

# MAXIMILIAN KOLBE EM CENA: A PROBLEMÁTICA DA TESTEMUNHA EM *O MÁRTIR DA CARIDADE E AS AVES DA NOITE*

Carlos Eduardo dos Santos ZAGO\*

*“Ora, meus filhos, a santidade não é nenhum luxo: ela é simplesmente uma obrigação”  
Maximilian Kolbe apud Walter Nigg, 1982, p. 83.*

*“Gostaria de encontrar-te. // Falar das cousas/  
que já estão perdidas. //Tuas mãos trementes/ se  
desmanchariam/ na sonoridade/ dos meus ditos.//  
Faria de teus olhos/ luz,/ de tua boca/ um eco.//  
Nos teus ouvidos/ eu falaria de amigos.// Quem  
sabe se amarias escutar-me.”*

*Hilda Hilst, 2017, p. 20.*

- **RESUMO:** O martírio do padre franciscano Maximilian Kolbe, assassinado no campo de concentração nazista de Auschwitz, é representado no filme polonês *Maximilian Kolbe: mártir da caridade* (1991) e na peça teatral brasileira *As aves da noite* (1968). Com isso, tendo como base reflexões de Giorgio Agamben sobre o conceito de testemunha, este artigo procura analisar como tal conceito é formalizado nas duas obras, levando em consideração a matéria temática comum, a diferença entre seus gêneros e a linguagem adotada em cada produção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** As aves da noite. Maximilian Kolbe. Maximilian Kolbe: mártir da caridade. Testemunha.

Em 15 de agosto de 1941, o polonês Maximilian Maria Kolbe, padre franciscano, foi assassinado pelos soldados nazistas em Auschwitz. A morte de um cativo, embora infelizmente corriqueira em tal contexto, fez-se notável pelas

---

\* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-graduação em Letras – Assis – SP – Brasil; UNISAGRADO – Centro Universitário do Sagrado Coração – Letras – Bauru – SP – Brasil. 17011-160 – caduszago@yahoo.com.br.

circunstâncias em que se deu, pois, como represália à fuga de um prisioneiro do campo de concentração, outros dez foram arbitrariamente escolhidos para definharem no porão da fome – um *bunker* subterrâneo em que os condenados permaneciam sem alimentação e água até a morte<sup>1</sup>. Ao ser, sadicamente, indicado como um dos confinados pelo comandante Fritsch, relata-se que o sargento judeu Francisco Gajowniczek caiu em prantos, bradando por sua mulher e por seus filhos. Nesse momento, sensibilizado pelo sofrimento alheio, o sacerdote franciscano se ofereceu para assumir o seu lugar, contrariando qualquer expectativa dos soldados e dos outros habitantes do campo de extermínio.

O que ocorreu no porão da fome com os dez prisioneiros dificilmente pode ser exatificado, justamente pelo fato de não ter restado testemunha que possa se contrapor ao discurso dos torturadores que visitavam o *bunker*, já que a experiência radical de sofrimento e barbárie a que Maximilian Kolbe e seus companheiros foram submetidos não permitiu sobreviventes. Dessa forma, os últimos momentos de suas vidas impõem uma problemática cara à história dos campos de concentração nazistas, perscrutada por Giorgio Agamben (2010) e comentada por Jeanne Marie Gagnebin, que, na apresentação da obra do autor italiano, afirma:

[...] não pode haver nem verdadeira testemunha nem verdadeiro testemunho, porque os únicos que poderiam ser testemunhas autênticas foram mortos [...] o testemunho do sobrevivente somente repousa sobre essa impossibilidade, sobre a consciência aguda de que aquilo que pode – e deve – ser narrado não é essencial, pois o essencial não pode ser dito. (GAGNEBIN, 2010, p. 15-16).

A complexidade discursiva dos relatos e narrações das testemunhas está presente também em duas produções artísticas, que partem dos últimos momentos de vida de Maximilian Kolbe, personagem focalizado na obra cinematográfica do polonês Krzysztof Zanussi, *Maximiliano Kolbe: Mártir da Caridade* (1991), e na peça teatral *As aves da noite*, escrita pela autora brasileira Hilda Hilst em 1968.

---

<sup>1</sup> A descrição do porão da fome é sempre destacada nas biografias que apresentam Maximilian Kolbe aos leitores brasileiros. Seguem alguns trechos: “O *Bunker* fora escavado no subsolo do bloco 13. Aqueles que lá descessem deviam considerar-se sepultados vivos, pois, divididos nas celas desprovidas, algumas delas, até de uma janelinha para arejamento, lá permaneciam sem nenhuma comunicação. Uma vez por dia, os soldados desciam ao *Bunker* para fazer a contagem daqueles que agonizavam e recolher os cadáveres, que eram levados para os fornos crematórios. Jamais alguém que fosse condenado à morte por fome e sede poderia sair vivo daquele *Bunker*.” (FUIITEM, 2011, p. 82). “O *bunker* era uma coisa pavorosa. Era um quartinho, às vezes com uma pequena fresta para entrar um pouco de ar e um pouco de luz. Era sujo, imundo [...] No acampamento contavam-se coisas horrorosas sobre os condenados ao *bunker*. Eram ouvidos os gritos e urros deles durante a noite, apesar das grossas paredes de concreto. A angústia tornava esses condenados verdadeiras feras. Até os próprios carcereiros tinham pavor deles.” (MONTANHESE, 2012, p. 38-39).

Sendo assim, a intenção deste artigo é analisar como o mesmo referencial temático pode ser representado artisticamente por duas linguagens diferentes, o cinema e a dramaturgia teatral, levando em conta a especificidade de cada produção e a problemática imposta pelo conteúdo comum, mormente ao que diz respeito às concepções de testemunha, lembrando que:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso. (AGAMBEN, 2010, p. 27).

É principalmente a segunda concepção da palavra que impõe maiores desafios à representação, sobretudo à arte narrativa que desejar assumir realisticamente o ponto de vista de um daqueles condenados ao *bunker* da morte, como veremos ao prosseguir a leitura.

### **Sobre as lentes de Zanussi: o ponto de vista católico**

O filme de 1991 não se restringe ao episódio do ato sacrificial de Maximilian Kolbe, mas parte dele para reconstruir sua caminhada até à canonização. Assim, as principais passagens da vida do padre polonês são retratadas na longa metragem, tal como ocorre nas biografias que o apresentam aos leitores brasileiros<sup>2</sup>. Comumente os documentos relatam um marcante acontecimento de sua infância, uma lenda registrada por sua mãe, Maria Dabrowska. Trata-se da aparição da Virgem Maria oferecendo duas coroas, aceitas na época pelo, até então, jovem Raimundo – nome de batismo do franciscano morto em Auschitz<sup>3</sup>. Walter Nigg registra a passagem:

[...] De Kolbe se narra que nossa senhora lhe teria aparecido, mostrando-lhe duas coroas, com estas palavras: “A branca é a coroa da castidade, sendo a vermelha a coroa do martírio. Ambas se destinam a ti. Tu as queres?” (NIGG, 1982, p. 20-21).

---

<sup>2</sup> Refiro-me a: FUITEM (2011); NIGG (1982); e MONTANHESE (2012).

<sup>3</sup> O noviciado de Raimundo Kolbe é registrado da seguinte maneira: “Como era de costume naquele tempo, foi lhe dado outro nome para significar o rompimento com o passado e o compromisso com um novo tempo de vida; o nome escolhido para ele foi Maximiliano. Daí em diante se chamaria frei Maximiliano: nome considerado real e imperial na Áustria de então. Ao nome Maximiliano o jovem acrescentou Maria, como expressão de sua intensa devoção mariana.” (FUITEM, 2011, p. 25).

Outros acontecimentos biografados e filmados são a fundação da *Militia Immacolatae* em 1917<sup>4</sup>; a construção do convento de Niepokalanów<sup>5</sup>, que abrigava bons equipamentos de imprensa, permitindo a impressão da revista mensal “Cavaleiro da Imaculada”<sup>6</sup>; a peregrinação e a criação da nova Niepokalanów em Nagasaki no Japão<sup>7</sup>; e a primeira passagem pelos campos de concentração nazista, quando Maximilai Kolbe permaneceu em Amlitz por três meses.

Entretanto a primeira sequência que vemos no filme é a de um rio, no qual um cão salta em busca de um pedaço de osso<sup>8</sup>. Logo em seguida, um soldado aparece em cena, mostrando-se seu dono. Só então percebemos que a paisagem faz parte de um campo de concentração nazista, justamente porque a câmera recua, e a imagem ampliada passa a ser cortada por prisioneiros que caminham em fila. Dessa maneira, uma linha diagonal de cima para baixo e da direita para a esquerda é construída na tela pelo caminhar de homens uniformizados – recurso, aqui, utilizado constantemente ao ser focalizado o trabalho forçado em Auschwitz. Soma-se ao corte da imagem outro recurso cinematográfico: um incômodo som produzido pelas rodas enguiçadas das carrinhas empurradas pelos cativos.

Com as primeiras cenas, portanto, somos introduzidos em um ambiente desagradável e hostil, cuja fluência das imagens e do som é incessantemente entrecortada<sup>9</sup>. Após estar clara a ambientação, assistimos à fuga do prisioneiro que

---

<sup>4</sup> Sua criação, em 16 de outubro, ocorreu na Itália, como uma atitude contrária ao crescimento das Lojas Maçônicas italianas, que celebravam seu ducentésimo aniversário e eram, em 1917, anticlericais (NIGG, 1982, p. 30).

<sup>5</sup> A obra foi fundada em 1927 e se transformou em um dos maiores conventos do mundo moderno, já que “[...] Dez anos mais tarde, moravam nele 700 sacerdotes, Irmãos e Seminaristas” (NIGG, 1982, p. 36).

<sup>6</sup> Walter Nigg chama a atenção para o impulso modernizador do franciscano: As máquinas tipográficas para imprimir suas revistas deviam, inicialmente, ser manobradas à mão, o que constituía um serviço pesado, exigindo muito das forças dos seus Irmãos. Percebeu logo que precisava de máquinas tipográficas modernas e rendosas. Decidiu comprá-las de fato, pois tinha grande abertura para as conquistas técnicas do tempo moderno. Instalou uma estação de rádio própria e pensou até em construir um aeroporto perto de Niepokalanów. Era também de opinião: “O cinema pode e deve promover o progresso social. Neste ponto, nós devemos ajuda-lo” (NIGG, 1982, p. 37).

<sup>7</sup> A volta de Kolbe do Japão costuma marcar a mudança física retratada em duas recorrentes imagens suas, também representadas no filme de Zanussi. Na primeira (anexo 1) está de barbas longas e hábito, já na segunda (anexo 2), usada pela iconografia católica, é mostrado sem a barba.

<sup>8</sup> Ao longo das biografias citadas neste trabalho, as imagens de cães de guarda são recorrentes: “De longe, dos pântanos, chegavam os latidos dos cães policiais, mostrando que a caça ao preso fugitivo estava em andamento. Os minutos passavam, porém nada! Uma hora, duas horas...” (FUITEM, 2011, p. 86). Os cães também estão representados na arte popular polonesa, como se observa na imagem do terceiro anexo.

<sup>9</sup> Nas cenas iniciais, outra ação simbólica é destaca pela câmera de Zanussi. Trata-se de soldados alemães que espantam pássaros de ninhos construídos em rochedos próximos ao rio, aludindo ao extermínio de qualquer possibilidade libertária naquele contexto.

acarretou o sádico sorteio que confinaria dez homens ao *bunker* da morte e, a partir daí, nós os acompanharemos ao longo da narrativa.

O primeiro lugar em que ele chega, já distante de seu cativeiro, é a casa de uma família, que, amedrontada com a sua presença, indica-lhe, como abrigo, um mosteiro próximo à vizinhança. É nesse novo local, com algum tempo de convívio entre os padres, que toma conhecimento sobre a história de Maximilian Kolbe. Assim, movido por um sentimento de culpa, resolve sair à procura de relatos sobre o ocorrido. Os diálogos futuros, que terá com as testemunhas de Auschwitz encontradas pelo caminho, permitem-lhe, além de ter acesso a dados informativos sobre o *bunker*, confessar-se como o homem que levou indiretamente outros dez à morte, numa clara tentativa de expurgar seus “pecados”.

O filme, portanto, a partir do exposto, parece movido por duas linhas de força principais, ambas ligadas ao catolicismo: a representação da culpa cristã, reiteradamente demonstrada pelo esforço confessional que encaminha o fugitivo a uma conversão religiosa; e o martírio que leva Maximilian Kolbe à canonização, exposto já em seu subtítulo: “Mártir da caridade”.

O percurso biográfico do padre polonês é assim apresentado ao telespectador, por meio de vários relatos ouvidos pelo ex-prisioneiro, sejam eles de testemunhas que sobreviveram ao campo de concentração de Auschwitz ou de pessoas que conviveram com o sacerdote católico, sobretudo na Niepokalanów polonesa. A obra de Zanussi permite, dessa maneira, um longo recorte da vida de Kolbe, que vai da infância à fase adulta e à morte, o que se dá estilisticamente por um recurso repetitivamente utilizado: começa-se o relato, que, em seguida, deixa de ser narrado apenas verbalmente por um personagem e passa a ser mostrado, encenado cinematograficamente pelo ponto de vista do relator.

As ações do mártir em Auschwitz, sobretudo no momento do “sorteio” e de sua entrega, são relatadas, principalmente, por um advogado judeu que esteve no campo de concentração e que assistiu à condenação dos dez prisioneiros. É esse mesmo personagem que aconselha o fugitivo a se encaminhar até o convento de Niepokalanów para dar seu testemunho. Com tal recorte, o filme opta por contar a história por pontos de vista variados, encenando o relato de testemunhas.

A escolha de um advogado, portanto, é representativa dentro do campo testemunhal, já que seu relato trata de injustiça, colaborando, ao mesmo tempo, para a presença de personagens simbólicas, representantes de variadas classes sociais. Tanto é que a outra testemunha ouvida pelo fugitivo é um carpinteiro, que lhe conta sobre a construção do convento, a ida de Kolbe ao Japão e sobre os sermões em que ele pregava o amor ao próximo como entrega incondicional. Nas cenas de homilia, é curioso que a atuação de Edward Zentara, ao interpretar o mártir, insista na ação de tossir, revelando outro dado biográfico do sacerdote polonês, as mazelas sofridas pela tuberculose.

Já em Niepokalonów, o ex-prisioneiro escuta os relatos de um frei que havia sido muito próximo a Maximilian Kolbe e que, assim como o carpinteiro, o defende, junto aos mandamentos católicos, de possíveis ataques e dúvidas quanto a sua santidade. Seus relatos, portanto, estão mais ligados aos episódios que indicam o caráter excepcional de Kolbe ou, ao menos, a sua sensibilidade para perceber os caminhos do destino que lhe foi traçado. Merecem destaque, pois, duas passagens narradas em sequência. A primeira diz respeito à premonição que Maximilian teve de sua prisão, ocorrendo-lhe uma forte inquietação na noite anterior à chegada dos soldados alemães em seu convento. Já a segunda, parece anunciada como história complementar, como reforço ao seu destino, à sua sabedoria e aceitação missionária, pois trata da lenda das duas coroas, quando o martírio lhe foi oferecido como caminho.

O ex-prisioneiro – cada vez mais inquieto por ter levado dez homens, indiretamente, à morte – é gradativamente aproximado das práticas cristãs, o que pode ser exemplificado na cena em que procura uma igreja para se confessar, institucionalizando a prática e revelando, metonimicamente, um dos motivos de *Maximilian Kolbe: Mártir da Caridade*: a divulgação dos dogmas católicos e a aceitação da fé.

Na tentativa, ainda, de esquecer o seu tormento, após a queda nazista, o ex-prisioneiro volta à sua antiga casa, onde encontra alguns vizinhos para quem anuncia sua ida aos Estados Unidos. São esses amigos que lhe mostram um jornal onde se encontra a notícia sobre Francisco Gajowniczek, o homem salvo por Kolbe, e que lhe questionam: “Como esquecer o passado após Auschwitz?”. Tal interrogação acompanha o personagem até o fim, já que ainda se depara com mais dois importantes relatos: o de um antigo colega, sobrevivente do campo de concentração, que conviveu, em seu cativeiro, com o mártir polonês, e outro, já em solos norte-americanos – a programação de um telejornal que anuncia a canonização de Maximilian Kolbe. Nessa última cena, enquanto assiste à TV, o ex-prisioneiro, que não consegue esquecer seus traumas, ajoelha-se, numa espécie de conversão sugestiva ao “mártir da caridade”. Nota-se que o relato televisivo já não é de uma testemunha, mas da visão institucional da igreja, transmitido pela imprensa oficial.

Após traçar o caminho percorrido pelo homem que escapou do campo de concentração de Auschwitz, não podemos nos esquecer de outro importante percurso filmado por Zanussi, o daquele frei já citado, auxiliar de Maximilian Kolbe, cujo objetivo é transformar seu mestre em santo. Este outro foco da película se dá simultaneamente ao tempo em que o ex-prisioneiro sai de Niepokalanów até sua chegada às terras norte-americanas.

Para alcançar sua meta, o jovem franciscano de Niepokalanów precisa recolher provas que sejam aceitas pelas mais altas patentes do clero católico. Na tentativa de registrar autênticos relatos de Auschwitz, segue em busca de um jornalista que lá esteve e que acaba de publicar um artigo contando a história do martírio de

Maximilian Kolbe. Para sua surpresa, entretanto, o repórter não é, como imaginava, Francisco Gajowniczek, mas um crítico ferrenho aos escritos publicados na revista “Cavalheiro da Imaculada”.

Com isso, a nova testemunha, além de não acreditar na história do martírio, tendo usado a palavra em seu artigo como metáfora apenas, critica a igreja católica por não ter se declarado oficialmente contrária ao nazismo. Sem contar que classifica os escritos de Kolbe como antissemita e que questiona sua canonização, ao final do filme, como um ato em que a igreja levaria vantagens políticas.

A obra cinematográfica, portanto, para dar a impressão de veracidade às passagens que reconstroem a biografia do “mártir da caridade”, opta por apresentar uma variedade de pontos de vista, dando voz às testemunhas, inclusive àquelas que apontam falhas no comportamento de Kolbe e imprecisão em seu ato heroico.

Essa diversidade, entretanto, não colabora para uma visão heterogênea e, por assim dizer, mais completa e complexa do caso, justamente pela presença de um ponto de vista que paira sobre todos os outros, capaz de apresentar o fugitivo de Auschwitz imerso em um sentimento de culpa, da qual parece aliviar-se apenas pela sugestiva conversão religiosa. Tal olhar superior se dá, ainda, em níveis mais profundos, relacionados ao segundo conceito da palavra testemunha, apresentado no início deste texto, cuja origem latina é *superstes*. Vejamos.

Ao longo do filme de Krzysztof Zanussi, enquanto são filmados os percursos já indicados – a caminhada do ex-prisioneiro rumo à conversão ao catolicismo e a luta do jovem franciscano para a canonização de seu mestre –, outras cenas são representadas e correspondem às ações localizadas no campo de concentração de Auschwitz, sobretudo as que ocorrem no *bunker* onde Maximilian Kolbe e seus nove companheiros foram assassinados. São essas últimas, portanto, que poderiam ser responsáveis pela focalização das testemunhas integrais da barbárie, aquelas que vivenciaram o horror em seu grau mais avançado.

O filme, porém, busca retratar os últimos momentos do mártir polonês sem nenhuma problematização, assumindo um ponto de vista onisciente, realista e ilusionista. Dessa forma, contrapõe-se a qualquer dúvida ou questionamento sobre o ato heroico de Kolbe, como ocorre, por exemplo, na cena em que o jornalista desacredita que Fritsch tenha aceitado a proposta do padre para morrer no lugar de Francisco Gajowniczek, pois, logo em seguida, a câmera filma um diálogo entre o comandante nazista e seu ajudante, explicando os motivos que o levaram a permitir a troca dos prisioneiros encaminhados ao bunker da morte.

Mas a soberania de tal ponto de vista não para por aí, e a última cena apresentada pela película parece exemplar. Filma-se Maximilian sozinho, quando não havia mais prisioneiros vivos e os soldados já teriam se retirado da cela, após aplicar-lhe uma injeção letal<sup>10</sup>. Assim, a câmera retrata o que ninguém poderia ter

<sup>10</sup> No ensaio *Maximiliano Kolbe*, Walter Nigg registra a morte do padre polonês ao descrever o

visto, ela enxerga o que ninguém mais enxergou. A última cena, ainda, mantém um enquadramento em que se pode ver o mártir de Auschwitz morrer enquanto uma luz invade o *bunker*, ao ponto de tomar toda a tela do cinema.

Dito isso, o ponto de vista da obra de Krzysztof Zanussi opta por retratar Maximilian Kolbe como santo inquestionável, assumindo para si o discurso da autoridade católica, em um claro final catártico para o telespectador, capaz de lhe emocionar, colocando-o, pela mediação da tela cinematográfica, frente a um ato heroico de caridade.

Por fim, a película não enfrenta a complexa problemática das testemunhas, e sua finalidade parece ser a de divulgar aos fiéis a vida e a obra do santo martirizado em Auschwitz.

### **Sobre a imaginação de Hilda Hilst: o ponto de vista da arte**

Ao longo deste artigo, verificaremos que há mais diferenças do que semelhanças entre o filme polonês e a peça teatral *As aves da noite*, mesmo que Maximilian Kolbe seja mantido como personagem de destaque nas duas obras. As divergências já podem ser notadas a partir do recorte escolhido para a construção de cada enredo, pois, enquanto a película de 1991 abrange um longo período da biografia do mártir cristão, o texto de Hilda Hilst concentra-se em seus últimos instantes, que seguem do ato sacrificial, quando se ofereceu para tomar o lugar de Francisco Gajowniczek, até o momento em que seus companheiros de cela começam a morrer.

Tais recortes parecem estar de acordo com os gêneros a que pertencem e imbricam outras escolhas, que levam, por exemplo, a fixação de um único cenário na peça, enquanto a câmera cinematográfica pode “viajar” por vários tempos e espaços, contextualizando as cenas de *Maximilian Kolbe: mártir da caridade* em ambientes variados, notados desde os conventos e casas familiares até o campo de concentração de Auschwitz e seu *bunker* da morte, avançando e recuando no tempo pelo processo de montagem – uma das principais técnicas do cinema. São essas mesmas possibilidades que permitem a realização de um ponto de vista soberano, capaz de desfazer dúvidas sobre fatos e questionamentos ligados a seu protagonista, como foi descrito anteriormente.

---

relato do prisioneiro judeu Bruno Borgowiec, que exercia, no campo de concentração de Auschwitz, a função de intérprete e cozeiro: “[...] Borgowiec devia todos os dias entrar na cela, para tirar os mortos. Depois de quinze dias de sofrimento, precisava-se do espaço para outras vítimas. Mas quatro presos ainda estavam vivos: três deles estavam inconscientes, deitados no chão; só o Padre Kolbe estava sentado, encostado na parede, totalmente esgotado, mas plenamente consciente. Junto com o intérprete, um médico desceu e entrou na cela da morte. O Padre Kolbe que, de tão magro, parecia um esqueleto, sem dizer palavra alguma, ofereceu o braço esquerdo ao assassino em traje branco, a fim de receber dele a mortal injeção de Fenol.” (NIGG, 1982, p. 68).

Entretanto, a principal diferença que se pretende discutir aqui está posta na linguagem de cada produção, o que acarreta diretamente, como veremos a seguir, o tratamento dado às testemunhas. Assim, enquanto a produção polonesa opta por um registro realista, que jamais se deixa assumir como ficção, como criação artística, a peça de Hilda Hilst se mostra, a todo tempo, como dramaturgia, adotando um caráter metalinguístico e anti-ilusionista.

Na obra de Kryzstof Zanussi, como já exposto, acompanhamos percursos de personagens que não presenciaram a cela da fome, o que permite a compilação de relatos de testemunhas que se colocam, no máximo, na posição de *testis*, ou seja, “[...] de um terceiro entre duas partes que pode ajudar a julgá-las, segundo a distinção latina evocada por Agamben” (GAGNEBIN, 2010, p. 13), fato que torna simbólico o testemunho do advogado e que ajuda a tomada de partido, a reafirmação do ponto de vista católico. Em *As aves da noite*, entretanto, os personagens são todos habitantes do *bunker* da morte, visto que este se dá como cenário dramatúrgico<sup>11</sup>, e aproximam-se, dessa maneira, da posição de *superstes*, daqueles que vivenciaram algo radical. Junto a Maximilian Kolbe, fazem parte da obra de Hilda Hilst os personagens ficcionais a seguir:

Poeta: 17 anos, aspecto extremamente frágil.

Carcereiro (também um dos prisioneiros judeus): 40 anos, aspecto vigoroso.

Estudante: 20 anos.

Joalheiro: 50 anos, aspecto frágil.

Mulher: 50 anos, forte.

SS

Hans: ajudante do SS.

(HILST, 2018, p. 39).

A peça, após uma cena inicial que representa o momento em que o mártir franciscano se oferece para assumir o lugar do outro prisioneiro – realizada apenas por sons, em blackout –, traz uma importante nota:

Quando a peça se inicia, os personagens já estão há algum tempo na cela da fome. Portanto, os estados de debilidade, comoção intensa, desespero e delírio fundem-se frequentemente. (HILST, 2018, p. 39).

---

<sup>11</sup> “CENÁRIO: Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro. Altura do interior da cela: 1,90 m. Na cela, porta de ferro baixa, com pequeno visor. Janela à volta do cilindro recoberta de material transparente (arame, acrílico etc.). Cadeiras individuais à volta do cilindro, isoladas uma das outras por divisões” (HILST, 2018, p. 31).

Assistimos, pois, à representação de seres próximos a um estado (des)humano indescritível, próprio dos campos de concentração<sup>12</sup>, quando os corpos já não mais reagiam, movimentando-se apenas por reações involuntárias, atingindo uma degradação impossível de ser relatada por quem a vivenciasse. Em Auschwitz havia um jargão para nomear essas vítimas: mulçumanos, cuja definição derivou do fato de que:

Quando ainda eram capazes de se mover, isso se dava em câmera lenta, sem que dobrassem os joelhos [...] Observando de longe um grupo de enfermos, tinha-se a impressão de que fossem árabes em oração [...] O mulçumano não causava pena a ninguém, nem podia contar com a simpatia de alguém [...] Para os prisioneiros que colaboravam, os mulçumanos eram fonte de raiva e preocupação; para as SS eram apenas inútil imundície [...] A história – ou melhor, a não-história – de todos os “mulçumanos” que vão para o gás é sempre a mesma: simplesmente acompanharam a descida até o fim, como os arroio que vão até o mar [... são eles] a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar “morte” à sua morte, que eles nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la. (AGAMBEN, 2008, p. 51-52).

Com esse terrível estado, que passa a ser representado pelas cenas hiltianas/, o drama, como gênero, encontra barreiras para se desenvolver<sup>13</sup>. Mas, ao mesmo tempo, pelos recursos que a escritora terá que utilizar, toca profundamente a questão das testemunhas. Vejamos.

Como drama, refiro-me à conceituação descrita por Peter Szondi em sua obra *Teoria do drama moderno*, ou seja, ao gênero teatral surgido no Renascimento, quando o homem voltava-se a si mesmo para construir, “[...] partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar” (SZONDI, 2001, p. 29). É essa relação intersubjetiva, pautada no diálogo, como “[...] único componente da textura dramática” (SZONDI, 2001, p. 30), que se enfraquece em *As aves da noite*, justamente pelo fato de as personagens estarem em estado de debilidade, desespero e delírio, lutando para não tornarem-se, como no jargão dos soldados, “mulçumanos”.

---

<sup>12</sup> Já que: “Em Auschwitz não se morria: produziam-se cadáveres. Cadáveres sem morte, não-homens cujo falecimento foi rebaixado à produção em série. É precisamente a degradação da morte que constituiria, segundo uma possível e difundida interpretação, a ofensa específica de Auschwitz, o nome próprio do seu horror.” (AGAMBEN, 2008, p. 78).

<sup>13</sup> Ver WALDMAN (2007).

Pela certeza do futuro, já que as *personas* são cadáveres em potência, desprendendo, assim, a fábula da linearidade do enredo formado por ações de causa e consequência, o que resta para o desenvolvimento do texto são discursos e recursos que se contrapõem à espera da morte, o que atinge outra base do drama, seu caráter absoluto, pautado unicamente no presente<sup>14</sup>. Fazem parte, ainda, desse caráter: a ausência de tudo que lhe for externo; o apagamento da figura do dramaturgo, já que as palavras “[...] de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor” (SZONDI, 2001, p. 30); e o ilusionismo do palco, que impede as falas de serem dirigidas ao público e a peça de se revelar como artifício e construção estética.

Por tudo isso, nota-se um produtivo adentramento épico e lírico no texto hilstiano, o que permite a existência de falas que remetem a tempo e espaço de fora da cela; a metalinguagem, e a possibilidade da escritora se expressar por meio de recursos cênicos e de seus personagens, que tendem muito mais ao simbólico, assim como o cenário indicado<sup>15</sup>.

*As aves da noite* forma-se, portanto, por uma variedade discursiva que (re) arranja diálogos esparsos, dados biográficos de Maximilian Kolbe referentes à sua passagem por Auschwitz e colocados em nota de abertura<sup>16</sup>, relatos, canções e poemas entoados pelos prisioneiros que, pouco a pouco, caminham para a morte dentro do *bunker*.

Todos esses tipos de discursos procuram transcender o degradante estado (des)humano a que assistimos, permitindo o compartilhamento de experiências entre as vítimas confinadas e reforçando o coletivo contra o sistema opressor que lhes subjuga. Frente à extinção do indivíduo, resta resistir à morte por meio da memória coletiva, não deixando que tempos e espaços mais belos e justos caiam no esquecimento, assim como traços de uma cultura comum universal e, por assim

---

<sup>14</sup> “[...] o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é ‘originária’, ela se dá no presente. [...] O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa a se tornar passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser ‘prenhe de futuro’. O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva” (SZONDI, 2001, p. 31-32).

<sup>15</sup> Ver nota 12.

<sup>16</sup> “Auschwitz, 1941: Do campo de concentração fugiu um prisioneiro. Em represália os SS, por sorteio, condenaram alguns homens a morrer no Porão da Fome. Figurava entre os sorteados o prisioneiro nº5659, que começou a chorar. O padre católico franciscano, Maximilian Kolbe, prisioneiro nº 16.670, se ofereceu para ocupar o lugar do nº 5.659. Foi aceito. Os prisioneiros foram jogados numa cela de concreto onde ficaram até a morte. O que se passou no chamado Porão da Fome ninguém jamais soube” (HILST, 2018, p. 37).

dizer, humana. É recorrente, como ação de resistência, entre os personagens, a frase “Eu sou você” e a entoação coral de uma canção<sup>17, 18</sup>.

Pelo enfraquecimento intersubjetivo, imposto pelas condições que condenaram as personagens, a linguagem tende a se dobrar em si mesma, o que leva a reflexão dramática para as suas próprias estruturas, atribuindo um caráter metalinguístico à peça de Hilda Hilst.

O primeiro movimento que chama a atenção do público para a própria peça é uma espécie de distanciamento anti-ilusionista e irônico, que ocorre quando, após a já referida cena inicial que representa o momento em que Kolbe pede para assumir o lugar do outro prisioneiro, a autora acrescenta a nota sobre a debilidade dos personagens, cujo início é: “Quando a peça se inicia [...]” (HILST, 2018, p. 39).

Outros momentos em que a metalinguagem pode ser percebida se dão em meio às reflexões dos personagens. Parece exemplar o trecho em que, ao se interrogarem sobre a função da palavra, suas falas projetam questionamentos propícios à própria peça:

POETA (*tentando acreditar no que diz*): Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria... e tudo o que ela falar vai ficar assim... imagem... viva, isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos... e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós... (*para o Carcereiro*) Não é isso?

CARCEREIRO (objetivo): É isso [...]

ESTUDANTE (*olhando à volta da cela*): Esta cela terá vida. Palavras vivas. (HILST, 2018, p. 62-63).

Tomando a linguagem como centro da reflexão, a ideia de encenação, entendida aqui como o processo intersemiótico de passagem do texto para o palco, pode ser focalizada no trecho acima, que lança ao público a possibilidade de construção da memória. Se assim o for, a peça alcançaria uma importante função ética: não deixar que a barbárie seja repetida – resistência alcançada pela permanência da reminiscência.

---

<sup>17</sup> “Que dia tão claro/ Sobre o meu coração/ Que dia tão claro/ Quantas flores/ Quanto amor sobre o meu coração/ Que dia tão claro/ Vou andando, vou cantando/ Abraçado/ Com a minha namorada./ Vou andando/ Vou cantando/ Abraçado, abraçado/ Com a minha namorada” (HILST, 2018, p. 74).

<sup>18</sup> O próprio cenário (descrito na décima segunda nota de rodapé deste trabalho) lembra o universo da arte popular polonesa, como a construção cilíndrica da cela e seu revestimento de arame. Assim, ao observarmos a escultura, disponibilizada como anexo 3, podemos notar Maximilian Kolbe representado com uma coroa de arame farpado, dado também presente em *As aves da noite*: “MAXIMILIAN (ainda desembulhando o pacote): Para mim?/ SS: É, para você, você vai gostar./ MAXIMILIAN (acabando de desembulhar. Vê-se que é uma coroa de arame farpado): Mas... eu não sou digno. Não, eu não sou digno. (HILST, 2018, p. 100-101).

Entretanto, a construção da memória não é certa, assim como também não é certo o alcance de uma obra de arte. Por isso *As aves da noite* possui uma forma aberta, que funciona mais como interrogação do que afirmação, mais como porvir do que mundo fechado, já que para sua total fruição ocorrer são necessários leitores, artistas da cena e público. Mais uma vez a peça formaliza a dúvida:

JOALHEIRO (*tensão crescente*): Eles vão se lembrar. Daqui a vinte anos eles vão se lembrar de nós. Cada um, a cada dia, a cada noite, vai se lembrar de nós. (*Estudante começa a sorrir*) Você está sorrindo?

ESTUDANTE: Estou sorrindo sim.

JOALHEIRO (desesperado): Você não acredita? (*pausa*) Você não acredita?

ESTUDANTE: No começo... eles se lembrarão. Depois... sabe, há uma coisa no homem que faz com que ele se esqueça de tudo... (*pausa. Lentamente*) O homem é... (*voz baixa*) Voraz... voraz.

(HILST, 2018, p. 94).

Os personagens, entretanto, não possuem a ciência ficcional como os pirandelianos<sup>19</sup>, por isso toda reflexão pode ser vista como inquietações projetadas pela consciência autoral, que, por meio da Mulher, interroga: “[...] (*como se falasse consigo mesma*): Eles me deixarão viva... vendo o que eu vejo?” (p. 62).

Não se pode esquecer, portanto, que *As aves da noite* foram escritas em 1968, tempo em que também passávamos por um período civil-militar autoritário, cujas torturas, censuras e outras práticas de nulificação do sujeito eram praticadas, sobretudo aos mais jovens, questionadores e sensíveis, pertencentes às classes intelectualizadas, artísticas e estudantis. Dados que refletem a escolha de personagens jovens, como o Poeta e o Estudante, e explicam a interrogação da personagem referida no parágrafo anterior como se fossem de sua própria autora e que se estende, de forma geral, aos produtores de bens simbólicos do período. A peça, nesse sentido, é uma forte e provocativa alusão do contexto em que foi escrita.

Com os exemplos, podemos dizer que Hilda Hilst, por meio de seus personagens, “desce ao bunker da morte” para tentar se comunicar com o seu público, que, por extensão, também testemunha a barbárie. É assim que o caráter ficcional da obra de arte não se afasta do horizonte da criação, e é assim que a peça se diferencia do filme de Krzysztof Zanussi, inventando possibilidades mais potentes para a representação das testemunhas.

Voltando aos escritos de Giorgio Agamben sobre o campo de concentração de Auschwitz, lembramos que suas:

---

<sup>19</sup> Refiro-me, por exemplo, aos personagens de *Seis personagens à procura de um autor*.

[...] ‘verdadeiras’ testemunhas, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que ‘tocaram o fundo’, os mulçumanos, os submersos [...] Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista. (AGAMBEN, 2010, p. 43).

A única possibilidade, então, de dar voz às “testemunhas integrais” parece se dar por meio da ficção. Com isso, a fim de poder representar o absurdo dos poderes totalitários com maior complexidade, Hilda Hilst alça personagens simbólicas, sua própria consciência autoral e a figura de um mártir<sup>20</sup>, de um testemunho histórico do *bunker* da morte, à categoria ficcional. Dessa maneira, parece exemplar uma das notas iniciais da peça:

Com As aves da noite, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em Auschwitz. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir VIVA, EM VERDADE. Só em situações extremas é que interrogamos esse GRANDE OBSCURO que é Deus, com voracidade, desespero e poesia. (HILST, 2018, p. 32).

Frente às dificuldades e complexidades que a temática das testemunhas de Auschwitz impõe à sua representação, novas formas artísticas devem ser testadas. Assim, a peça de Hilda Hilst parece enfrentar à problemática com mais vigor e consciência, abrindo sua linguagem aos questionamentos de suas próprias tentativas. Já Krzysztof Zanussi opta por um registro menos experimental, assumindo um tom realista.

Por fim, *As aves da noite* é construída enquanto rompe os limites de seu gênero, aplicando, ao drama, recursos épicos e líricos, optando pelo tom metalinguístico. Portanto, para representar quase “não homens”, Hilda Hilst escreve uma peça quase “não drama”, assumindo sua construção como ficcionalidade.

ZAGO, C. E. S. Maximilian Kolbe on the stage: the problematics of witness in *Maximilian Kolbe: martyr of charity* and *The birds of the night*. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 47-62, jul./dez. 2019.

---

<sup>20</sup> “No grego, testemunha é *martis*, mártir. Os primeiros padres da Igreja derivam daí o termo *martirium*, a fim de indicar a morte dos cristãos perseguidos que, assim, davam testemunha de sua fé” (AGAMBEN, 2010, p. 35).

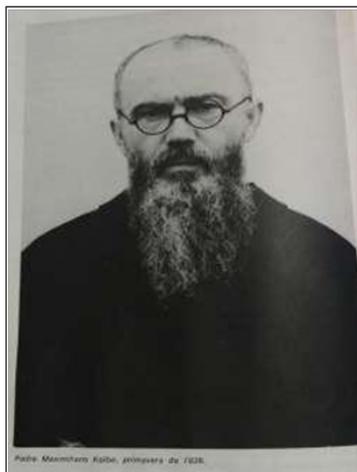
- **ABSTRACT:** *The martyrdom of Franciscan priest Maximilian Kolbe, assassinated in the Nazi concentration camp in Auschwitz, is represented in the Polish film Maximilian Kolbe: martyr of charity (1991) and in the Brazilian play The birds of the night (1968). Therefore and according to Giorgio Agamben's reflections on the concept of witness, this work intends to analyze how this concept is formalized in both compositions, taking into account the common thematic matter, the difference between their genres and the language adopted in each production.*
- **KEYWORDS:** *Maximilian Kolbe. Maximilian Kolbe: martyr of charity. The birds of the night. Witness.*

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz:** O arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Paulus, 2002.
- FUITEM, Frei D. L. **Vida de São Maximiliano Maria Kolbe.** São Paulo: Loyola, 2011.
- GAGNEBIN, J. M. Apresentação. In: AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz:** O arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 9-17.
- HILST, H. **Da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, H. **Teatro completo volume 1:** As aves da noite seguido de O visitante. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- LIMONGI, M. M. **Maximiliano Kolbe.** São José do Campos: Com Deus, 2004.
- MAXIMILIANO Kolbe: **Mártir da Caridade.** Produção de Krzysztof Zanussi. Polônia: Paulinas, 1991. DVD.
- MONTANHESE, I. **O santo que esteve no inferno:** vida de São Maximiliano Kolbe. Aparecida: Santuário, 2012.
- NIGG, W. Maximiliano Kolbe: **O mártir de Auschwitz.** Trad. Francisco Van de Water. São Paulo: Loyola, 1982.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno.** São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- WALDMAN, B. **Sobrevoando Auschwitz:** “as aves da noite”. Remate de males. Campinas: Unicamp, v. 27.2, 2007.

## ANEXOS

1.



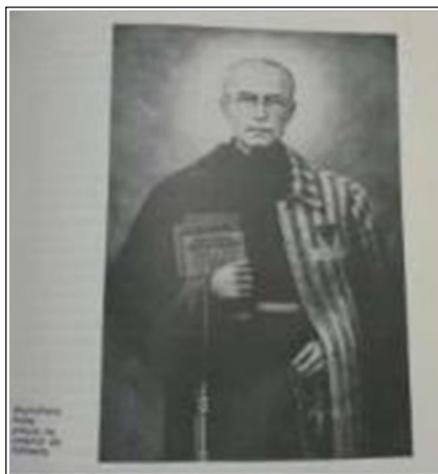
(Fonte: NIGG, 1982, p. 16).

3.



(Fonte: NIGG, 1982, p. 17).

2.



(Fonte: NIGG, 1982, p.64).

