço enclausurador da igreja que, assim como a Madre, na imagem da mãe, impõe limites nas freiras. Não há escapatória dessa condição, uma vez que as freiras estão presas em uma relação de violência, e também no próprio espaço, como aponta a Irmã I em resposta à Irmã H, diante do desejo de fuga que a segunda tem:

IRMÃ I: Mas você não poderá jamais sair daqui. Nem eu. Há o muro.

IRMÃ H: Tenho certeza que nós arranjamos uma saída.

(...)

IRMÃ I: [...] E além disso existe a cerca que ela mandou fazer. A cinco metros do muro.

IRMÃ H: Mas a cerca não é frágil?

IRMÃ I: Mas o muro é altíssimo. E nem tem porta. (Hilst, 2023, p. 45).

Em diálogo com a Irmã H, a Irmã I revela uma importante descrição da igreja: ela é cercada por um muro que não tem portas para a saída, um espaço totalmente fechado, enclausurado, que impossibilita qualquer uma delas de saírem do convento. Como dissemos anteriormente, o convento da peça de Hilst tem, em seu cenário, um espaço cercado por um muro que não se pode ver. A ideia da existência de um muro que cerca a igreja é imbuída pela Madre Superiora, no que as freiras passam a acreditar, mesmo sem nunca o verem. Constantemente, afirmam que um muro existe ao redor do convento, como a própria Irmã I responde para a Irmã H, dizendo haver uma cerca próxima de um muro muito alto.

A partir do muro que não se vê, a Superiora impede o contato entre as dominadas e o mundo desconhecido. Assim, a Madre, ao inculcar a ideia do muro, corta as relações do mundo interno com o mundo externo, censurando o contato entre dois universos. O muro resguarda o universo repressivo dentro da igreja, mas mantém em completo desconhecimento o que acontece fora dos limites dele. Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 626) apontam o caráter simbólico e representativo do muro, apresentando sempre uma dualidade em torno da ideia da separação, uma:

[...] separação entre os irmãos exilados e os que ficaram; separação-fronteira-propriedade entre nações, tribos, indivíduos; separados entre famílias; separação entre Deus e a criatura; entre o soberano e o povo; separação entre os outros e eu. O muro é a comunicação cortada, com a sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocamento; defesa, mas prisão (Chevalier, 2001, p. 626).

Nota-se, a relação ambivalente que o muro apresenta sobre segurança e prisão, pois “encerra um mundo [...]” (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 626). Por em seu interior predominar uma prática dominante que explora a condição das freiras, vem a ser definida, pelo filósofo francês Louis Althusser (2022, p. 74), como um dos aparelhos ideológicos de Estado, em sua obra homônima, *Aparelhos ideológicos de Estado* (2022). Nela, o autor realiza uma leitura marxista sobre o funcionamento desses aparelhos. Para ele, o Estado é, antes de mais nada, “[...] uma “máquina” de repressão que permite às classes dominantes (...) assegurar a sua dominação” (Althusser, 2022, p. 68) sobre as classes exploradas, e é, também, o responsável por operar e reproduzir a dominação das classes através de instituições que asseguram a repressão por meio ou da violência (os aparelhos repressivos - ARE) ou do uso da ideologia (os aparelhos ideológicos - AIE).

Nos aparelhos repressivos de Estado encontram-se os órgãos públicos, como “o governo, a administração, o Exército, a polícia, os tribunais, as prisões etc”, enquanto nos aparelhos ideológicos de Estado estão múltiplas e diferentes instituições privadas, como a família (AIE familiar), a escola (AIE escolar) e a Igreja (AIE religioso) (Althusser, 2022, p. 74). A primeira categoria se utiliza da opressão como principal estratégia extremada de dominação, ditando leis, censuras, golpes, exílios etc., que não deixam de ser ordens, e se difere da segunda categoria de aparelhos, pois nos AIE a ideologia surge como aspecto predominante de reprodução e manutenção da exploração (Althusser, 2022, p. 76).

A partir dos elementos vistos no decorrer do drama, vê-se que perdura uma imagem de uma igreja enquanto prisão, que é reforçada, ainda, a partir da muralha que a circunda, separando as irmãs de uma segunda realidade. Nesse sentido, a igreja como um AIE religioso, passa a representar e a imitar um ARE prisional, posto que no convento do drama existe e perdura o confinamento das freiras no espaço: elas são encarceradas, com os direitos básicos e humanos negados, as liberdades cerceadas, tal como se vivia na realidade brasileira da Ditadura Militar.

No texto de Hilst, a imagem da igreja se deturpa e se contraria frente ao sentido de acolhimento em decorrência da dominação da Madre Superiora. Por conta dela, a igreja se revela, desde o início, como uma instituição que aflige a dor, um mundo onde desespero e angústia, no lugar do abrigo e do amparo, se normalizam. As marcas opressivas presentes em *O rato no muro* demonstram que o mandamento basilar dentro deste convento não é *amarás o teu próximo*²², mas tornar os indivíduos que o habitam presos ao medo. Neste espaço, tem inscrito uma prática constante de opressão que se inicia com o rito de expurgação das culpas - as freiras são obrigadas a exporem alguma culpa, depois se autoflagelam, do contrário são castigadas se isolando - mas, sobretudo, se inscreve em seu próprio ambiente uma prática de silenciamento exercida constantemente pelo tiranismo da Madre.

²² Dizemos que na igreja da peça de Hilda Hilst, o segundo maior mandamento bíblico cristão, como propõe Jesus em Mateus 22:39, não fundamenta a relação da Madre para com as freiras, porque pensando nesse exercício de violência que opera, surge uma imagem normativa das pessoas que deveriam - trata-se de uma expectativa socialmente construída - arregimentar no outro a condição de acolhimento, partilha, apaziguamento etc., contrário ao que acontece com a personagem no drama hiltiano. Quando se evoca o mandamento bíblico citado, a alteridade do outro é pensada, e não liquefazer, devorar, castrar o limite e a subjetividade desse outro, como ocorre na relação de dominação da Madre sobre as freiras. Entretanto, isso não é válido na relação das freiras, entre elas, pois, como visto no pedido da Irmã H à Irmã I, há a existência de um vínculo de cuidado e preocupação, nesse sentido, amor. Mesmo com a opressão rodeando as personagens e recaindo constantemente sobre elas, o amor ainda pode ser captado em poucas palavras e atos.

Mundos parecidos com o de *O rato no muro* são bastante retratados no teatro de Hilst. Neles, sistemas claustrofóbicos são movidos, em geral, por essas forças hierárquicas de poder, onde um indivíduo ou um grupo são dominados por uma figura tirana que detém o poder opressor e massacrante, como ocorre entre as freiras e a Madre. Tomando esses elementos e características tão comuns em narrativas distópicas, Araújo (2023, p. 23) afirma que o teatro hilstiano possui certa “afinidade com a literatura distópica de George Orwell e Aldous Huxley”, autores dos respectivos clássicos distópicos *1984* e *Admirável Mundo Novo*.

Nos universos ficcionais destes autores, também incluindo Hilst a partir de *O rato no muro*, são representadas sociedades atravessadas pela mentira, negacionismo, manipulação dos acontecimentos, perseguição, vigilância, tortura e controle dos indivíduos, porque nelas há a figura central de um tirano - em geral é um personagem masculino que está no centro, como “O Grande Irmão” da narrativa orwelliana, enquanto que na peça hilstiana há uma personagem feminina que exerce o poder dominante - que por vezes assumindo uma onipresença através de algum mecanismo de vigilância, ascende ao poder sob o pretexto de uma revolução.

São mundos e sistemas governados por uma figura tirana que age para silenciar quem quer que seja. A igreja do drama de Hilst é a alegoria de uma ditadura que engatinhava rumo aos vinte e um anos obscuros que recaiu sobre a sociedade brasileira. Como tantos homens e mulheres exilados diante da negativa ao “Brasil: ame-o ou deixe-o”²³, a Irmã H em seu exílio reflete: “[...] passeio entre sombras! Tantas luas ausentes e veladas fontes! Que asperezas de tato descobri nas coisas de contexto delicado”. (Hilst, 2023, p. 41). Em sua condição de isolada, a Irmã H nos possibilita relacioná-la àqueles que foram perseguidos por um Estado cruel e assassino.

Tal como representações de uma realidade inscrita em um meio social desafiador, o processo de criação estética da escrita - seu conteúdo e forma -, como defende Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética* (1988, p. 33), não pode ser realizado pelo escritor desapareado-se dos fatores reais que influenciam para a criação literária, pois não se constrói uma realidade exclusivamente

²³ De modo direto, explícito e violento, o regime promoveu o exílio, a perseguição e a tortura contra os opositores do Estado. Para isso, veiculou o uso da propaganda “Brasil: ame-o ou deixe-o”, do governo Médici (1969-1974), para promover o terror psicológico na população opositora. A propaganda se tornou *slogan* e um exemplo do período tenso na história política e social do país, conhecido como “os anos negros da ditadura”.

desconhecida ao pensamento e ação humana, que por sua vez são capazes de criar “a natureza e a humanidade social”. Na perspectiva bakhtiniana, o fazer artístico se difere da criação social, pois:

[...] a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato - a natureza e a humanidade social - enriquece-as e completa-as, e ela sobretudo cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem (Bakhtin, 1988, p. 33).

A arte literária exerce, assim, uma importante função: a de enriquecer o conhecimento e o ato da natureza humana, criando elos entre o homem e sua criação literária, para que o indivíduo, em conexão com dois mundos - arte e realidade - possa compreender sua própria existência. Diante dessa perspectiva, a obra não pode, e nem deve, ser fechada, sem abertura para suposições e inferências. Assim, a obra *no* e *do* teatro, ao se conectar com os mais diferentes públicos, se torna heterogênea, expansiva, diversa, múltipla em vozes, sentidos e significados que permitem à própria obra ser dotada de uma espécie de denúncia e desmascaramento dos interesses sociais²⁴.

Em *O rato no muro*, Hilst dialoga com seu presente alegorizando o período tenebroso que a avizinhava. Como os grandes militares que ocupavam a cadeira do poder executivo/autoritário do país, a dramaturga os reconstitui como face da tirania da Superiora, líder e opressora de um convento transformado em um mundo distópico. Portanto, podemos afirmar que esse ambiente, regido por forças opressoras, remonta o Brasil pós-64, um país nas sombras pesadas do medo. O que se discutiu até aqui parte da relação entre Igreja e Madre, dois elementos que representam, em sua substância, a opressão ditatorial e os ditadores. Entretanto, temos que encaminhar nosso olhar para aqueles que estiveram sob as práticas de violências promovidas pelo Estado. Assim, no capítulo a seguir, traçamos este percurso, buscando centralizar as personagens freiras, representações de sujeitos diretamente afetados pela opressão e o silenciamento do rito autoritário imposto pela Madre Superiora.

²⁴ Ao discorrer acerca do objetivo da arte, Lukács considera que “[...] a arte sempre faz parte da vida social. Uma arte que seja por definição sem repercussão, ou seja, incompreensível para os outros uma ‘arte’ que tenha o caráter de um puro monólogo, só seria possível num hospício [...]” (2010, p. 270). Nesse sentido, compactuamos com a ideia de que toda arte precisa ter alcance, ser aberta, plurissignificativa, contatar e dialogar com o outro, para, enfim, ser objetiva e concreta para este outro.

3 UMA COMUNIDADE DE FREIRAS OPRIMIDAS E SILENCIADAS

Contextualizado no percurso traçado na seção anterior, o período ditatorial que vigorou no Brasil pós-64, nos evidenciou que um instrumento opressor ordenava o que se podia dizer, produzir e manifestar em tal conjuntura: a censura. Diante deste instrumento, duas frentes opositoras importantes da época se materializaram em polos distintos de combate e que se refletem diretamente em *O rato no muro*, de Hilda Hilst. Fazendo uma breve retomada, em síntese, de um lado estavam aqueles que detinham a força e o poder político para silenciar a população, grupos e movimentos contrários ao regime; enquanto que, do outro lado compunham os oprimidos que, mesmo sob a coerção, ousaram resistir às formas mais violentas promovidas e institucionalizadas pelo Estado de exceção, desde a censura até as perseguições e outras formas de violência mais extremadas.

Quanto a este último grupo, composto por aqueles que vamos chamar de sujeitos silenciados, vimos que ele assumiu, com destaque, uma frente opositora de luta contra a tirania cotidiana, instrumentalizando diferentes formas de resistência e denúncia das arbitrariedades, como a escrita e os palcos do teatro. Neste, Hilda Hilst emergiu como precursora de um movimento teatral importante para a emergência do momento, refletindo e construindo uma alegoria sobre a ditadura em seu drama *O rato no muro*.

Captando a atmosfera política e sócio-histórica não apenas do Brasil, mas, também, de outros regimes e governos autoritários/totalitários que eclodiram com fervor ao longo do século XX, Hilst abordou a prática do silenciamento do dizível na relação de hierarquia que existe na comunidade de nove freiras em seu drama, personagens que “[...] vivem situações limite da resistência do ser humano, cujas crises são exploradas, às vezes, por recursos de linguagem poética” (Dias, 2010, p. 116). São estes recursos que permitem à própria dramaturga trabalhar os múltiplos sentidos do que é possível ser dito diante do proibido, estando tanto ela quanto suas personagens inseridas em um sistema que lhes apresentam perigo de integridade física²⁵. Nesse sentido, permitem o não-dito, significar mais que o dito. Essa relação

²⁵ Diante do que vimos anteriormente no capítulo 2, acerca da luta política e cultural desempenhada pela classe artística, a escolha do alegorismo diante do contexto ditatorial vivido pela dramaturga, nos afirmou que este foi, também, um caminho contra o silenciamento do Estado.

com o dizível e o proibido se dilui e constitui os momentos de tensão em seu drama, mas é a força motriz condutora de toda ação em *O rato no muro*.

As falas das personagens são transformadas como um dos recursos mais importantes da peça e, em volta disso, a ambiguidade na comunicação proibida, cortada, cerceada pelos limites impostos, também se torna presente. Por conta disso, as personagens silenciadas passam a se inteirar de um dizer dúbio, mas poético e camuflado que, para o leitor, resta se questionar: “o que isso me diz antes e agora?”. Nos demonstra existir aquela relação antes exposta. Em suma, as falas das personagens freiras passam a pertencer à linguagem que está em jogo em certa conjuntura, pois o que se diz de uma forma, existe porque não se pode dizer outra. Quanto a este último aspecto do dito silenciado, é o que nos interessa.

Nas situações-limite presentes no enredo do drama hilstiano, por conta da Superiora, se inscreve um *modus operandi* dos Estados ditatoriais por meio de um aparelho religioso transformado em aparelho repressivo: o silenciamento. Esse é um instrumento de poder característico dos governos ditatoriais que, em si, tem seu fim no sujeito fragilizado, apagando-se sua produção de sentidos e afetando sua identidade como movimento na história, a fim de que se exclua suas marcas da existência. O silenciamento, como arma política, interioriza no indivíduo o mais puro dos terrores, traumatizando e impactando a realidade e a memória destes sujeitos.

No drama de Hilst, o silenciamento como censura se faz presente no contexto inicial, mas que perdura em outros momentos de diálogos entre as personagens, e suas manifestações são as mais diversas possíveis: em certo momento tem-se pela forma de falar algo, já em outro é pelo controle da comida. Mas ocorre, principalmente, em decorrência da imposição dos limites por parte da personagem antagonista, a Madre Superiora, que controla, manipula e vigia estas sujeitas na Igreja. Participantes de um rito cotidiano, as freiras, aos poucos, vão perdendo tanto seu foco crítico quanto o seu impulso inicial de questionamento, de ação, de rememorar um passado e a si, sustentando, por fim, a prática de manipulação e de violência que são tornadas vítimas.

Este capítulo, dividido em duas partes, objetiva compreender como a Madre Superiora se utiliza de práticas repressivas para fomentar um ritual de silenciamento, mas, também, entender como este instrumento de poder impacta a comunidade do convento da peça de Hilst, fragmentando-a, em seguida, em sujeitos individualizados. Tomando os diálogos entre as personagens do drama, percebe-se

que, nesse ambiente, a Madre impõe um silenciamento que atinge, severa e diretamente, a vivência subjetiva das freiras, a memória de cada freiras dessa comunidade e a percepção da realidade que as cerca. Entretanto, assim como na censura ditatorial brasileira houve resistência em confrontar a imposição das ordens autoritárias, na peça, o mesmo se delineia. Assim, o silenciamento imposto não exclui, frente à opressão instalada, a possibilidade dessas personagens oprimidas resistirem para não serem mais a marionete do opressor.

3.1 O ritual de silenciamento das personagens freiras

No convento católico de *O rato no muro*, as personagens que o habitam passam a viver, diariamente, um ritual de penalidades, seja ocupando a posição de castigadas ou agindo como agentes da dor. Dessas dez, apenas nove são freiras, catalogadas, sistematicamente, por letras do alfabeto que vão de A a I, enquanto a última é a Madre Superiora, a que impõe ordem e limites nas demais. A ausência de um nome próprio para as freiras, quando substituído por uma única letra, faz-nos entender, a princípio, que existe uma prática de inferiorização, em tentativa de torná-las despossuídas de uma identidade. Ao serem identificadas por letras do alfabeto, se tornam representantes daqueles que, no percurso histórico da humanidade, se tornaram prisioneiros de regimes e sistemas repressivos, como o Nazismo, que imbricou, durante o apogeu nazista, formas de identificação nos judeus através de letras²⁶. Apesar de estarem sujeitas à inferiorização de sua própria identidade, as freiras nos afirmam que são alguém, que não são dotadas de uma identidade vazia; são, na verdade, personagens com história, memória e linguagem.

Antes da cena que abre o enredo da peça hilstiana, as personagens são apresentadas para o leitor. A partir de algumas características, e nada mais que isto, quatro personagens têm seus traços ou personalidades delineados (Hilst, 2023, p. 35). A primeira a ser apresentada é a Irmã A, que possui “os olhos arregalados”,

²⁶ Durante o Nazismo, antes da massiva onda de aprisionamento nos campos de concentração, foi imposto pelo governador-geral alemão, Hans Frank, após a invasão alemã na Polônia (1939), o uso de distintivos de identificação em judeus a partir dos dez anos de idade. Na Noruega, os judeus eram identificados pela letra J. Os judeus poloneses, por sua vez, tinham a letra P como identificação. Em todos estes casos, segundo o memorial *on-line* do Holocausto, os distintivos de identificação “[...] eram, muitas vezes, parte de uma série de medidas anti-judaicas destinadas a segregar os judeus do resto da população e reforçar sua posição de inferioridade”. Disponível em: [O Distintivo Judaico: Durante a Época Nazista | Enciclopédia do Holocausto \(ushmm.org\)](https://ushmm.org/pt-br/enciclopedia/epoca-nazista). Acesso em: 06 de fevereiro de 2024.

como se estivesse assustada ou atenta demais; em seguida é a Irmã C, a que apresenta “manchas de sangue na roupa”; já a Irmã G é uma personagem velha, que “(...) Come o tempo inteiro. Mastiga”, como marcas de ansiedade; e, por último, a Irmã I que, para além de irmã de votos perpétuos consagrados à religiosidade e à vida cristã no convento, é, também, a “Irmã de sangue da Irmã H”. Ao longo do enredo do drama, estes aspectos vão sendo aprofundados diante da memória e das relações de conflito estabelecidas ali. Quanto às demais personagens, incluindo a Madre Superiora, suas características e personalidades não são descritas, mas são construídas através dos diálogos.

A abertura do drama de Hilst começa com as nove freiras ajoelhadas e formando um círculo, enquanto a Madre Superiora se encontra distante das irmãs e em pé. Através de uma única fala compartilhada, as freiras juntas proferem, em uníssono e em harmonia, o seguinte: “Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um” (Hilst, 2023, p. 37). Neste primeiro momento não há um diálogo entre as personagens que possa nos revelar sobre suas ações, mas ocorre uma mesma fala compartilhada por nove vozes que enunciam um pensamento comum. Nela, a sobreposição de diferentes indivíduos recai sobre a ideia de unificação dessas vozes que se constituem no “um”, como uma comunidade que enuncia um só pensamento, resultado da fusão que parte do “nós”, dispersos e múltiplos que, em algum ponto, podem convergir em suas semelhanças. Assim, a ideia de um só corpo neste convento parte da produção de um só dizer como uma construção coletiva. No decorrer da leitura da peça, entretanto, essas vozes são individualizadas e destoam umas das outras, não há consenso sobre o que falam.

Em seguida, uma pausa acontece, para que um ritual religioso, arraigado por tons melódicos e salmódicos, indicados nas rubricas dos diálogos entre as nove freiras e a Madre Superiora, se inicie. No teatro, conta Pavis, em *Dicionário de teatro* (2008, p. 346), o rito retorna às origens como forma de sobrevivência em caminho à nostalgia pagã que nasce nos cultos ritualísticos dedicados a Dionísio, deus do teatro, dos ciclos e das festividades, diretamente relacionado ao homem como o templo dos outros, os que dele surgem pela representação diante do uso das máscaras cômica ou trágica. Os rituais dionisíacos acabam tendo influência direta nas cerimônias religiosas da Igreja católica, se manifestando, por exemplo, nas leituras da liturgia ou nos cantos corais cerimoniais das missas. No drama de Hilst, o primeiro diálogo ocorre como um verdadeiro coral sacro, onde as irmãs cantam

suas falas. Na medida em que a Superiora ordena a repetição destes cantos, a tensão chega ao seu ápice, como acontece no excerto a seguir:

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom salmódico*): De todas as nossas culpas perdoai-nos (...), salvai-nos (...), esquecei-vos.
 SUPERIORA (*tom objetivo e severo*): Hein? Como disseram?
 AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom cantado e agudo, em voz crescente*): Tentai esquecer-vos, Senhor. De todas as nossas culpas, entristecei-vos.
 SUPERIORA: Hein? Como disseram?
 (Hilst, 2023, p. 37, grifos da autora).

Nestes diálogos, como em dois momentos, a Superiora não se satisfaz com as respostas dadas pelas freiras, demonstrando severidade em seu tom de voz que não se altera. As rubricas, elemento fundamental “para indicar o estado psicológico ou físico das personagens, o âmbito da ação etc” (Pavis, 2008, p. 39), aponta para o contraste entre as intensidades de vozes empregadas nessas falas. Enquanto as nove freiras têm um tom agudo, uma voz mais baixa, a Superiora permanece objetiva e severa em sua fala, típica de quem grita e ordena. A partir do tom da fala, vai-se construindo, aos poucos, sua personalidade que não nos foi revelada antes: a Madre Superiora é quem impõe ordem, é severa e autoritária.

Em relação ao recurso da fala, Pascolati, em *Operadores de leitura do texto dramático* (2009, p. 103), argumenta que a construção da personagem de teatro é realizada através deste que é um dos recursos dramáticos mais fundamentais “para que a peça ganhe corpo, tenha movimento, enfim, exista”. Pela fala da personagem, o leitor do texto dramático, ou o espectador do drama materializado visualmente, conhece-a. São pelos diálogos que as personagens se revelam, seja acerca de si mesmas ou sobre os outros. Em *O rato no muro*, os diálogos das personagens é o recurso cerne da ação que perdura do início ao fim da peça, que imbrica construção de personalidades, mas é transformada em instrumento de poder. Para Pascolati (2009, p. 100), a personagem possui um discurso que “pode revelar intenções (ou escondê-las), fornecer dados importantes para a compreensão da intriga ou da configuração da própria personagem, mas acima de tudo tem por objetivo agir sobre as demais”.

No excerto acima, nota-se como o tom severo da Superiora é usado frente a dois momentos de respostas das freiras para reprimi-las e que elas não voltem a evocar os pedidos feitos. Esse ritual começa envolvendo um assunto que perdura e imprime os conflitos até o fim do rito: a culpa enquanto pecado. Na primeira vez,

como se ocorresse uma declamação de salmos, as irmãs evocam a Deus que sejam perdoadas por seus pecados, que possam ser salvas e que o Senhor possa se esquecer dessas culpas. Ao ouvir isso, a Madre demonstra sua insatisfação perguntando o que elas disseram.

Em *As formas do silêncio*, Eni P. Orlandi (2007, p. 14) revela como “as palavras são cheias de sentidos a não dizer e, além disso, colocamos no silêncio muitas delas”, como ocorre na fala da personagem Superiora. A Madre não quer saber o que foi dito, ela impõe, usando e pondo outros sentidos em silêncio, que as nove irmãs repitam de outra maneira o que pediram a Deus. Nesse sentido, a Madre, ao utilizar dessas palavras, produz um outro sentido que as freiras prontamente entendem. Ao invés de utilizar do enunciado “refaçam o que pediram, eu ordeno”, por exemplo, a Madre põe este e outros possíveis sentidos destes dizeres em silêncio, e toma uma outra pergunta carregada com o mesmo sentido que outras não ditas também ordenariam a ação das nove irmãs.

Na segunda resposta, nota-se como o enunciado das freiras sofre pequenas alterações, em relação tanto ao tom de voz quanto ao uso de algumas palavras. O tom da fala delas cresce em relação à resposta anterior. Agora, como ocorre em uma ópera, uma tensão e um conflito estão instalados na atmosfera daquele lugar, representados pela intensidade da voz. O esquecimento dos pecados das freiras é o único pedido que permanece, enquanto que, no lugar do perdão e da salvação, pedem que Deus fique triste. Porém, mais uma vez, a Madre demonstra estar insatisfeita com a resposta, ordenando, pela pergunta, que elas refaçam o que disseram.

Até que as freiras imploram a Deus um último e novo pedido: “Alegrai-vos, para que nós nos esqueçamos de todas as nossas culpas” (Hilst, 2023, p. 37). Por fim, a Madre não pede que repitam ou refaçam o que falaram, ela está satisfeita com a resposta. Diante das três vezes que as irmãs evocam seus pedidos, percebe-se como o esquecimento é a única prece permanente. Nas duas primeiras respostas, é evocado ao ser divino para que ele se esqueça da culpa das freiras, enquanto que na última súplica, o pedido é feito para que elas possam se esquecerem, de si e das culpas que as constituem como sujeitas.

Nas três vezes da reconstituição da súplica, palavras são postas em silêncio, não por vontade própria das freiras mas, sim, por intenção do outro, a Madre. Partindo das reflexões sobre o silêncio, Natalia Ginzburg (2020, p. 76), em *As*

pequenas virtudes, infere a existência de duas instâncias do silêncio: “com nós mesmos e (...) com os outros. Ambas as formas nos fazem igualmente sofrer”. Como parte constituinte de nós, o silêncio é subjetivo, há escolhas pessoais de acessá-lo, de ir até ele, de fazer dele um uso, mas, sobretudo, está sempre presente junto das palavras porque possui sentidos, a exemplo de quando a Madre se propõe a escolher um dizer que mantém o sentido de outros que poderiam substituí-lo.

Quando é usado como forma de imposição, como acontece com as freiras, o segundo tipo de existência do silêncio, o que pertence ao outro, apontado por Ginzburg (2020), ameaça a movimentação dos sujeitos em relação aos sentidos. O silêncio que está com os outros se manifesta no diálogo das personagens em face da imposição da Superiora, revelando um aspecto fundamentalmente político que, segundo Orlandi (2007, p. 29), pode estar em forma de censura, isto é, o silenciamento, onde “entra toda a questão do “tomar” a palavra, “tirar” a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc”. A última súplica das freiras demonstra a censura imposta pela Madre, funcionando para silenciar o que as nove irmãs realmente desejam: que sejam perdoadas e salvas. Na medida em que o lugar do dizer por querer, quando se está livre para proferir palavras que desejam ser ditas, dá espaço ao silenciamento, somos levados a dizer ““x” para não (deixar) dizer “y”” (Orlandi, 2007, p. 73). A linguagem das freiras é cerceada, mutilada pela censura da Madre, levando-as a dizerem não o que antes queriam de fato, mas a dizerem o que a Superiora quer ouvir, e isso se prolonga ao longo do ritual.

Enquanto esse silêncio é imposto, o sofrimento se torna presente e o sentimento de culpa surge. Ginzburg (2020, p. 76) reflete que “quem se sente assustado e culpado se cala”, pois é preferível não dizer, não dar nome ao medo e à culpa que sente. Mas quando se impõe o dizer em face do silêncio, por forças externas, oriundas do outro, o silenciamento se define: “ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (Orlandi, 2007, p. 73). No convento, as freiras se sentem culpadas e evocam o perdão e a salvação a Deus, mas entendem que, a partir da satisfação que sente a Madre a apenas ouvir o que ela quer, não poderão mais dizer o que querem, somente o que é desejável naquela situação.

Assim, o ritual dentro dessa igreja prossegue em volta da culpa de cada uma das nove freiras. A Madre pergunta se são muitos os pecados que elas têm naquele dia, e logo as irmãs respondem em “(*tom cantante, destacando as sílabas*):

Muitíssimas” (Hilst, 2023, p. 37). Dado o caráter apontado do silenciamento como um dizer para evitar outro, concernente ao que a Madre apenas quer ouvir, podemos supor que, possivelmente, as freiras não possuam pecado algum, mas afirmam que tenham pois é o que a Madre deseja ouvir delas. Com efeito, a Superiora não pede-as que refaçam o que disseram, pois está satisfeita. Isso nos indica que, quando não gosta do que ouve, trama uma provocação às personagens para que refaçam suas palavras, tal qual as agências censoras da ditadura brasileira faziam. Assim, cada freira, de A a I, dirá um dos seus pecados do dia, como uma expiação pública:

SUPERIORA (*bate palmas três vezes*): Irmã A. Diga uma delas. Uma de suas culpas de hoje.
 IRMÃ A (*levantando-se*): Hoje eu olhei para o alto. Havia sol. Eu me alegrei.
 SUPERIORA: Irmã B.
 IRMÃ B (*levantando-se*): Hoje eu olhei para baixo. Havia só terra e sombra. Eu me entristeci.
 SUPERIORA: Irmã C.
 IRMÃ C (*levantando-se*): Hoje eu olhei para dentro de mim. Havia sangue. Eu tive medo. (Hilst, 2023, p. 38, grifos da autora).

Na expiação das culpas presentes no trecho acima, percebe-se como os sentimentos são transformados em pecados. A Irmã A, por exemplo, expõe que fica alegre porque vê o Sol, corpo celeste que marca a passagem dos dias, que um novo amanhecer é constante²⁷. Sua alegria talvez emana da esperança que, em algum momento, uma nova vida terá. Fé, crença no novo, expectativas que nutre sobre um recomeço na liberdade que, contudo, não se pode dizer nas circunstâncias em que está. Enquanto a Irmã A está alegre ao olhar para cima, se mantendo idealista, a Irmã B representa seu oposto, ficando triste ao olhar para baixo. Diferentemente da sua irmã que idealiza, a Irmã B se mantém realista, expondo a tristeza ao olhar para baixo e ver somente terra e sombra, provavelmente a sua, projetada pela luz do Sol, olhando a terra sem grandes mudanças ou com mudanças que demoram a ser percebidas, que levam tempo, como toda a vida que dela emerge. A tristeza de “B” pode surgir ou por sua falta de expectativas em relação a um futuro, se mantendo realista no presente, sempre cabisbaixa, ou por sofrer nessa realidade, a qual não pode (nem deve) dizer o que quer.

²⁷ Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 836-837, grifo do autor), afirmam que o Sol representa “a **fonte** da luz, do calor, da vida”, símbolo do intelecto e do conhecimento e também do movimento cíclico. A fonte da esperança que tem a Irmã A, de ver no Sol a constância dos renascimentos diários.

Irmãs “A” e “B” são duas personagens que se contrastam, como o *yin-yang*²⁸, no qual a iluminação e a escuridão se complementam e se opõem, mas sem plenitude, pelo contrário, há dinamismo, ocorre a tendência ao equilíbrio entre estes extremos tão próximos. Esse aspecto dos contrastes é representado pela figura da Irmã C, que não olha nem para cima nem para baixo, pois sua atenção recai sobre o centro dentro dela, onde se vê o sangue que está em seu corpo. “C” passa a ter medo dessa visão, e expõe isso como seu pecado. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 800), “o sangue é universalmente considerado o veículo da vida”, e seu encontro acontece entre as simbologias do Sol e da terra, pois representam as fontes da vida. Irmã C sente medo dessa proximidade, movimentação, entre idealizar ou se manter na realidade em que está vivendo, mas também de refletir sobre tais pensamentos. Quem refletia sobre a realidade, e dela falava, no período ditatorial, era torturado. Assim, o medo pode se configurar como essa transição ocupada pelas dúvidas, as escolhas que somente a ela cabe. Porém, ao estar, também, inserida no contexto que perdura uma censura, não pode expor o que verdadeiramente sente.

Alegria, tristeza e medo são sentimentos dessas freiras que indicam sobre onde o olhar pode apontar: as direções, os caminhos da vida. Sentimentos estes entre os muitos que são comuns sentimentos humanos, transformados em pecados por estas personagens para que ponham em silêncio seus verdadeiros sentidos, pois nesse convento não é permitido sentir esperança ou dizer que sofre ali ou, ainda, ter medo de escolher e tomar decisões. Com as demais irmãs, entretanto, a expiação dos pecados parte de culpas que não são mais propriamente sentimentais, mas se relacionam com o comportamento ou com os pensamentos. A Irmã D, muito desinteressada em participar do ritual, revela o seguinte:

SUPERIORA: Irmã D.

IRMÃ D (*displícete*): Hoje o gato me arranhou. Eu o matei, com aquele veneno para cupins.

IRMÃ E (*angustiadíssima*): Você o matou! Você o matou! (Hilst, 2023, p. 38, grifos da autora).

Essas duas personagens, Madre e Irmã D, possuem personalidades que se aproximam, mas, em relação às ações, se distanciam. Na medida em que a primeira

²⁸ Princípio da filosofia chinesa, “o *yin* e o *yang* designam o aspecto obscuro e o aspecto luminoso de todas as coisas; o aspecto terrestre e o aspecto celeste; o aspecto negativo e o aspecto positivo (...); é, em suma, a expressão do dualismo e do complementarismo universal” (Chevalier e Gheerbrant 2001, p. 968).

apenas censura os dizeres das freiras, a segunda vai além, matando o gato porque lhe incomodou. Nesse sentido, a Irmã D possui uma personalidade muito mais intensa que a Superiora. Ao contrário da Madre, que ordena e censura, “D” age matando, é sanguinária, e expõe com displicência, isto é, descaso ou desinteresse no que conta, como sua culpa do dia. Diferentemente das duas primeiras irmãs que apresentam oposições, e da terceira que simboliza a constante movimentação entre os opostos, a Irmã D funciona como um complemento à Madre Superiora. É o que a Irmã C revela mais na frente em diálogo com as irmãs “A”, “B”, “H” e “I”: “Uma matou o gato, a outra nos sufoca até... até... Em breve, serão cúmplices. Então (Hilst, 2023, p. 66). A quarta personagem a expor a culpa do dia, quando não perseguida, vira perseguidora, se assemelhando e complementando à Madre Superiora.

A relação de cumplicidade que há entre essas duas personagens, por sua vez, respira influências do teatro do absurdo²⁹ de Samuel Beckett (1906-1989), que comumente relaciona e constrói, em suas personagens, a confusão entre os seres, muito exagerados, como a destruição das sutilezas que os tornam humanos. Rosenfeld (2009, p. 356), afirma que no teatro beckettiano “há os que se torturam mutuamente, e a relação perseguido-perseguidor, situação circular (...). O perseguido, de repente, pode se converter no perseguidor”. Assim como em Beckett há personagens que antes são açoitados e em outro momento podem se tornar predadores, na peça de Hilst é a Irmã D que os representa.

Em todo caso, porém, continua sendo subjugada, obrigada a expor sua culpa e, portanto, não deixa de ser semelhante à suas irmãs. Quanto a este aspecto pertencente à Irmã D, fazemo-nos uma breve comparação ao enredo dos porcos presente na ficção orwelliana, *A revolução dos bichos* (2007). O porco Napoleão, que um dia sofreu tortura nas mãos do Sr. Jones, dono da granja transformada no palco de uma revolução libertária, vira o líder e passa a impor ordens e leis, se transformando, como a Irmã D, em caçador. Ambos perseguidos-perseguidores,

²⁹ Renata Pallottini (1989), em *Dramaturgia: a construção da personagem*, aponta como o teatro do absurdo propõe uma visão do homem em um mundo liquefeito, em negativa com sua existência. Nesse tipo de teatro, o grotesco se torna um recurso auxiliar que fomenta um choque, mas, em princípio, tem raízes no mundo real, no seio sócio-cultural das sociedades em que o homem, em seu rito cotidiano, não enxerga. “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 esfacela, 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)

semelhantes e diferentes, em que “todos os bichos são iguais, mas alguns bichos são mais iguais que outros” (Orwell, 2007, p. 106). Violência, instrumento contra o torturado, se transforma em arma do oprimido, é cíclico como em Beckett.

Assim como ocorre na dramaturgia beckettiana e na fábula distópica de Orwell, em *O rato no muro* a condição de existência de “D” e sua relação com a violência “deriva de nossa situação no mundo político-social” (Rosenfeld, 2009, p. 356), como o totalitarismo. Em *Origens do totalitarismo* (2012), Hannah Arendt analisa como a estrutura desse tipo de governo objetiva o domínio total da cultura, política, história e ciência, mas, principalmente, dos homens e das classes. Para isso, o papel do aparelho policial é crucial no objetivo dessa dominação. Arendt aponta como “a ascendência da polícia (...) é a marca de muitas tiranias”, mas no governo totalitário, a força dessa instituição tanto “atende à necessidade de suprimir a população em casa, como se ajusta à pretensão ideológica de domínio global” (Arendt, 2012, p. 427-428). A Irmã D e a Superiora são personagens complementares que constroem uma estrutura de poder totalitário dentro do convento. Quanto à Madre Superiora, Zago (2023, p. 25) é sucinto em relacioná-la à “representação direta do poder totalitário”, como uma líder opressora que não age diretamente, pois tem quem a auxilia quando precisa ser extrema, isto é, a Irmã D, representante do aparelho policial, que atende muito mais aos interesses do líder do que o seus próprios, violentando e suprimindo o outro por interesse de quem lhe manda.

Essa opressão policial se configura na relação de cumplicidade que é estabelecida entre a Madre Superiora e a Irmã D. Como se complementam, ajudam-se mutuamente nas ações, como informa a Irmã C. São personagens que garantem a continuidade do sistema opressivo neste lugar, e isso ocorre quando a Irmã D, ao expor que sua culpa envolve o assassinato do gato, é interrompida pela fala angustiada da Irmã E. O comportamento intruso dessa irmã, que não recebeu a ordem para falar, chama a atenção da Madre, exigindo, imediatamente, que “E” pare e exponha sua culpa:

SUPERIORA (*tom muito severo*): Irmã E!

IRMÃ E (*angustiada*): Hoje eu não tive para quem dar o meu pão, nem o leite. Ah, procurei-o tanto, procurei-o tanto! E por isso me esqueci de plantar os girassóis na cerca. (*chora*).

SUPERIORA: Basta. Irmã F.

IRMÃ F: Hoje o dia foi tão longo... Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser.
 SUPERIORA: Irmã G.
 IRMÃ G (*muito velha*): Ah, não sei, não sei. Vivi pensando, em comer, como sempre. É uma coisa do meu ventre. É doença.
 SUPERIORA: É culpa. É culpa. (...) (Hilst, 2023, p. 39, grifos da autora).

Irmã E, Irmã F e Irmã G, ambas, expõem culpas que têm em comum a obsessão. A primeira revela que estava em uma procura intensa pelo gato, antes de saber que ele havia sido morto por “D” e, quando sabe, chora, pois tem nele a dependência afetiva. Irmã E, que mais tarde morre em circunstâncias desconhecidas, vive para o gato, sendo ele o afago de sua existência e do seu sofrimento neste convento. Sua obsessão é constante, como dizem a Superiora e a Irmã B em diálogo: “SUPERIORA: A Irmã E só sabe ver o gato. / IRMÃ B: Mas ela continuará a procurá-lo sempre. Nunca viu nada além do gato. [...]” (Hilst, 2023, p. 57). Sua atenção recai sobre este animal porque sente o desejo de tê-lo, uma vez que o gato é um ser ágil e escalador de muros e de cercas, como os que (não) existem em volta da igreja de *O rato no muro*. Por outro lado, a obsessão e a angústia da Irmã E por saber que o gato foi morto, pode ser reflexo (e representação) de um sentimento de luto por algum familiar, como um ente querido na ditadura.

Em paralelo a ela, a Irmã F revela ser, também, obcecada e apegada à figura de um animal. Entretanto, nem escalador nem terrestre, mas que voa e alcança grandes alturas: um pássaro. Diferentemente da Irmã E, que não revela em suas palavras o seu desejo de ser como o gato que cuida, a Irmã F é explícita: sente vontade de ser como o pássaro. Desejosa pela ave que está livre fora do convento e que pousa na janela, sua obsessão desencadeia-se pelo apego à liberdade que não possui, porque, como outros pássaros, “F” está enjaulada, com as asas cortadas na gaiola que habita.

Por sua vez, Irmã G, mesmo que obsessiva como as duas irmãs anteriores, se diferencia de “E” e “F” quanto ao pensamento compulsivo. Como nos é apresentado, a personagem é caracterizada sendo uma mulher velha, que come a todo instante e vive mastigando. Porém, quando chega a vez de expiar uma das suas culpas do dia, revela pensar apenas em comida, entendendo isso como uma doença. “G”, nesse ritual, não come, mas seu pensamento é fixo no alimento, pois sua fome lhe obriga a pensar em comer. Com efeito, a fome é um recurso de

controle, pois, enquanto estiver fixa no desejo de se alimentar, não terá tempo de pensar em outras coisas, ideias, condições, isto é, sobre si e na vida de prisioneira que vive. Em uma de suas falas na peça, Irmã G revela temer que a Madre a veja conversando com as outras freiras: “(...) Eu não quero que ela me veja... Pode me deixar sem comer de pura maldade” (Hilst, 2023, p. 49). Nesse sentido, Irmã G é controlada pela Madre tanto pelo pensamento quanto pela fome que sente. Através da fome que é obrigada a passar, seus pensamentos são anulados, garantia de sucesso do controle da Madre³⁰.

Controle que, entretanto, não funciona com a freira que a sucede. Irmã H, nomeada com uma letra que foneticamente não possui som, representa nessa peça o alter ego da escritora Hilda Hilst (Araújo, 2023, p. 21). Personagem rebelde e questionadora que confronta as ordens da Madre, é, também, irmã de sangue da Irmã I. Juntas, compartilham tanto o laço fraternal quanto o laço da opressão que as prende, impactando suas relações neste convento. Obrigada pela Madre a expor uma de suas culpas, Irmã H, entretanto, se nega a dizer, causando perplexidade nas demais freiras, já cansadas do ritual exaustivo:

IRMÃ H (*grave*): Hoje não tenho queixa de mim.
 AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*cansadas*): Oh novamente! Oh novamente!
 SUPERIORA: Cht. Pense. Pense.
 IRMÃ H: Já pensei tanto. Não consigo encontrar.
As freiras entreolham-se e cochicham.
 SUPERIORA: Cht. (*Para H. Apontando o banco*) Ajoelhe-se lá. E pense. (...)
 (Hilst, 2023, p. 39, grifos da autora).

Irmã H é a única das nove freiras a se negar expor qual culpa carrega, demonstrando ser incisiva em sua fala, como é indicado na rubrica, certa do que está afirmando. Sua revelação é um confronto direto à autoridade e à censura da Madre. Ao contrário das irmãs que a precedem, Irmã H resiste, pois, como afirma Orlandi (2007, p.131), “na censura já há resistência”. Diferente das outras irmãs, a Irmã H resiste se negando expor qualquer ideia, pensamento ou ação transformados em culpas, características que a constituem como sujeita e, que são usados pela Madre para que as freiras se martirizem, se contentando em suas vidas oprimidas. A

³⁰ Relacionando o contexto à distopia de Orwell, 1984 (2021), o controle sobre os pensamentos da Irmã G pode ser compreendido como uma das formas de poder instrumentalizadas pela Superiora, como ocorre em dado momento da obra orwelliana, em que O'Brien, personagem que tortura e aprisiona o protagonista Winston Smith, afirma: “[...] poder é poder sobre os seres humanos. Sobre o corpo, mas, acima de tudo, sobre a mente” (Orwell, 2021, p. 321).

culpa, qualquer que fosse e que pudesse ser usada por “H”, foi posta em silêncio, e é neste aspecto que ela diverge das demais.

Esta situação acaba assustando e chamando a atenção das irmãs, que instiga nelas a vontade de ouvir novamente o que disse “H”. Essa necessidade de querer que a Irmã H repita sua fala, emerge como admiração pelo seu ato, por verem nela inspiração. Por este fato, a Madre imediatamente ordena o silêncio delas, como ausência de palavras, não de sentidos. A expressão “Cht”, usada pela Superiora, representa de forma explícita esse silêncio imposto. Em seguida, propõe à “H” para que pense em uma culpa, mas, novamente, recebe uma negativa, sendo obrigada a se exilar, ficando de castigo longe das suas irmãs por conta da sua atitude.

O silêncio, posto como embate nessa situação, apresenta uma dimensão que é, também, política e, “em face dessa sua dimensão, (...) pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como da sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (Orlandi, 2007, p. 29). Nesse sentido, os polos moldados nessa relação de quem manda e quem obedece se desestrutura na medida em que, quem deveria obedecer passa a não o mais fazê-lo, pois resiste contra a injunção das ordens, dos dogmas, das tradições e do silenciamento. A resistência da Irmã H ecoa na sua irmã de sangue. Entretanto, mesmo que resista, percebe como a Madre pode castigá-la como fez com “H”:

SUPERIORA: (...) Irmã I.

IRMÃ I (*tom angustiado*): Eu pensei na minha pobre irmã o tempo todo. Queria que todas as minhas culpas não fossem minhas e sim... dela. (...)

SUPERIORA (*muito severa*): Irmã II Diga uma de suas culpas hoje. Não foi isso o que lhe ordenei?

IRMÃ I (*quase refeita*): De tanto pensar nela... (*abaixando a voz*) e neles... não lavei o pátio, como devia. E depois, a senhora quer saber? Aquelas manchas onde eles pisaram, nunca saem.

SUPERIORA (*severíssima*): Basta, basta. (*bate palma três vezes. As freiras começam a cantar*).

Irmã I é a última das freiras a expor um dos seus pecados no ritual de culpas neste convento. Muito diferente das outras categorias de culpas que foram expostas anteriormente por suas irmãs, pertencentes aos campos do idealismo, realismo, dúvida, indiferença e obsessão, sua resposta à Madre indica um pecado relacionado a um sentimento que envolve tanto compaixão quanto preocupação por “H”. Revelar que ficou pensando na sua irmã e que suas culpas pudessem ser dela para que não

fosse isolada, imposta à solidão, demonstra como a compaixão fraternal as une, pois há cuidado, mesmo que ambas estejam sob a opressão nesse lar. Hannah Arendt, em *Homens em tempos sombrios* (2008), reflete sobre esse comportamento do sujeito perseguido em relação a outros que vivenciam situações parecidas em contextos de repressão. Nos tempos sombrios, como o que é representado no convento de *O rato no muro*, sentimentos fraternos emergem:

[...] de um apego fraternal a outros seres humanos que brota do ódio ao mundo onde os homens são tratados “inumanamente”. (...) é importante o fato de a humanidade se manifestar mais frequentemente nessa fraternidade em “tempos sombrios”. Esse tipo de humanidade realmente se torna inevitável quando em os tempos se tornam tão extremadamente sombrios para certos grupos de pessoas que não mais lhes cabe, à sua percepção ou à sua escolha, retirar-se do mundo. A humanidade sob a forma de fraternidade, de modo invariável, aparece historicamente entre os povos perseguidos e grupos escravizados (...). Em seu pleno desenvolvimento, pode nutrir uma generosidade e uma pura bondade de que os seres humanos, de outra forma, dificilmente são capazes. Muitas vezes, é também a fonte de uma vitalidade e alegria pelo simples fato de estarem vivos [...] (Arendt, 2008, p. 20-21).

Assim como os párias que historicamente compartilham os mesmos estados de inferiorização e aprisionamento, neste lugar o compadecimento humaniza as personagens. A compaixão da Irmã I emerge por uma dupla insistência que demonstra a força da sua humanidade: a opressão que as tornam semelhantes em relação ao estado que vivem e o laço sanguíneo que as une. Como consequência, esse sentimento de solidariedade nutre a união entre os irmãos, estabelecendo, a princípio, uma sociedade que emerge da dor. A resposta de “I”, por exemplo, reflete como a opressão as une, potencializando uma rede de relações de apoio, e demonstra ser semelhante, em um aspecto, com a situação antes ocorrida entre a Madre e a Irmã H: a resistência. Essa atitude de “I”, porém, lhe confere uma nova oportunidade de expor seu pecado, que ocorre sob a intensa fúria da Madre Superiora, que lhe ordena, muito mais severa e raivosa que em outros momentos passados, a expor uma culpa. Mesmo obedecendo a Madre, Irmã I apresenta, na nova resposta, resquícios de quem ainda pretende resistir, ao afirmar pensar não apenas na irmã, mas, também, “neles”, fazendo esquecê-la de sua tarefa doméstica. Quando fala “neles”, a Superiora encerra o diálogo. Mais a frente, conversando com “H”, a Irmã I relembra como isso incomoda a Madre: “[...] Quando nós queremos falar nisso, ela sempre diz: “Eles já se foram, basta!”” (Hilst, 2023, p. 59). Muitas vezes

tratados como “eles”, “deles” e “os seres”, há na peça uma ausente indicação sobre quem ou o quê possivelmente são estes seres - ora pode ser um grupo libertário ora pode ser todos estes pensamentos e desejos das freiras, silenciados uma vez que representam o potencial das ações reprimidas e ocultadas.

O ritual de culpas dessa comunidade parte para seus momentos finais com uma intensa reza em latim. As oito freiras que restaram no círculo, repetem três vezes a sentença “*Dominus Vobiscum*”³¹ (...) sempre mais intenso” (Hilst, 2023, p. 40). Depois dessa saudação, as freiras começam a se chicotear repetidas vezes nas costas, se autoflagelando durante três vezes em que proferem em latim “*In nomine patris (...) Et filii (...) Et spiritus sancti*”³²...” (Hilst, 2023, p. 40). Na medida em que se chicoteiam e rezam, a Irmã H se distancia do círculo, rumo ao seu isolamento, recuando “[...] sempre mais, até ficar bem próxima à cruz. A Superiora, depois (...) olha em desespero para H”. (Hilst, 2023, p. 40-41, grifos da autora). O fim desse ritual, agora arraigado de penitências físicas, diferente do seu começo que esbanjou sacralidade em cantos salmódicos e angelicais, atinge a sua decadência, e o desespero da Superiora ao olhar “H”, representa um profundo medo da força e da resistência que ela pode causar nesse convento.

3.2 Marcas e consequências da opressão cotidiana

Depois de vivenciarem mais um exaustivo ritual de silenciamento, a comunidade de freiras em *O rato no muro* se desintegra. Cada personagem apresentará em seus diálogos desencontros comunicativos, dispersos quanto ao que cada uma fala. Após o fim do rito, as irmãs vão, uma a uma, ainda que com medo da Madre notá-las, ao encontro da irmã exilada, com exceção das freiras “D” e “E”, uma vez que uma não tem proximidade com as outras irmãs, por desempenhar um papel de cúmplice da Madre Superiora, enquanto a outra, em algum momento, depois que o culto ritualístico termina, morre em/por circunstâncias desconhecidas e duvidosas. Assim, ao longo desse encontro e dos diálogos nele expostos, as seis irmãs que conduzirão a ação da peça, revelam uma sensação de constante vigilância da

³¹ Saudação em latim frequentemente usado em rituais sacros das missas católicas, o termo significa “o senhor esteja convosco”.

³² Do latim, essa expressão completa o final da oração do “Pai nosso”. Representa a trinitária da trindade cristã Deus-Jesus-Espírito Santo, significando, para tanto, o sinal da cruz que é feita durante as rezas: “Em nome do pai, e do Filho, e do Espírito Santo”, sempre finalizada com um “Amém”.

Madre, o que introjeta nessas personagens um profundo sentimento de medo, que impacta tanto suas certezas sobre a realidade quanto a memória sobre eventos que ocorreram nesta instituição religiosa.

O sentimento do medo que impera nesse grupo, decorre do silenciamento que é fomentado pela personagem Superiora. A atuação da Madre enquanto sujeito que domina e explora a condição das freiras, é ameaçada frente à resistência da Irmã H, que se transforma em uma potencial mártir da revolução que pode vir a existir nessa igreja. Como neste lugar, um sistema repressivo muito próximo a um governo totalitário perdura, cabe a sua líder procurar meios e instrumentos para se manter no poder, e isso emerge do terror que impõe. Arendt (2012, p. 422-423) conta que “[...] o aspecto mais característico do terror totalitário (...) é desencadeado quando toda a oposição organizada já desapareceu e quando o governante totalitário sabe que já não precisa ter medo”. Porém, como se percebe ao longo desse ritual em *O rato no muro*, a resistência da Irmã H, contra o silenciamento e a opressão, transborda como líquido em taça e ecoa nas outras irmãs. A resistência, mesmo que, em menor grau, continua sendo resistência, e pode inspirar à ação.

Isso ameaça a constância de violência e poder que pertencem à Madre. Assim, para se manter em seu cargo, isto é, seu espaço de agente da opressão, a Superiora silencia os sentidos produzidos pelas nove freiras, impondo que calem o que desejam dizer, em face de que exponham o que as constituem sujeitas como seus pecados, características humanas transformadas em aspectos negativos de si mesmas. Nesse sentido, o silenciamento funciona igual a outros tipos de tortura, porque também é uma forma de violência, de imposição contra a vontade e a liberdade do ser e, principalmente, configura-se em um meio de vigilância. Quanto à isso, Viñar (1992), em *Exílio e tortura*, explica como a tortura é útil em um regime totalitário ao ser instrumentalizado no interesse do líder em destruir, psicológica e subjetivamente, o que constitui a identidade do sujeito torturado. Para ele:

A tortura é todo dispositivo intencional, quaisquer que sejam os meios utilizados, engendrada com a finalidade de destruir as crenças e convicções da vítima para privá-la da constelação identificatória que a constitui como sujeito. Este dispositivo é aplicado pelos agentes de um sistema de poder totalitário e é destinado à imobilização pelo medo da sociedade governada (Viñar, 1992, p. 60).

Nesse sentido, Vinãr (1992) aponta como a tortura é aplicada tendo como base o medo. No convento de *O rato no muro*, o medo é resultado do silenciamento, uma das formas de tortura impostas à essas freiras que surge em decorrência da vigilância que sofrem. No decorrer do drama, quando cada freira vai ao encontro das demais, que se inicia com a Irmã I indo ao encontro da Irmã H, barulhos são ouvidos, gerando medo nelas sobre quem possa estar vindo. A Irmã G, por exemplo, em certo momento desespera-se ao ponto de se enconder: “IRMÃ G: (...) (*a porta abre-se violentamente*) Ai, quem é? Que foi? O que foi? (esconde-se)” (Hilst, 2023, p. 53, grifos da autora). Momentos antes da chegada de “G”, as irmãs “H” e “I” estavam a sós, conversando, e a mesma situação ocorreu: “*Ouvem a porta abrir-se*. IRMÃ H: Olhem... vem alguém. IRMÃ I: Ó, meu Deus (...)” (Hilst, 2023, p. 48-49, grifos da autora). Em outros momentos, a cada vez que uma freira vem ao encontro das demais para participar da conversa, o sentimento de medo ressurge. Essas duas situações em comum decorrem da vigilância ativa que operam a Madre Superiora e a Irmã D ao cuidarem do muro:

IRMÃ I: (...) você sabe que quem toma conta do muro é a Madre.

IRMÃ H: Mas ela dorme também, não é?

IRMÃ I: Dorme... Você chama aquilo de dormir? Você acha que quem toma conta do muro pode dormir? (Hilst, 2023, p. 45).

Em resposta à Irmã I, “H” pergunta sobre uma necessidade fisiológica da Superiora que possa assemelhá-la a um ser vivo: dormir. O sono, parte constituinte básica da biologia humana e de outros seres vivos, é o que torna várias das formas de vida seres mortais, que demarca exaustão, cansaço e a reposição da energia para um novo dia e uma nova rotina. Contudo, Irmã I nega a existência dessa necessidade na Superiora, sendo irônica em sua resposta. Ao cuidar do muro, melhor dizendo, vigiá-lo, não dorme, destituindo, pela primeira vez, ao que a tornaria, também, humana. A Madre, aparentemente, chega a ser comparada como um ser onisciente, divino, como Deus³³. Em consequência da destituição de um aspecto que a torna mortal e humana, Superiora assusta, e isso é mais um dos fatores para o medo.

Em vários momentos da conversa entre as freiras, elas explicitam o sentimento de medo que têm por conta da Madre. A Irmã I, por exemplo, não nega

³³ Quanto a esta afirmativa, a encontramos no livro de Salmos 121:4, onde diz: “Aquele que guarda Israel não cochila nem dorme”.

que todas no convento tem medo, porém não especifica: “IRMÃ I: Aqui, nós todas temos muito medo. / IRMÃ A: Deles? / IRMÃ G: Não, da Madre” (Hilst, 2023, p. 51). Mais a frente, a Irmã H afirma não entender de onde esse medo vem, mesmo vivenciando as práticas de opressão neste lugar: “IRMÃ H (...): Eu não entendo por que temos tanto medo que ela venha até aqui. (...)” (Hilst, 2023, p. 64). O que não compreende é que, seu isolamento, se torna o recurso da Superiora para a garantia do seu poder neste lugar.

A Madre Superiora passa a vigiar a possibilidade de contato entre essas personagens, uma vez que, sem pausa, seus dizeres são silenciados. O isolamento da Irmã H, por exemplo, responde bem a isso, pois para evitar que as outras fizessem o mesmo que ela, a isola do contato humano, cerceia a possibilidade de diálogo entre “H” e as demais, que representa a esfera da vida pública destas personagens. Arendt (2012, p. 634) aponta como a solidão do indivíduo, no sentido de estabelecer o não contato dele com outros, se torna comum em regimes totalitários, e muito mais extremo que o isolamento, uma vez que a solidão “se refere à vida humana como um todo”. Para Arendt:

O governo totalitário, como todas as tiranias, certamente não poderia existir sem destruir a esfera da vida pública, isto é, sem destruir, através do isolamento dos homens, as suas capacidades políticas. Mas o domínio totalitário como forma de governo é novo no sentido de que não se contenta com esse isolamento, e destrói também a vida privada. Baseia-se na solidão, na experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter (Arendt, 2012, p. 634).

Ou seja, através do isolamento da Irmã H, mas também ao não permitir o contato das outras irmãs durante o ritual, como acontece quando Irmã E interrompe Irmã D, é que a Madre priva-as do diálogo, da comunicação. Vigiar estes contatos, portanto, se torna um instrumento de manutenção do seu espaço. Nesse sentido, o cerceamento do contato entre sujeitos e o diálogo que cria a rede de relações humanas e políticas, se configura como uma tortura e, por sua vez, ameaça a movimentação identitária das freiras, traumatizando-as pelo silenciamento existente neste convento, pois como aponta Arendt (2012, p. 637), “o que torna a solidão tão insuportável é a perda do próprio eu, que pode realizar-se quando está a sós, mas cuja identidade só é confirmada pela companhia confiante e fidedigna dos meus iguais”. Como consequência agravante desta prática, perde-se a confiança

“[...] em si mesmo como parceiro dos próprios pensamentos, e perde aquela confiança elementar no mundo que é necessária para que se possam ter quaisquer experiências” (Arendt, 2012, p. 637). Daí, o medo surge e rege o comportamento, a memória e a maneira de se ver e estar no mundo.

O isolamento, que em si tem base na solidão, provoca “[...] a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito” (Viñar, 1992, p. 73) que, em relação à comunidade de freiras neste drama, fragmenta-a. O que antes era um grupo coletivo em uma só voz, se transforma em indivíduos que se desencontram em seus encontros comunicativos, ao passo que convivem cotidianamente com estas e outras marcas, consequências direta do ritual que as oprime. Viñar (1992, p. 148-149) atesta que “a agressão é somente um meio, um instrumento pelo qual o sistema torturador visa criar uma vítima, fabricando um sujeito despossuído da relação consigo mesmo, despojado de sua memória e de suas ideias”.

Em suma, são personagens que possuem um elo de aproximação muito estreito com as personagens do teatro do absurdo³⁴, já apontado anteriormente, mas especificamente, com as personagens de Beckett, que se desenvolvem a partir da fragmentação e de um esfacelamento, pois “suas personagens não têm continuidade, não se desenvolvem; fragmentam-se, esquecem do passado, parecem outros caracteres, dentro em pouco; não se reconhecem umas às outras [...]” (Rosenfeld, 2009, p. 354). O silenciamento imposto pela personagem Madre Superiora ocasiona marcas subjetivas nas freiras, pois, assim como em Beckett, se tornam fragilizadas. Na medida em que essa violência impele-as de movimentar-se pelos sentidos e, assim, nas próprias identidades, como aponta Orlandi (2007, p. 104) ao afirmar que a censura afeta o movimento da identidade do sujeito.

Aos poucos e, por conta da tortura que vivenciam, transformam-se em objeto da líder opressora, controladas pelo silêncio que lhe é imposto e pelo medo que cotidianamente convivem. Viñar (1992, p. 148-149) atesta que “a agressão é somente um meio, um instrumento pelo qual o sistema torturador visa criar uma vítima, fabricando um sujeito despossuído da relação consigo mesmo, despojado de sua memória e de suas ideias”. Porquanto, Jaime Ginzburg (2012, p. 74), em *Literatura, violência e melancolia*, argumenta que ao viver sob a dominação, o sujeito

³⁴ Rosenfeld, no capítulo *O teatro do absurdo*, em *A arte do teatro*, aponta como os principais nomes desse tipo de teatro, Beckett, Ionesco e Arrabal, apresentam personagens em comum, conduzidos por uma “típica dissolução (...) pela amnésia; elas se esquecem do que disseram e viveram, não têm continuidade, ou são tão velhas que não se lembram de si mesmas” (Rosenfeld, 2009, p. 335).

oprimido passa a perder a noção de si mesmo, vivendo sob a dominação ideológica e não compreendendo seu próprio estado, pois “na medida em que o sujeito não tem percepção de sua própria situação de dominado, em razão do controle ideológico, ele não corresponde ao perfil de um sujeito pleno. Ele não pode dominar plenamente a si mesmo ou a natureza”.

Em alguns momentos do drama, marcas desse controle se evidenciam, se revelando em conversas desconexas, em que cada afirmação ora funciona como as peças de um quebra-cabeça ora entram em contradição, como acontece entre as irmãs “H” e “I”: “IRMÃ H: Tudo faz tão pouco tempo... / IRMÃ I: Faz muito tempo, meu Deus! Já faz muito tempo! Muito tempo!” (Hilst, 2023, p. 42). Em um diálogo mais a frente, diante da memória falha que tem, Irmã G diz: “[...] Nós nos confundimos sempre. / IRMÃ C (*referindo-se à Superiora*): Só quando ela está por perto. Temos medo” (Hilst, 2023, p. 73, grifos da autora). A confusão nas falas, como responde a Irmã C, é consequência desse medo constante que vivenciam frente à figura opressora da Madre Superiora, gerando desconfianças umas nas outras, como acontece com a Irmã H, ao acusar “I” de mentirosa: “IRMÃ H: Deve haver cordas. Nós acharemos cordas. As do poço! / IRMÃ I: Mas não vão até a metade do muro. / IRMÃ H (*rude*): Você mente. Mentira” (Hilst, 2023, p. 45, grifos da autora). Isso ocorre porque “em razão da intensidade do que foi vivido, por não ter condições de assimilar ou superar o passado, o sujeito expõe de modo problemático, fragmentário ou incerto o que ocorreu” (Ginzburg, 2012, p. 72-73).

Ao passo que a memória, tanto individual quanto coletiva, não mantém-se intacta, ao passo que a liberdade de movimento é impactada diretamente, peregrinando em recuo, mas possibilitando ser arma do oprimido. Como estão em um lar opressivo, que as silencia e tortura, a memória de cada uma dessas personagens tende muito mais a recuar. Isso acontece, conta Fernandes (2008, p. 91), porque “[...] a própria consciência é capaz de ocultar fatos vivenciados pelo indivíduo”, tamanho é o trauma que vivencia. O sujeito dominado é posto em um deserto cheio de miragens às quais tenta se apegar, miragens estas como os resquícios de sua vida e da sua história. Concerto a isso, Izquierdo (2004, p. 45-46), em *A arte de esquecer*, argumenta que a supressão das memórias serve às funções fisiológicas do indivíduo, mas se acentua quando é posto em situações de sobrevivência, tal qual ao contexto que perdura em *O rato no muro*. Para ele, a ocultação de lembranças ocorre porque:

Em resumo, a supressão de memórias desnecessárias ou indesejadas cumpre várias funções fisiológicas e necessárias para a sobrevivência. Justamente por ter um maior conteúdo emocional, as memórias desagradáveis (do medo, das humilhações, dos enterros, dos fracassos) têm tendência a ser gravadas de forma mais indelével. Seria muito difícil viver se tivéssemos essas memórias sempre à flor da pele ou na ponta da língua, tomando conta constantemente de nossa consciência (Izquierdo, 2004, p. 45-46).

O impacto da violência neste lugar corrói as instâncias da memória individual das personagens do drama de Hilst. Um exemplo dessa supressão das memórias ocorre depois do ritual de culpas. Durante o rito, a Irmã E disse que procurou bastante o gato para dar-lhe a comida. Mais a frente, enquanto conversa com as irmãs “H” e “I”, as irmãs “G” e “H” demonstram terem se esquecido de tal ocorrido: “IRMÃ G: (...) a senhora não disse que não teve para quem dar o seu pão e o seu leite? Antes era para o gato. Agora pode dar para mim. (...)” (Hilst, 2023, p. 47). “G” acha que quem havia falado sobre comida tinha sido “H”, ao passo que essa freira também demonstra não lembrar quem havia dito: “IRMÃ H: Mas não fui eu quem disse do leite e do pão... Alguém disse isso? / IRMÃ G (*tom cantante*): Ai... Aí... A... í... A... í... A... í. Sempre me confundo. / IRMÃ I: Sempre nos confundimos” (Hilst, 2023, p. 47, grifos da autora).

Estes dois casos evidenciam o fato de como a memória individual sofre severos impactos diante da violência. Apesar disso, aponta Mircea Eliade, em *Mito e realidade* (1994, p. 65), “o importante é rememorar mesmo os detalhes mais insignificantes da existência (atual ou anterior), pois é somente graças a essa recordação que se chega a “queimar” o passado, a dominá-lo, a impedir que ele intervenha no presente.” Nesse sentido, não é inválido a tentativa de rememorar pequenos acontecidos, como acontece no diálogo de “G” e “H”, pois ambas, ainda que, com muita dificuldade de lembrar com exatidão um episódio tão recente, lembram seu contexto e, principalmente, a culpa que foi exposta.

Mesmo que em tempos sombrios a memória de cada indivíduo seja suprimida por conta dos episódios traumáticos que lhes são impostos, ela pode se tornar uma arma contra a tirania dos opressores. Se de um lado estes instrumentalizam o silêncio como brutalidade e desumanização, do outro, o oprimido instrumentaliza a memória como resistência. Dalcastagnè (1996, p. 134), em *O espaço da dor*, ao analisar produções literárias brasileiras durante os anos do regime militar, aponta

como a memória, tanto nas obras quanto na realidade, foram fundamentais para exprimir a resistência contra a opressão e o silenciamento do Estado. Em suas palavras, “[...] a memória é uma das poucas, senão a única, armas do torturado - sua pequena, quase ínfima garantia de que há vida esperando-o do lado de fora, de que o mundo não é só humilhação e dor”³⁵. A Irmã H, ao passo que se nega em expor uma culpa, que nem sente, afronta a Madre Superiora, resistindo contra a sua opressão e o silêncio imposto. Neste convento, dois polos de enfrentamento são delineados, e cada qual se utiliza da arma que tem. Segundo Dalcastagnè (1996, p. 135):

“[...] a principal arma do torturador é a certeza desse silêncio, garantia da impunidade e da eficiência de sua tortura, a única defesa da vítima é a memória, espaço onde ainda pode ecoar a voz do outro, onde circula, livre, a esperança que povoava tempos anteriores” (Dalcastagnè, 1996, p. 135).

A resistência que emerge com força nesta personagem, como já mencionado, inspira o agir nas demais irmãs, as impulsionando a lutar contra os mandos e o enclausuramento que são obrigadas a passar dia após dia. Entretanto, esse impulso inicial não vigora, não é suficiente para se libertarem. Na tomada final da peça de Hilda Hilst, as freiras são, mais uma vez, confrontadas pela Madre Superiora, que mostra em um caixão o corpo da Irmã E, encontrada morta, assim como no regime ditatorial muitas pessoas apareciam, repentinamente, mortas. A possibilidade do encontro com a morte as apavora, pois representa uma espécie de realidade que as aterroriza. A morte simboliza o extremo ao qual podem experienciar. Mais uma vez, em negativa com as suposições do que pode acontecer com elas, as irmãs tentam agir, confrontar esse terror:

IRMÃ B: Nós temos força. Somos em maior número.
 IRMÃ A: Todos esses ritos, todos os dias... sempre na sombra.
 IRMÃ C: E eu estou cansada de sangrar.
 IRMÃ F: Como um pássaro.. como um pássaro!
 IRMÃ G: Eu não me canso de comer. É uma coisa do ventre. É doença.
 SUPERIORA: É culpa.
Todas voltam-se para a Superiora. (Hilst, 2023, p. 75, grifos da autora).

Retornando, mais uma vez, o ritual dá indícios de recomeçar. Cada freira, diferentemente do que acontece no início da peça, fala por fragmentos, não ocorre

³⁵ Dalcastagnè (1996, p. 135) ressalta que: “Questionar a resistência do torturado diante do torturador é condená-lo mais uma vez ao martírio, assumindo, cruelmente, o papel do opressor”

mais um diálogo. São dizeres soltos, que não se encontram, referenciando a culpa de cada uma que antes havia sido exposta. Esse se torna um gancho para a Madre Superiora recomeçar novamente o ritual de culpas, de opressão e de, até sabe quando, o silenciamento. Sistematizadas em suas falas, as irmãs “A”, “B”, “C” e “F” repetem sílaba por sílaba: “Tan... tas, tan... tas, tan...tas...” (Hilst 2023, p. 76), como máquinas, como relógios. Na medida em que percebe o retorno do ritual, e a volta ao seu constante pesadelo diário, a Irmã H fica desesperada e, lúcida tenta, em vão, acordar as demais irmãs do cegueira que as recobre e do controle da Madre:

IRMÃ H: Parem! Parem! Vocês não veem que ela está tentando nos deixar sem resposta? Que quando ela fala na culpa nós pensamos no tempo? E que diante dela nós nos comportamos como um brinquedo de corda? Que estamos fartas de ficar diante da morte e da renúncia? (Hilst, 2023, p. 75-76, grifos da autora).

Irmã H é uma personagem que, mesmo com a opressão desse silenciamento que lhe impacta, demonstra uma lucidez desde o começo. Esta personagem reconhece o seu estado, mesmo com as dúvidas e as incertezas que o medo, a vigilância e o controle exerce tanto sobre ela quanto nas demais freiras. Poderíamos supor que sua resistência, seu ato de bravura ao enfrentar diretamente o poder da Madre, não representaria sucesso neste lugar, mas haveria contradição com a própria trajetória da personagem que, desde o começo, resistiu. Infelizmente, em vão e gritando à exaustão, pede para que as irmãs não voltem ao que as prendem, que não ouçam a Madre, mas sim que dêem ouvidos à sua semelhante em estado de dor: “IRMÃ H: Não, não continuem! (*repetindo “PAREM” até a exaustão*). / *Irmã H aproxima-se da Irmã I, agarra-a sempre repetindo “PAREM”. Rola pelo chão*” (Hilst, 2023, p. 78, grifos da autora). Seu desespero emana da situação que retorna com sua tortura³⁶. O ritual, mais uma vez, como um ciclo perturbador e dilacerante, recomeça para, enfim, dar continuidade ao inferno exaustivo que existe nesta igreja, ironicamente um lugar que deveria ser espaço da paz, do sossego e do acolhimento.

³⁶ Na análise da peça *A cantora careca*, da dramaturgia de Ionesco (1912-1994), Rosenfeld aponta como há, nesse drama, uma característica que criou raízes no drama moderno: “[...] o homem não escapa ao círculo infernal em que está encerrado. É uma expressão niilista, de um pessimismo radical” (Rosenfeld, 2009, p. 332). Assim como em Ionesco, a peça de Hilda Hilst representa esse círculo pessimista que envolve a existência do homem. Em *O rato no muro*, as personagens não escapam do ciclo torturante que é o ritual, e a peça não dá indícios de um final esperançoso, positivo. A derrocada do homem o persegue, mesmo que ele lute e vença as correntes que o prendem neste mundo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante os tenebrosos vinte e um anos da Ditadura Militar brasileira (1964-1985), que usurpou o lugar das ordens democráticas até então vigentes no país antes do golpe de 1964, cerceando as liberdades constitucionais, civis, políticas e, principalmente, culturais, o teatro desempenhou uma atividade de constante luta e resistência contra o governo de direita. Uma das práticas imbricadas pelo regime foi a censura, e como vimos no percurso deste trabalho, apresenta-se sob a forma de silenciamento, comum tanto aos regimes ditatoriais não-totalitários quanto aos governos totalitários.

Pertinente a este trabalho, o silenciamento foi apontado como uma forma de ameaçar e proibir a liberdade de movimentação dos sujeitos na produção de sentidos, isto é, uma prática de opressão que proíbe a linguagem do indivíduo impactando sua identidade, impondo a ele o que pode ou não dizer em certo espaço ou situação. Nesse sentido, a censura se torna uma prática que afeta, diretamente, um sujeito, ou ainda um grupo. Tal instrumento foi operado pela Ditadura Militar brasileira para coibir e impedir a produção cultural de esquerda. Entretanto, como se discutiu, o teatro brasileiro não recuou, pelo contrário, arregimentou sua própria forma de combate através da linguagem para denunciar o silenciamento imposto pelo Estado.

À medida em que o teatro brasileiro daquele período avançava resistindo contra a opressão do governo, um movimento novo e totalmente feminino emergiu, em decorrência das atividades precursoras que incluíam Hilda Hilst. A dramaturga, que antes experienciou por anos a escrita poética, se dedicou a escrever oito peças teatrais, a qual se inclui *O rato no muro*, escrita em 1967. A capacidade técnica de escrita e sua utilidade no combate à censura promulgada pelo governo brasileiro, se intensifica por seu desejo de contatar o outro, na tentativa de desapareá-lo, através da comunicação teatral, das inverdades e mentiras bem construídas que o circundam, evidenciando, nesse sentido, ainda, o papel social do escritor que, ao assumir uma decisão, estaria, também, tomando uma posição de embate, ação que se reflete em sua produção literária.

No contexto da ditadura, tanto o teatro brasileiro, e outras instâncias artísticas e literárias, quanto Hilst, instrumentalizam a linguagem para denunciar as arbitrariedades políticas do Estado. A alegoria, representando um estilo e forma de

escrita que, como vimos, tem raízes na Grécia, designou por sua função de recontar histórias por simbologias, metáforas e elementos figurativos, novas histórias e ideias, vista, porquanto, no enredo de *O rato no muro*, ao recontar, por elementos simbólicos e figurativos presentes na peça, a atmosfera política e social do enclaustramento ditatorial brasileiro.

Nosso interesse nesse drama, surge em decorrência da prática de silenciamento que rege a estrutura e as relações entre as nove personagens freiras e a Madre Superiora, ambas ocupando cargos de hierarquia delimitadas por quem atua sendo oprimido e quem opera e promove a opressão. O ritual que abre a obra dramática citada, indica a existência desses cargos e atores/agentes envolvidos da repressão que impera neste convento, apontado como contrário à ideia normativa socialmente construída de uma instituição que acolhe, cuida, zela e promove a paz. Os opressores, os oprimidos e outros elementos que constituem o enredo desse drama, funcionam como alegoria sobre o contexto de exceção que perdurou no Brasil.

Ao passo que analisamos o silenciamento presente no enredo de *O rato no muro* (1967), ficou evidente como esta prática se faz presente na relação de opressão entre as personagens, desde o ritual ao qual são obrigadas pela Madre a participar, impedindo a produção de sentidos das freiras, proibindo constantemente um dizer no lugar de outro, até o seu retorno em um ciclo infernal e torturante. Outrossim, o silenciamento impacta a relação dessas personagens, mas, sobretudo, a subjetividade, como a memória, e os aspectos humanos que as constituem sujeitas, como a transformação de sentimentos em culpas que as fazem se martirizar.

Em volta desta temática e do problema a ela relacionado, nos questionamos, primeiro, quanto às formas de silenciamento que se manifestam na peça hilstiana, afetando a memória e a noção de realidade das personagens freiras. Diante da leitura que fizemos e da análise que nos propomos a realizar, encontramos como resultado dessa questão indícios de que os sentimentos de culpa, quando transformando em aspectos pecaminosos e negativos de si, representaram as formas de silenciamento impostos pela Madre Superiora, se transformando em artifícios de manipulação utilizados para silenciar a produção de sentidos dessas personagens. Na medida em que propomos identificar essas formas de silenciamento, outro questionamento surge, quanto a entender como o silenciamento

das personagens freiras implica no ciclo de manipulação a que estão submetidas. As consequências dessa opressão diária, isto é, os efeitos desse silêncio imposto sobre essas personagens, nos mostrou como resultado que, o silenciamento das personagens freiras implica no ciclo de manipulação que a personagem Madre Superiora as submetem, garantindo o controle das freiras e permitindo a continuidade e a manutenção desse processo de silenciamento.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

AMORIM, José Edilson de. Leitura, análise e interpretação. In: PINHEIRO, Hélder. (org.). **Pesquisa em literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2011.

ARAÚJO, Leusa. Hilda Hilst: o pássaro-poesia e a gaiola. In: HILST, Hilda. **Teatro completo volume 3: o rato no muro seguido de auto da barca de Camiri**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2023.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, Editora da Unesp, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DIAS, Juarez Guimarães. **O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo floema**. São Paulo: Annablume, 2010.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. 1. ed. - São Paulo: Parábola, 2020.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FERNANDES, Fabrício Flores. **A escrita da dor: testemunhos da ditadura militar**. Campinas, SP, 2008.

FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. **Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst**. Tordesilhas: São Paulo, 2018.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

GINZBURG, Natalia. **As pequenas virtudes**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GOMES, Dias. "O engajamento é uma prática de liberdade". In: REVISTA DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. (Caderno especial nº2) **Teatro e realidade brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HILST, Hilda. **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. Org: Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

HILST, Hilda. **Teatro completo volume 3**: o rato no muro seguido de auto da barca de Camiri. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2023.

IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer. Cérebro, memória e esquecimento**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (org). **O livro do seminário**. São Paulo: L. R., 1983.

LUKÁCS, Georg. Arte livre ou arte dirigida? In: **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MERLINO, Tatiana. OJEDA, Igor. (orgs.) **Direito à memória e à verdade**: Luta, substantivo feminino. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. - São Paulo: Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, Eliane Braga de; RESENDE, Maria Esperança de. **A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar**. Dimensões, n. 12, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORWELL, George. **1984**. Barueri, São Paulo: Novo Século Editora, 2021.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, Col. 'Debates', 211, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro de Hilda Hilst**. Suplemento literário, O Estado de São Paulo. 21/01/1969.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Ática: São Paulo, 1989.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org). **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 1995. p. 182-189.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SILVA E SILVA, Marcos. **O sofrimento silencioso**: solidão interior incomunicável. Ítaca, 2016, n. 30, p. 271-281.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro de mulher**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VIÑAR, Marcelo. **Exílio e tortura**. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.

ZAGO, C. E. S. Sobre as peças. In: HILST, Hilda. **Teatro completo volume 3**: o rato no muro seguido de auto da barca de Camiri. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2023.