

com todos os padrões e se deleita em um fluxo caótico de consciência onde, ao seu dispor, o banal transfigura-se em obsceno, e este se torna instrumento de um sublime não compreendido e possivelmente incompreensível – e que não é, ao fim das contas, necessariamente reconfortante.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN. *História da filosofia oculta*. Lisboa: Edições 70, s.d.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *A bela, a fera e a santa sem saia: ensaios sobre Hilda Hilst*. Vitória: UFES/GEITES, 2007.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

HILST, Hilda. *Rútilo nada*. Campinas: Pontes, 1993.

HOUAISS, Antonio et al. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 CD-ROM.

VALENTINIANISM. In: *Wikipedia: the free encyclopedia*. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Valentinianism>. Acesso em 30 jan 2008.

VÁRIOS autores. *Das Sombras. Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out 1999.

Recebido em 22/03/2010

Aprovado em 29/04/2010

O TEXTO TEATRAL O VERDUGO, DE HILDA HILST, E OS LIMITES DA RAZÃO

Deneval Siqueira de Azevedo Filho

Ufes

RESUMO: Este ensaio analisa o teatro bissexto de Hilda Hilst, mais especificamente sua peça *O verdugo*, considerando o tempo histórico em que ela foi escrita e a recepção produtiva do teatro brechtiano contida no texto teatral como prática cultural, social e política.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst. Teatro. Brecht. Recepção Produtiva. Texto Literário.

ABSTRACT: This essay analyzes Hilda Hilst's drama, written very scarcefully, more specifically her text *O verdugo*, considering it was written at a special time which leads the reading to a Brecht's receptive production as a cultural, social and political practice.

KEY WORDS: Hilda Hilst. Theater. Brecht. Receptive Production. Literary Text.

INTRODUÇÃO

Sempre que estudei a narrativa de Hilda Hilst, tinha uma certa sensação de perda e, muitas vezes, de ganho, pois é impossível perseguir os destinos de sua narrativa sem perder os referenciais lógicos das prosas doces, leves e sem compromissos e ganhar o discurso alado que trafega entre mundos reais e lúdicos. Muitas vezes, sentime em um caminho só de ida, por não ter tido medo de

não precisar de uma volta, pois ler Hilda Hilst é adentrar em um terreno perigoso, onde inúteis são as armas da consciência e os limites da razão.

Lygia Fagundes Telles (1971), em carta a Hilda Hilst, escreveu:

Amor e morte com planejamentos místicos são os temas mais constantes dessa verdade que no conceito de Keats é a própria beleza. Beleza que não é fácil de ser entendida, beleza de um tempo que não é, senhores, de inocência, nem de ternuras, nem de cantigas. Mas a tentativa de comunicação tem que ser feita sem nenhuma concessão ao leitor viciado na leitura rasa, alegre, descomprometida. (...) Os processos técnicos nos quais você se depura com uma intuição que se assemelha a um sortilégio desenvolvem seu estilo no sentido de representar a idéia com fidelidade tão fiel que a poemática se enriquece na captação de imagens e sons. Esse enriquecimento se acentua na prosa com um vocabulário denso, com uma metáfora original sempre e com um bom gosto de quem não engana mesmo quando ousa a mais crua das linguagens.

Desde seu primeiro livro de poemas, *Presságio* (1950), a que se seguiram vários outros, inclusive premiados, depois de ter-se dedicado à ficção e também ganhado prêmios diversos, a autora, entre 1967 e 1969, escreveu oito textos teatrais “bissextos”, que permaneceram inéditos até 2008, dos quais se destaca *O Verdugo*, que ganhou o Prêmio Anchieta em 1969. Hilst escreveu para o teatro: *A Possessa* (1967); *O Rato no Muro* (1967); *O Visitante*

(1968); *Auto da Barca do Camiri* (1968); *O Novo Sistema* (1968); *As Aves da Noite* (1968); *O Verdugo* (1969) e *A Morte do Patriarca* (1969). *O Teatro completo* (2008), de Hilda Hilst, integra e culmina a coleção de obras reunidas da autora, com organização e plano de edição de Alcir Pécora, que já disponibilizou ao público 17 títulos, entre prosa e poesia (incluindo clássicos contemporâneos como *A obscena Senhora D*, *Contos d’escárnio – Textos Grotescos*, *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Cartas de um sedutor*, *Bufólicas* e *Poemas malditos, gozosos e devotos*). Além da extensa e esclarecedora nota introdutória do organizador, a presente edição de seu teatro conta com posfácio da poeta e dramaturga Renata Pallottini (2008), acrescido de bibliografia e cronologia. Pallotini dialoga com Lygia Fagundes Telles (1971) no que diz respeito à prosa e à poesia de Hilda Hilst, famosas “tábuas etruscas” ou “mandalas linguísticas” quando comentam sua poesia e sua prosa poética. Já na apresentação do livro *Teatro Completo* (2008), afirma Alcir Pécora:

Se a prosa e a poesia de Hilda Hilst não se enquadram nas vertentes mais consagradas dessas linguagens, seu teatro, menos conhecido, é, paradoxalmente, mais fácil de apreender. Pois ao contrário da poesia e da prosa, às quais se dedicou por toda a vida adulta, Hilda voltou-se para o teatro por um período específico, e bastante definido na história da dramaturgia brasileira: O teatro completo de Hilda Hilst é composto de 8 peças escritas num período de pouco mais de dois anos, de 1967 a 1969. O fato é significativo, pois se trata de um período no qual o teatro em geral, e em especial o teatro universitário, adquire grande importância no país, tanto por

sua significação política de resistência contra a ditadura militar como pela excepcional confiança na criação jovem e espontânea que se alastrava pelo mundo todo. [...] Isto dito, pode dar a impressão de que o teatro de Hilda, por ser episódico, embora bastante prolífico para o seu curto período de produção, não guardaria grandes distinções em relação aos clichês do teatro universitário e militante de época.

Para Anatol Rosenfeld (1977), “É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais nestes tempos de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais (eu diria quatro, pois Hilda também foi cronista) da literatura – a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa – alcançando resultados notáveis nos três campos. A este pequeno grupo pertence Hilda Hilst.” Tendo enriquecido minha introdução com citações de autores e críticos consagrados, para que eu possa com eles manter um diálogo, neste texto, no plano da análise literária, ou seja, no plano da análise do texto dramático de Hilst e suas contribuições para os Estudos Literários e para a Literatura em cena, traçarei um breve panorama de *O verdugo*, vencedor do Prêmio Anchieta, em 1969, nos anos de chumbo da ditadura. Pretendo mostrar como, pelas parábolas que nos são apresentadas pela autora, ela consegue traçar vários perfis de situações políticas, em que as características do teatro épico de Brecht apresentam-se numa recepção produtiva, porque a literatura de Hilda Hilst, por sua preocupação com a linguagem, sem exceção, é essencialmente política por excelência. É da própria Hilda a seguinte afirmação, em entrevista concedida a Leo Gilson Ribeiro (1980):

No momento em que o escritor (...) resolve dizer-se, verbalizar o que pensa e sente, expressar-se diante do outro, para o outro, então o escrever sofre uma transformação. Uma transformação ética que leva ao político: a linguagem, a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não pactuação com o que nos circunda e que tenta nos enredar com seu embuste, a sua mentira, arditamente sedutora e bem armada.

FRAGMENTO DE *O VERDUGO*

Personagens:

O verdugo: Homem de 50 anos

A mulher do verdugo: 45 anos, forte. Tom quase sempre amaro, ríspido.

Filho: Jovem.

Filha: 28 anos.

Noivo da filha: Aspecto pusilânime, tem sempre um sorriso idiota.

Carcereiro: ???

Juiz velho: 50 anos.

Juiz jovem: 30 anos.

Cidadãos: Podem ser muitos, mas os que falam são em número de seis.

O homem: Deve ser alto.

Os dois homens coitotes: Devem ser altos.

1º ATO

CENÁRIO: Casa modesta, mas decente. Sala pequena. Mesa rústica. Dois bancos compridos junto à mesa. Um velho sofá. Uma velha

poltrona. Uma porta de entrada. Outra porta dando para o quarto. Paredes brancas. Dois pequenos lampiões. Aspecto geral muito limpo. Nessa sala não deve haver mais nada, nada que identifique essa família particularmente. Morem numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo. Mesa posta. O verdugo, a mulher, a filha e o filho estão sentados à mesma. A mulher deve estar servindo sopa ao marido. É noite.

Mulher (Ríspida. Para o verdugo) - Come, come, durante a comida pelo menos você deve se esquecer dessas coisas. Que te importa se o homem tem boa cara ou não? É apenas mais um para o repasto da terra.

(Pausa)

Verdugo (Manso) - Você não compreende.

Mulher - Não compreende, compreendo muito bem, mas que me importa? Não sou eu que faço as leis. Estou limpa. E você também está limpo. (Pausa. Começam a tomar sopa)

Filho - O pai sabe que é imundície tocar naquela corda que vai matar o homem.

Filha - Cala a boca você.

Filho (Exaltado) - Por quê? Por que é que eu tenho de calar? Você pensa apenas em você. E se o pai vai ganhar dinheiro por fora desta vez é porque é mais difícil matar aquele homem do que qualquer outro.

Verdugo - Ninguém falou em dinheiro ainda.

Filho (Dócil) - Mas vão falar, vão falar. Espera, pai. (Pausa) O pai sabe que o homem dizia coisas certas. O homem é bom.

Filha - Bom, bom (Com desprezo) Ha, ha, ele

pôs fogo em todo o mundo. Fogo, só isso.

Filho - Ele é bom.

Mulher - Bondade é dar dinheiro para encher a barriga. Ele te deu dinheiro, por acaso?

Filho - Ele me deu outra coisa.

Filha (Com ironia) - E que coisa foi essa?

Filho - Você não compreende. Nem adianta falar.

Mulher (Para o filho) - A sua irmã é uma estúpida para não compreender o que você fala? Deixa de ser bobo, menino. Começou a estudar outro dia mesmo.

Filho - Mãe, o pai sabe que é imundície tocar naquele homem.

Mulher - Imundície ou não, não me importa nada. Come. (Pausa) A mim me importa encher a barriga de vocês.

Filho - O homem falou que encher a barriga é importante, mas que não é tudo.

Mulher - Não? Não? Quem sabe se ele quer encher (Põe a barriga para frente e contorna-a com as duas mãos) a barriga das mulheres, hein? É isso que o homem também quer?

Filho (Manso) - Pára, mãe. Ninguém aqui na vila quer que o homem morra, a senhora sabe.

Mulher - Ninguém aqui na vila... E quem são esses coitados? Cuida da tua vida, menino.

Verdugo - Deixa o rapaz.

Mulher - Você está sempre do lado dele.

Verdugo (Manso) - Não é isso, não é isso.

Filha - É sim, meu pai. O senhor o defende sempre. Por quê? Ele é melhor do que nós? Eu também não sou sua filha?

Verdugo - Me deixa comer.

Mulher - É, nessas horas ele só quer comer.
 Verdugo - O??? merda, mulher! A minha cabeça agüenta algum tempo, depois eu me esqueço, ouviu? Me esqueço que sou um homem e viro... chega! (Pausa. Brando) O homem tem uma cara impressionante.
 (Pausa)
 Filho - Como ele é bem de perto, pai? (Pausa)
 Fala.
 Verdugo - O homem tem um olhar... um olhar... honesto.
 Mulher - Honesto, ha!
 Verdugo - Limpo, limpo. Limpo por dentro.
 Mulher (Com desprezo) - Ah, isso!
 Filha - Por dentro ninguém sabe como ele é. Ninguém sabe como ninguém é por dentro.
 Filho - Eu sei como você é por dentro.
 Filha - Ah, sabe? Fala, então.
 Filho - Por dentro você não tem nada. É oca.
 Verdugo (Manso) - Chega.
 Filha (Para o irmão) - Mas vou deixar de ser. Vou casar, vou ter filhos...
 Filho (Interrompe e refere-se ao noivo da irmã) - Com aquele? (Faz caras de desprezo).
 Filha (Exaltada) - Com aquele, sim. E vou deixar de ver a tua cara. Isso já será um grande consolo.
 Filho - Você só pode se casar se o pai ganhar esse dinheiro.
 Filha - A morte do homem é daqui a dois dias.
 Filho - O pai não vai fazer o serviço.
 Mulher - Cala, menino. Cala. (Pausa) Come.
 (Pausa)
 Filho - Hein, pai?
 Verdugo (Manso) - Não sei, meu filho, não

sei.
 Mulher (Para o filho) - O seu pai precisa descansar. E vai aceitar o serviço, sim. (Para o verdugo, branda) Não é?
 Verdugo (Seco) - Não sei.
 Mulher - Trate de ficar sabendo logo. Não é o primeiro nas tuas mãos.
 Verdugo (Seco) - Ele é diferente.
 Mulher - Diferente, limpo, uf! É igual aos outros.
 Filho - Ninguém tem o mesmo rosto.
 Mulher - Eu quero dizer que ele é igual a todos os outros filhos da puta que morreram porque a lei mandou. (Para o verdugo, sorrindo com ironia) Você se lembra daquele que parecia um anjinho? Hein? Lembra? Todos diziam...
 Verdugo (Interrompe) - Eu não.
 Mulher - ...mas os outros diziam: ele tem cara de anjo. E vocês se lembram do que ele fez? (Para o verdugo e para o filho) Se lembram? Conta, filha, porque aquele outro anjinho foi condenado.
 Filha (Sorrindo) - Ele matou aqueles dois menininhos.
 Mulher (Irônica) - Só isso?
 Filha (Sorrindo) - Não. Primeiro ele queimou as plantas dos pés e as mãozinhas dos menininhos.
 Mulher - E depois?
 Verdugo (Seco) - Já sabemos, chega.
 Mulher (Para o verdugo) - Não, espera. (Para a filha) E por que ele queimou as plantas dos pés e as mãozinhas dos meninos? Hein, filha?
 Filha (Sorrindo) - Porque assim os menini-

nhos não podiam ficar em pé e nem podiam se defender com as mãozinhas.

Mulher - Para fazer aquela porcaria, não é? Então, e muita gente dizia que ele parecia um anjinho.

Verdugo - Eu não.

Filho - Mas esse é diferente, não é nada disso, mãe. Esse só falou.

Mulher - Deve ter falado besteira.

Filho - Ele falava de Deus, também.

Mulher - Deus, Deus, onde é que está esse Deus? (Para o filho) Não foi você mesmo que andou lendo que naquele lugar, lá longe...

Filho (Interrompe) - Na Índia.

Mulher - Sei lá, na Índia, onde for, as crianças de seis anos vão para o puteiro? Deus, Deus... e depois não foi você mesmo quem disse que se elas não fossem para os puteiros aos seis anos, elas morreriam de qualquer jeito, de fome? Hein?

Filho - Foi, sim, mãe. Fui eu mesmo.

Mulher - Então deixa o teu pai fazer o serviço. Se Deus não consegue ajudar aquelas criancinhas, você acha que esse homem é que vai nos ajudar? (Pausa)

Filho (Para o pai) - O pai não quer fazer, não é?

Mulher - Essa é a profissão de teu pai.

Filho (Olhando para o pai) - Verdugo.

Mulher - Verdugo, sim. Uma profissão como qualquer outra. (Pausa)

Verdugo - Mas esse homem eu não quero matar, mulher.

Mulher (Impaciente) - Mas não é você quem vai matar. É a lei que mata. Você é o único

aqui na vila que pode fazer o serviço. Ninguém mais. Ora, que besteira.

Verdugo - Mas a gente da vila não quer que o homem morra. O povo...

Mulher (Interrompe) - Deixa disso, o povo é filho da puta, eles fazem assim só pra não dar o gosto pra aqueles juízes.

Filho - Os juízes estavam cansados. Você viu, mãe? Eles quase se deitavam sobre a mesa. O rosto dos dois estava branco. E as mãos também. Eles suavam.

Mulher - Pudera. Com aquela roupa negra.

Filho - Eles suavam de medo.

Filha - Medo! Juiz algum tem medo?

Filho - Um deles tinha os olhos vermelhos.

Filha - Estava resfriado.

Filho - Resfriado nada. Parecia até que tinha chorado.

Filha - Um juiz chorando! Que imaginação!

Filho (Querendo terminar a discussão) - Tá bem. Devia ser o calor.

Filha - Estava frio.

Filho - Frio! Você está louca.

Filha - Eu sentia frio.

Filho - Você sentia era medo.

Filha - Medo de quê?

Filho - Medo do homem.

Filha - Mas você é besta mesmo, não? Por que eu havia de sentir medo daquele homem? O homem não é nada meu, é só um homem que falava, falava... (Pausa) Idiota.

Filho - O homem é bom de perto, pai?

Verdugo (Manso) - Não sei, meu filho, não sei. (Pausa) É muito difícil para mim. É assim como se eu tivesse que cortar uma árvore,

você entende? Eu nunca derrubei uma árvore, eu não saberia, é difícil, não é o meu ofício.

Mulher - Uma árvore... Você cortou cabeças, enforca gente e fala de uma árvore. Parece que está louco.

Verdugo - É diferente, mulher. É diferente. Esse homem é como se fosse uma árvore para mim. (Pausa)

Filho - Que cara ele tem bem de perto, pai?

Mulher - A mesma cara de longe. (Pausa)

Filho (Para o pai) - E as mãos? Eram bonitas de longe.

Filha (Com desprezo) - Bonitas! Eram mãos.

Filho (Maravilhado) - Grandes. (Pausa)

Verdugo - De perto, meu filho... ele parece o mar. Você olha, olha e não sabe direito pra onde olhar. Ele parece que tem vários rostos.

Mulher - Todo mundo só tem um rosto.

Verdugo (Para o filho) - ... de repente, ele olha firme, você sabe? Assim como se eu te atravessasse. É muito difícil olhar para ele quando ele olha assim. E depois... ele também pode olhar de um jeito... Você se lembra daquele cavalo que um dia te seguiu?

Filha (Rindo) - Quem é que não se lembra? O cavalo não agüentava subir aquela ladeira. O dono do cavalo dava umas pauladas no focinho do coitado. (Ri. Para o irmão) Aí você gritou: se você é tão macho para bater em mim como bate nesse cavalo, eu corto o meu...

(Ri) e pulou em cima do homem como um leão. O coitado fugiu feito doido. E o cavalo só podia te seguir, lógico. (Ri) Até o cavalo compreendeu. Foi engraçado aquele dia. (To-

dos riem. Pausa)

Verdugo (Para o filho) - Mas você se lembra dos olhos do cavalo?

Filho - Eu me lembro, sim, pai, eu me lembro. (Pausa)

Verdugo - Pois o homem tem às vezes aquele olho.

Filho - Então ele é bom, pai.

Mulher - Mas o que adianta vocês ficarem falando que ele é bom, se ele tem os olhos do cavalo ou não? (Para o filho) O homem tem de morrer e é seu pai quem vai fazer o serviço. E vai ganhar bem desta vez. Vamos começar outra vida, tenho certeza. (Batem na porta)

Mulher (Para a filha) - É o teu noivo. Abre. (A filha vai até a porta. Abre e fecha rapidamente. Entra o noivo)

Filha (Para o noivo, meiga) - Você chegou tarde hoje.

Noivo (Para todos, sorriso idiota) - Boa noite.

Verdugo (Seco) - Boa noite.

Mulher (Amável) - Boa noite, meu filho. Senta. Já jantou hoje? (O noivo faz uma cara apreensiva) Mas que cara!

Noivo (Para o verdugo) - Tem gente aí querendo falar com o senhor.

Verdugo - Que gente?

Noivo (Sorriso idiota) - O homem... de preto.

Mulher (Apreensiva) - Os juízes?

Noivo - É.

Filha (Para o noivo) - E você fechou a porta?

Noivo - Você é que fechou.

Mulher - E a casa desse jeito. Nem tirei a mesa. (Tenta tirar as coisas de cima da mesa)

Verdugo - Manda entrar, mulher, vai. Eles sabem que a casa é assim mesmo. (A mulher vai abrir a porta)

Mulher - Entrem, por favor, Excelências. (Os juízes entram) Não esperávamos, está tudo ainda... (Mostra a mesa em desordem)

Juízes (Interrompendo, para todos) - Boa noite.

Filho e noivo - Boa noite.

Verdugo (Seco) - Boa noite. (O filho do verdugo cumprimenta apenas com a cabeça)

Juiz velho - Fiquem tranquilos. Nós só viemos para combinar.

Mulher (Servil) - Por favor, sentem, Excelências, por favor.

Juízes (Sentando-se) - Obrigado. (Pausa longa)

Juiz jovem (Para a mulher) - A moça vai casar, não é?

Mulher - Esperamos, mas (Apontando para o noivo) ele está sem serviço. (Pausa longa)

Juiz jovem - Tudo se arruma, não é?

Mulher - Seria um presente do céu, Excelência.

Juiz jovem - Pois é. (Pausa longa)

Juiz velho - Vão melhorar de vida.

Mulher - Se Deus quiser, Excelência.

Juiz velho - Parece que Deus quer. (Pausa)

Juiz jovem (Para a mulher) - Mas...

Mulher (Interrompe) - Posso oferecer alguma coisa?

Juiz jovem - Não, não, temos um pouco de pressa. Ainda não fomos para nossas casas. Nem pudemos tirar essa roupa. (Olha para a toga)

Filha (Fazendo a mulherzinha para o juiz jovem) - É bonita essa roupa.

Juiz jovem - É pesada.

Filha - Mas é bonita.

Juiz velho (Para a filha) - Então vai-se casar.

Filha - Acho que sim (Olha para o noivo), não é? (Olha para o juiz jovem. Sorri. Os juízes sorriem. Pausa)

Juiz jovem (Para o verdugo) - Bem, o senhor sabe como é... o homem... tem de morrer.

Mulher - Sabemos, lógico. Tem de morrer.

Juiz jovem - Não há outro jeito.

Juiz velho (Para o verdugo) - Ele falou demais. O senhor compreende? E boca deve ter uma medida.

Juiz jovem - Certas palavras não devem ser ditas.

Mulher - Ele falava muito, é verdade.

Noivo (Sorriso idiota) - Ele falava coisas sem sentido.

Juiz jovem - Confundi todo mundo.

Filha (Sorrindo para o juiz jovem) - Eu não entendia bem o que ele falava.

Juiz velho - Nem era para entender, minha filha. Ninguém entendia.

Filha (Olhando para o juiz jovem. Sorrindo) - E depois sempre havia tanta gente... Eu não conseguia chegar muito perto.

Mulher (Para os juízes) - A gente é curiosa. Só ia pra ver, ver como era, os senhores sabem.

Juiz jovem - Compreendo. É a novidade. (Pausa)

Noivo (Sorriso idiota) - Aqui a gente não tem nada pra ver.

Juiz velho - Claro. (Pausa)

Juiz jovem (Para o verdugo) - O senhor já está preparando???, então.

Mulher - Ah, está sim, ele não precisa se preparar muito. (Sorri) É o ofício dele, de sempre (Para o marido), não é?

Filho - O pai não respondeu.

Mulher - Vai saindo, menino. Você não tem a escola?

Filho - Hoje eu não vou à escola.

Mulher - Imagine, vai de qualquer jeito, vamos.

Juiz jovem - Espera um pouco, senhora. (Olha para o rapaz) O moço quer dizer alguma coisa?

Mulher - Ele não quer dizer nada, Excelência. Ele é um menino, só isso. (Para o filho) Vai.

Juiz jovem - Não. Ele quer dizer alguma coisa.

Juiz velho - Pode falar, moço. O que é? (Pausa) Hein? (Pausa)

Filho - O homem é bom.

Mulher - Cala a boca.

(...)

(HILST, 1969.)

O TEXTO DRAMÁTICO COMO COMPONENTE DO TEATRO NOS ANOS DE CHUMBO

O teatro é um universo de signos (particularmente verdadeiro é o fato de que “a representação é um ato semântico extremamente denso”, BARTHES, apud MELO, 1988) que utiliza, como meios de comunicação, significantes que desembocam quase sistematicamente na conotação (conotadores); nesse sentido, o teatro é uma arte

do código, da convenção, mais do que todas as outras, é uma arte que depende de uma codificação muito forte (mesmo quando procura escapar dessa codificação em proveito de uma mimese: caso do naturalismo). Esse é, na verdade, seu dado maior, e não a “imagem” do teatro, a analogia icônica ou a famosa “impressão da realidade” estudada por C. Metz no cinema – impressão que, aliás, permite ao espectador suportar bem menos desagradavelmente, graças a uma recepção essencialmente perceptiva, uma representação cinematográfica do que uma representação teatral que não lhe “agrada”.

O teatro tem, portanto, um estatuto intermediário, no qual pode estar sua complexidade, pois, de um lado, a imagem do teatro não se aproveita de uma recepção fácil que se deve à analogia (e ao movimento) que o cinema possui e, por outro lado, ela não se aproveita das instituições que ensinam como decifrar seus signos e sua gramática, uma certa semiologia aplicada.

Ora, o teatro hilstiano não foge à insistência na oposição da analogia ao código, mas opõe duas atitudes no trabalho artístico: seja para copiar, recopiar o código existente na realidade, seja para transgredi-lo até mesmo e inclusive nos hábitos perceptivos com os quais apreendemos a realidade habitual – portanto, transgressão, isto é, a principal característica da obra de arte e, a partir daí, sua parte de invenção contra o real.

Ora, se o teatro traz em si, como “essência”, essa modificação dos hábitos no receptor (mesmo quando os encenadores se esforçam por recopiar a realidade a fim de produzir um exato reflexo dela, como no caso do naturalismo), existe a transgressão. O jogo teatral traz em si mesmo, inelutavelmente, a situação artificial. É essa característica que torna a “leitura” pelo espectador inelutavelmente necessária. Pois, assim como na linguagem escrita as palavras, para serem decifradas, devem ser co-

nhcidas e reconhecidas em seu código, a linguagem teatral de *O verdugo* sempre pretende fazer funcionar no espectador a leitura e a decifração de seus signos – daí sua ligação com a literatura. Ao contrário da escritura, essa linguagem se alimenta no real percebido a fim de construir-se como linguagem – política, apesar de “sedutora, artilosa”, e transgressora, na acentuação do significante nos efeitos de desconstrução e distanciamento, provocando, no texto em questão, uma exaltação dos signos, da parábola.

Lembre-mo-nos de que, para Brecht, o distanciamento tem uma dupla função. O texto de Hilda Hilst narra, em dois atos bem articulados, uma situação aparentemente familiar: pai, mãe, filho, filha (estes, jovens) numa

...casa modesta, mas decente. Sala pequena. Mesa rústica. Dois bancos compridos junto à mesa. Um velho sofá. Uma velha poltrona. Uma porta de entrada. Outra porta dando para o quarto. Paredes brancas. Dois pequenos lampiões. Aspecto geral muito limpo. Nessa sala não deve haver mais nada, nada que **identifique** essa família particularmente. **Moram numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo.** Mesa posta. O verdugo, a mulher, a filha e o filho estão sentados à mesa. A mulher deve estar servindo sopa ao marido. É noite (p. 9, grifos meus).

Apesar de a rubrica assinalar que na sala não deve haver nada que particularmente identifique a família, há um signo bastante forte que compulsivamente joga o texto para a ação da narrativa central. O pai é um **verdugo**, o que mata por profissão. Não é, portanto, um homem qualquer. Tendo sempre exercido seu ofício eficiente e

pontualmente, acaba por viver um drama, o mais imprevisível que poderia viver um verdugo: reluta em cumprir o dever que a justiça lhe impõe, o de enforcar um homem. Resiste, porque o prisioneiro aparentemente é um homem diferente, que o verdugo sente não ser culpado, embora se trate de um réu que já fora julgado e condenado por uma lei de que ele, o verdugo, não é autor. “Não é você quem vai matar” – diz a mulher. “É a lei que mata.” (p. 12) Criado o grande impasse. Por que o verdugo vê no réu um homem diferente?

De certa forma, o pai verdugo sabe, presente que é imundície tocar naquele homem... sabe que o homem dizia coisas certas, era um homem bom. A filha e a mãe, inconformadas, sempre avaliam a situação assumindo o lado do poder, macaqueando a figura dos juízes: “Filha: Bondade é dar dinheiro para encher a barriga. / Filho: Ele me deu outra coisa. / Filha (Com ironia) E que coisa foi essa?” (p. 9). Não se sabe responder com clareza, pois a clareza desse mistério está no olhar... um olhar honesto e que é limpo por dentro. Porém, ao filho o verdugo explica: “De perto, meu filho, ele parece o mar. Você olha, olha e não sabe direito para onde olhar. Ele parece que tem vários rostos... de repente, ele olha firme, você sabe? Assim como se te atravessasse.” (p. 10).

É oportuno lembrar que, em Brecht, os mesmos métodos de pensamento que levaram ao progresso científico devem ser aplicados à sociedade. A essência de toda a ciência para Brecht era o ceticismo. A recusa em aceitar dogmaticamente o que quer que seja. Uma dúvida ativa e inquiridora. É isso que se deve aplicar ao nosso meio social, se realmente quisermos chegar a transformá-lo, por via dos fatos ou até mesmo controlá-lo alguma vez. Nada deve ser aceito sem prova, para que nada possa parecer inalterável. Eis o tema de tudo o que Brecht escreveu em seus últimos anos, e a explicação básica para

as suas últimas teorias dramáticas. Escreveu ele em *Le Petit Organon* (1948, p. 22): “A mesma atitude que os homens revelaram outrora em face das catástrofes naturais imprevisíveis adotam agora em relação aos seus próprios empreendimentos.”. Ou ainda: “Só podemos descrever o mundo de hoje ao povo de hoje se o descrevermos como algo suscetível de alteração.” (p. 47). Explica-se, assim, sua natural simpatia pelos desprotegidos e maltrapilhos, um especial interesse em criar tipos desprezíveis, mas plebeus, frequentemente, com um toque sardônico ou mesmo irreverente.

Em *O verdugo*, os ambientes são mantidos em um plano mais remoto ou indefinido, mas também os amplos problemas morais de que começa a tratar são ocasionalmente simplificados para além de toda a possibilidade de reconhecimento. No entanto, como em Brecht, apresenta, por exemplo, o bom homem ou o mau que está no poder e é rico e corrupto, sem entrar em detalhadas explicações sobre o que os torna maus ou bons. Sacrifício e renúncia são especialmente fascinantes para Brecht, sobretudo, quando levados a efeito à custa do que, superficialmente, parece ser justo e caro. Há, também, no texto de Hilst, um poderoso elemento de autonegação e autodegradação. No texto de Hilst, o homem bom “não faz nada de mal”, a única coisa que fez foi falar – “mas pôs fogo em todo o mundo. Fogo, só isso.” (p. 9). Trata-se de um revolucionário, como diz a filha do verdugo, tem clara postura anti-poder, o que gera bastantes nuances sociopolíticas em um texto escrito no pós-golpe de 64. As personagens dos juizes, ao virem à casa do verdugo, repetem sua censura ao que foi dito por ele, sob as togas da justiça:

Juiz jovem (Para o verdugo) - Bem, o senhor sabe como é... o homem... tem de morrer.

Mulher - Sabemos, lógico. Tem de morrer.

Juiz jovem - Não há outro jeito.

Juiz velho (Para o verdugo) - Ele falou demais. O senhor compreende? E boca deve ter uma medida.

Juiz jovem - Certas palavras não devem ser ditas.

Mulher - Ele falava muito, é verdade.

Noivo (Sorriso idiota) - Ele falava coisas sem sentido.

Juiz jovem - Confundi todo mundo.

Filha (Sorrindo para o juiz jovem) - Eu não entendia bem o que ele falava.

Juiz velho - Nem era para entender, minha filha. Ninguém entendia.

Filha (Olhando para o juiz jovem. Sorrindo) - E depois sempre havia tanta gente... Eu não conseguia chegar muito perto.

Mulher (Para os juizes) - A gente é curiosa. Só ia pra ver, ver como era, os senhores sabem.

Juiz jovem - Compreendo. É a novidade. (Pausa)

Noivo (Sorriso idiota) - Aqui a gente não tem nada pra ver.

Juiz velho - Claro. (Pausa)

Juiz jovem (Para o verdugo) - O senhor já está preparando???, então.

Mulher - Ah, está sim, ele não precisa se preparar muito. (Sorri) É o ofício dele, de sempre (Para o marido), não é?

Filho - O pai não respondeu. (HILST, 1969)

Como o verdugo, ao falar com os juizes, mostra-se indeciso (“Excelências... é muito difícil explicar... al-

guma coisa está me impedindo de fazer isso. O homem entrou no meu peito, entendeu? Ele falava que era preciso... amor... ele falava...”, p. 22), entende-se, pelo diálogo transcrito, que há, pela parábola apresentada ao leitor, uma imagem mítica de uma revolução. Pelo diálogo transcrito, pode-se entender que o Filho toma consciência da importância de mostrar a cara para se conseguir a liberdade. E que só se mostra a cara saindo da moita, isto é, fazendo o jogo de alguns coíotes que estão no meio do povo e já foram descobertos pela lei. Por isso, o Juiz Jovem, que já percebeu que o verdugo é um coíote e, portanto, é gente do povo, oferece-lhe mais dinheiro para cumprir sua missão. Como é muito dinheiro (nada mais atual, não é mesmo – trapaças, corrupção, mandos e desmandos, dinheiro como signo de uma sociedade corrompida e desonesta no que se refere ao poder?), diante da recusa do marido, a mulher se dispõe a substituí-lo: “Pois eu faço.” (p. 18).

Os juízes concordam com a solução e mandam amarrar o pai e o filho. Observem, então: há um homem que tem uma boca que deve ser medida – uma poética da liberdade. Este homem está condenado à força, objeto de perseguição pela liberdade que prega, sendo, portanto, censurado pela sua canção de liberdade, por ser poeta, e tornando-se vítima de uma condenação arbitrária à morte. E o objeto de morte simboliza aquele que tem a eloquência, o dom da palavra, da musicalidade, da beleza, do pensamento justo, da pregação do amor. Ele diz-se, fazendo uma alusão às palavras de Hilst na entrevista supracitada. Ao dizer-se, incomoda, pois dizer-se, cantar a liberdade é um ato político e revolucionário, considerando-se, principalmente, a época e o contexto brasileiro quando o texto foi escrito.

Vestida como um verdugo, com um capuz que lhe esconde a cabeça e o rosto, a mulher acompanha

os juízes que se dirigem para a praça (sempre o lugar do povo, para o povo e pelo povo ou contra o povo – o núcleo da aldeia) onde está armado o patíbulo. Têm pressa e a execução deve ser imediata, antes do amanhecer completo, pois há o início de uma revolução, por meio de protestos, e os juízes temem um tumulto maior. Vejam que a linguagem revolucionária do poeta vai até onde o povo está gritando “vida!” (p. 21) Ao mesmo tempo, o pai e o filho, sozinhos, planejam salvar o homem de qualquer modo. Conseguem soltar-se, indo o filho preparar o barco para a fuga, enquanto o pai caminhava para a praça. Estamos diante do que nos disse Lygia Fagundes Telles, na citação do início deste artigo, da qual lhes reapresento um fragmento:

(...) Os processos técnicos nos quais você se depura com uma intuição que se assemelha a um sortilégio desenvolvem seu estilo no sentido de representar a idéia com fidelidade tão fiel que a poemática se enriquece na captação de imagens e sons. Esse enriquecimento se acentua na prosa com um vocabulário denso, com uma metáfora original sempre e com um bom gosto de quem não engana mesmo quando ousa a mais crua das linguagens. (TELLES, 1971)

A “metáfora original” refere-se nesse texto ao código revolucionário dos anos 67 e 68 pós-golpe, quando as pessoas também gritavam “vida!”, “liberdade!”, “Não à censura!” – porém, em vão. Sob este aspecto, são claras as palavras de Pécora (2008):

O fato é significativo, pois se trata de um período no qual o teatro em geral, e em es-

pecial o teatro universitário, adquire grande importância no país, tanto por sua significação política de resistência contra a ditadura militar como pela excepcional confiança na criação jovem e espontânea que se alastrava pelo mundo todo. [...] Isto dito, pode dar a impressão de que o teatro de Hilda, por ser episódico, embora bastante prolífico para o seu curto período de produção, não guardaria grandes distinções em relação aos clichês do teatro universitário e militante de época.

A cena da praça toma todo o segundo ato, quando se reúnem os cidadãos curiosos para ver o que vai acontecer, estranhando, porém, que o sino não tivesse antecipado a execução programada somente para o dia seguinte. A princípio protestaram aquela morte, não estavam certos da culpa do homem. Depois, convencidos pelo discurso da filha (ela consegue o que os juízes não haviam conseguido), são levados não somente a aceitar, mas a exigir a morte do homem: a liberdade e o cadafalso! “Filha: A gente deve matar aqueles que nos confundem... Olhem, ele queria que a gente não prestasse atenção no problema de agora. Falando pra daqui a muito tempo, a gente pensa nesse tempo que importa (p. 33)”.

O código revolucionário é sufocado, pois, à medida que o processo de mudança na posição dos cidadãos avança, o juiz lembra que poderão pagar com suas próprias vidas se derem fuga ao homem como estão ameaçando fazer. E se completa quando descobrem que se ofereceu muito dinheiro ao verdugo para enforcar o prisioneiro. Resolvem, então, concordar com aquela morte, com a condição de que o dinheiro seja dado a eles, cidadãos. A vida de alguém é comprada ou a morte de alguém é paga?

Desse homem-coiote falam todos, sem saber ao certo se era bom, considerado criminoso porque falou demais, um homem que os comparou aos coiotes que devem sair da moita e mostrar a cara e também as garras [(“Porque eu entendi muito bem o que ele falava – diz um cidadão – mostrar a cara de bicho não é tudo, porque o bicho também tem garra” (p. 30)]. Quem é este homem que pode entrar no peito dos outros? Que, em um determinado dia, disse ao verdugo: “Nós somos um só. Eu e você somos um só.” (p. 35)? O verdugo viria morrer em seu lugar. Trata-se, este homem, de um ser simbólico, símbolo de uma nova fala, de uma era, de uma nova linguagem. Hilda Hilst metaforiza alguém que se antecipa no seu tempo político, que fala de um tempo e de um mundo que ainda não haviam chegado e de pessoas que ainda não podem entendê-lo no tempo histórico em que vivem. Mas contamina o verdugo e o filho com sua poética. Por isso teria de ser sacrificado.

Qualquer portador de ideias novas em qualquer tempo, com uma mensagem que não convenha ao estabelecido e posto como lei, alguém cuja eloquência pode abalar estruturas de poder autoritárias será sempre destruído: “A gente deve matar aqueles que nos confundem.” (p. 33). Cabe bem aqui, estabelecidas as semelhanças de situação, citar o que João das Neves (apud ELLIS, 1994, p. 69) disse da contribuição de Brecht ao teatro brasileiro:

A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas porque revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o *agit-pop* [...] Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade de aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existên-

cia do homem em sociedade.

A citação acima se presta a uma reflexão bastante reveladora do que é o texto teatral de Hilda Hilst, em análise, na sua essência. Passando do particular para o geral, da personagem ao mito, Hilda usa um procedimento diverso: ela parte da idéia e procura dar-lhe vida cênica, vida política. A personagem nascida na criação dramática renova o conceito tradicional de personagem (o que é, certamente, uma das propostas do teatro épico de Brecht), condicionando os indivíduos a uma ficção que contém uma indagação de profundidade e uma linguagem de relevante teor literário que, muitas vezes, não se encontra com frequência nos diálogos de pura origem realista. O texto nos é apresentado em uma linguagem límpida, coloquial, como construído segundo os melhores propósitos de aprofundar as relações do homem em sociedade.

As personagens (principalmente o verdugo) são sublinhadas por uma conduta de quilate impecável, considerando seu lugar e sua função no grupo social. Formam dois grupos que se conflitam desde a primeira cena: pai/filho X mãe/filha. São pessoas comuns, simples, vivendo o seu dia de todos os dias, remidos nas suas carências mais imediatas: estão preocupadas com ganhar mais dinheiro, com a permanência do pai no emprego, com o vindouro casamento da filha. Há, todavia, um contraste bastante acentuado entre este quadro e a existência perturbadora daquele homem, incomum, de que falam, de um condenado à morte a quem o verdugo não quer matar. Este estranhamento traz o primeiro impacto dramático do texto de Hilst. Este contraste, brechtianamente falando, é muito útil para se jogar em cena e, escrito, o texto hilstiano se acerta nos gestos, nas pausas, nas rubricas e na sequência das cenas. A existência desse homem,

as palavras e as ações que lhe são atribuídas formatam o motivo do conflito que causa inquietações. Tudo imortalizado pela figura do que o homem representa e de sua transmutação no verdugo (pois que esse homem é uma ideia, uma personificação de muitas ideias políticas e situações de autoritarismo) e funciona como a ação crescente (a de falar, alertar e incitar) que levará ao desenlace trágico, implacável e original. A perícia com que a autora manipula suas personagens e arma o conflito no texto, a qualidade evidente de modo mais vivo no segundo ato, em que põe em cena a multidão caracterizada por não formar uma massa uniforme, mas por se distinguir pelas diferenças nas suas posições e falas, provoca uma série de sucessivas estranhezas, distanciamentos brechtianos, até o que chamaríamos de estranheza mais peculiar – o elemento desencadeador do conflito: a existência de um homem de quem só se vê a figura encapuzada, de quem não se chega a ouvir uma fala, e que paira como uma interrogação sobre os comportamentos, sejam de cunho racional ou emocional. A criação de uma personagem como essa é que debate a realidade num movimento e numa discussão dialéticos permanentes na peça, sendo essa a postura necessária, segundo a autora, para que se crie uma nova linguagem – uma outra sociedade, um outro indivíduo. Um exemplo de recepção produtiva do teatro brechtiano:

Brecht é fundamental porque o teatro dialético, um teatro que discute a realidade em processo, reflete a necessidade de mudanças, de transformação da sociedade. [...] Brecht será sempre imortal, quer enquanto existam os problemas que seu teatro aborda, quer depois que estes problemas tenham sido superados, porque a construção de uma nova

sociedade exige uma constante discussão e uma discussão dialética (NEVES, apud ELLIS, 1994, p. 68).

Trata-se de um texto de intervenção que se explica na intencionalidade, na mobilização por mudanças sociais. A estranheza em *O verdugo* é composta por uma indefinição histórica, por uma distância que pretende enganar o sistema dominador e perverso: afinal, vários códigos são usados para metaforizar uma situação política extremamente grave, que encontra na dramaturga Hilst a intenção de construir certas metáforas de combate. É um texto que “culturalmente” recorre aos horizontes de expectativa dos leitores, além do deleite do jogo lúdico-pragmático, da catarse, em uma sociedade esfacelada pelo medo e pela covardia, mas que pode aprender a preencher os vazios de um texto politicamente jogado na alteridade.

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertold. *Le Petit Organon pour le théâtre* Paris: Éd. De L'Arche, 1948.

GUINSBURG, J. ET AL. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1977.

HILST, Hilda.. *O verdugo*. São Paulo: Coleção de textos de teatro CEC/CET, 1969.

JORNAL DA TARDE. *Entrevista de Hilda Hilst a Leo Gibson Ribeiro*. São Paulo, 15/03/1980.

ELLIS, Lorena B. El legado de Brecht no Brasil. *Revista Tramoya. Caderno de Teatro*. Vera Cruz: Universidad Veracruzana, julho-dez, 40/41, p. 68.

PÉCORRA, Alcyr. Nota introdutória ao teatro Completo de Hilda Hilst. In: HILST, Hilda. *Teatro Completo*. São Paulo : Globo, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Recebido em 28/03/2010

Aprovado em 29/04/2010