UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

PATRÍCIA BARBOSA DOS SANTOS

DRAMA E ALEGORIA: PARA UMA ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO D'*O VERDUGO*, DE HILDA HILST

CAMPINA GRANDE – PB
2015

PATRÍCIA BARBOSA DOS SANTOS

DRAMA E ALEGORIA: PARA UMA ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO D'*O VERDUGO*, DE HILDA HILST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Estudos Culturais

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. Vieira Maciel.

CAMPINA GRANDE – PB
2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S237d Santos, Patrícia Barbosa dos
Drama e alegoria [manuscrito] : para uma análise-interpretação D'o Verdugo, de Hilda Hilst / Patricia Barbosa dos Santos. - 2015.
74 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.
"Orientação: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes".

1.Alegoria. 2.Drama moderno brasileiro. 3.Herói. 4. Utopia/distopia. I. Título.

21. ed. CDD 808

DRAMA E ALEGORIA: PARA UMA ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO D'*O VERDUGO*, DE HILDA HILST

PATRÍCIA BARBOSA DOS SANTOS

Aprovada em 11/09/2015

Banca Examinadora

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (PPGLI)
(Orientador)

Profa. Dra. Márcia Tavares Silva (UFCG)
(Examinadora Interna)

Profa. Dra. Elisa Mariana Medeiros Nóbrega (UEPB)
(Examinadora Interna)

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo proceder a análise/interpretação de uma das peças escritas por Hilda Hilst, **O Verdugo** (1969). Pretendemos realizar a leitura em questão, atentando para o aspecto alegórico de que se reveste todo o conjunto da obra dramatúrgica da referida autora, como via de escape aos censores da Ditatura Militar, pois que foi escrita um ano após a vigência do AI-5. Perpassando um panorama geral da dramaturgia brasileira da época e culminando nas noções acerca do drama moderno, podemos afirmar que Hilda Hilst se aproxima de um paradigma estético, que, embora posto na forma tradicional, rompe com o seu conteúdo, no dizer de Peter Szondi. Ademais, há nesta obra uma aproximação entre sua escrita e uma maneira expressionista de posicionar suas personagens em um mundo que está em processo de decadência. De outro lado, a autora nos leva a considerar a utopia/distopia de que se reveste **O Verdugo**, incitando à reflexão e reavaliação da postura da humanidade: temática básica de Hilda Hilst se propõe a uma chamada para revolução. Veremos em que medida o Verdugo pode ser considerado alegoria desse momento revolucionário pretendido, na medida em que se relaciona a um contexto mais imediato, da indignação de Hilda Hilst com o próprio Regime Militar, conclamando o povo a mostrar "a cara de bicho" para que o "respeitem" e possa alcançar o seu "voo de pássaro", a sua liberdade. Utiliza-se como texto-base para o tratamento da Alegoria o pensamento de Walter Benjamin, em **A Origem do Drama Trágico Alemão**, que versa também sobre esse herói trágico, com propósitos messiânicos, de redenção da humanidade aniquilada por sua própria ganância.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria. Drama moderno Brasileiro. Herói. Utopia/distopia.

ABSTRACT

This work aims to carry out analysis and interpretation of the play, written by Hilda Hilst, **O Verdugo** (1969). We intend to perform the reading in question, noting the allegorical aspect that covers the whole of the dramaturgical work of that author, as escape route to the censors of military dictatorship, after the term of the AI-5. Traversing an overview of the Brazilian drama of the 60's and culminating in notions of modern drama, we can say that Hilda Hilst approaches an aesthetic paradigm, which, although set in the traditional way, breaks with the traditional paradigm in its content, which Peter Szondi analyzed in his book about modern drama. Moreover, there is in this work a connection between your writing and an expressionist way to position their characters in a world that is in the process of decay. On the other hand, the author leads us to consider the utopia/dystopia in that drama, with clear intentions to incite reflection and reassessment of posture of humanity: basic theme of Hilda Hilst proposes a call to revolution. We will see to what extent the play can be considered an allegory of revolution, and, referring to a more immediate historical context, can be considered a mimetic presentation of the Hilda Hilst's indignation about brazilian military regime, calling the people to show "the bug guy" for the "respect" and can reach your "bird flight" on their freedom. It is used as a basic text for the treatment of Allegory the thought of Walter Benjamin's **The Origin of German Tragic Drama**, which also deals with this tragic hero, with messianic purposes, the redemption of mankind annihilated by their own greed.

KEYWORDS: Allegory. Brazilian modern drama. Hero. Utopia / dystopia.

AGRADECIMENTOS

A Deus, Jah, Buda, Sidarta e ao astrofísico indiano Amit Goswami, por me ajudarem na busca do autoconhecimento;

A minha família, pelo apoio e pela insistência;

A Diógenes André Vieira Maciel, orientador querido, que sempre me deu uns “sacodes”, nunca me deixando desanimar, sem o qual não teria chegado até aqui. Você é especial demais.

A Abisague Cavalcanti, Maria Hadassa Esther e Lúcio Carlos, que são bons amigos, puxando minha orelha quando deviam puxar, e com quem tive horas de muitas risadas, choros e muita vida.

À Elisa Mariana, Geralda Medeiros, Jair Oliveira e Lidyane Vasconcelos, que sempre que podiam estavam por perto. Agradeço a amizade.

À Zuleide Duarte, sempre. Sempre. Você e Diógenes não são só professores, ou só professores muito bons. São amigos do meu coração, inspiração e amor.

A Rodolfo Dagoberto.

Peri, Dulce, Koshka mamãe te ama.

À turma do mestrado PPGLI- 2013-2015, com quem aprendi lições valiosas e fiz amigos que serão para sempre lembrados.

À CAPES, pela possibilidade de pesquisa oferecida.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 9

2. EM BUSCA DE UMA DRAMATURGA 15

3. DRAMA HILSTIANO: ALEGORIA E EXPRESSIONISMO 31

4. ALEGORIAS DO TEMPO HISTÓRICO EM *O VERDUGO* 50

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 71

REFERÊNCIAS 74

1. INTRODUÇÃO

Quando Hilda Hilst começou a escrever para teatro já era uma poeta aclamada. Todavia, a sua obra dramatúrgica acabou ficando marcada, em termos de recepção crítica, pelo que se convencionou tomar como uma dificuldade de interpretação e até de encenação, tal qual afirmou o crítico Anatol Rosenfeld em 1969. Na ocasião, tal elogiado crítico teatral, se deteve à representação de textos desta autora no palco:

> A recente apresentação de *O Rato no Muro* e *O Visitante*, de Hilda Hilst, pela Escola de Arte Dramática, teve um êxito bem superior às expectativas. Tratava-se, afinal, de duas peças realmente "difíceis" e de um elenco de alunos. Deve-se, no entanto, a este elenco, ao desvelo de Alfredo Mesquita e à direção sensível e inteligente de Teresinha Aguiar a revelação de uma nova dramaturga. Certamente não foi fácil encontrar um estio a esta dramaturgia.[1]

Conforme também acabou sendo convencionado, em termos de crítica, o hermetismo característico de sua dramaturgia – que parte não só da linguagem acionada, mas também da complexidade de assuntos e sentimentos que explora – fez com que a obra para teatro de Hilda Hilst ocupasse um lugar "marginal", sendo tida como bastante distinta do que se fazia naquele momento nos palcos brasileiros, dada a ênfase sobre peças vigorosamente realistas e declaradamente engajadas.

Sua produção se insere no contexto da década de 1960, quando se verificou uma grande efervescência cultural no país, correndo junto com a ascensão dos movimentos de esquerda. Mesmo com o regime militar, instalado no país em 1964 – este tendo o objetivo propalado de garantir o capital e defender o continente contra o socialismo –, o povo assistiu à mudança de governos e, consequentemente, às atrocidades impingidas pela ditadura. Mesmo em tal cenário, todavia, a esquerda não foi dissoluta: "Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país", resultando em uma "anomalia – [...] traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69"

---

[1] Anatol Rosenfeld, "O Teatro de Hilda Hilst", Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 21/01/1969, *apud* VINCENZO (1992, p. 34)

(SCHWARZ, 1978, p. 62). A dramaturgia hilstiana, contudo, fugiu a este parâmetro que tinha, na cultura e nas artes, o compromisso (contra)hegemônico de erguer a bandeira do engajamento político como sinal de protesto, mas também de orientação das massas, como propaganda de uma postura política e ideológica, que, mais que dispor em sua estrutura um objeto de fruição e reflexão, intentava persuadir e ensinar a cartilha anticapitalista e anti-imperialista que era veiculada à altura, por um teatro que se queria nacional-popular em bases épico-dialéticas – que terá sua figura síntese no dramaturgo alemão Bertolt Brecht, como observado por Szondi (2001) – , pelas quais se constrói um teatro que, rompe com o modelo formal do drama tradicional – vazado em diálogos – e insere elementos (tradicionalmente) vinculados à forma dos gêneros literários lírico e épico na sua composição dramatúrgica, expondo as contradições presentes no contexto das dinâmicas sociais, problematizando-as. Assim sendo, ia ao encontro de um novo paradigma, uma nova tradição, pela qual o drama deixou de ser uma "forma fixa" e se tornou uma "forma fluida", histórica, diferentemente do modelo a-histórico em vigência anteriormente.

Essa maneira de fazer teatro, colocando no palco dilemas concretos da vida nacional, tornou-se problemática no período ditatorial (pós-1964),[2] notadamente frente à Censura oficial, fazendo com que os dramaturgos brasileiros se utilizassem de uma forma estética capaz de fazer passar despercebidas as críticas ao Regime, aos olhos do órgão censor, acionando, para a construção dos enredos, alegorias. Como a censura só silenciava palavras presentes nas obras de arte que dissessem contra o governo, contra o capitalismo, ou incitando diretamente a união do povo contra o Regime, os autores nacionais, para escapar a esse cerceamento e alienação das suas obras, usaram de processos alegóricos para falar daquela realidade, produzindo uma literatura que desse espaço para a representação de seu tempo e de seu lugar.

Marcelo Ridenti (2000) destaca que, no pré-golpe, as temáticas das artes encontravam-se proficuamente engajadas às questões defendidas pelas esquerdas, havendo uma hegemonia da perspectiva que tocava uma espécie de "romantismo revolucionário", unindo as preocupações das esquerdas brasileiras a uma ideia de

[2] O regime militar brasileiro, que teve início com o golpe de Estado em 1964, afunilando as bases de repressão e autoritarismo com a instauração do Ato Institucional número 5, em 1968, e sua posterior dissolução gradual, oficialmente datada no ano de 1979, teve como característica marcante o cerceamento da liberdade de expressão, através de censura, quando não perseguição e tortura, aos que se opusessem ao regime, situação que subjugaria a produção artística e intelectual da época, incluindo sua circulação.

nacionalismo que pretendia, de maneira ideológica, tratar dos problemas das classes subalternas, do operariado e do homem campesino – com certa nostalgia romântica – como o "autêntico povo brasileiro", que detinha as condições e princípios para transformar o estado de coisas. Essa "hegemonia de esquerdas" (cf. SCHWARZ, 1978) buscava uma identidade nacional que restituísse, ao homem degradado da modernidade, um mundo melhor para viver, através do resgate de valores primitivos nas artes.

Numa espécie de contramão, surge a produção dramatúrgica de Hilda Hilst, que compreende os anos de 1967 a 1969, formando um conjunto de oito peças.[3] Depois desse período, Hilda Hilst nunca mais voltou a escrever para teatro. Suas peças têm um caráter muito particular: para produzir seus dramas, ela se utiliza de muitos momentos líricos, fazendo ilações à defesa da liberdade, o que nos leva, de pronto, a claras referências àquele período histórico imediato vivido pelo Brasil. Seus heróis sofrem e externam as vozes da perplexidade humana, lidando com aspirações que estiveram (em maior ou menor grau) presentes em toda a sua obra, como o mistério que envolve a existência. Assim, muito embora possa aparecer entre as obras que têm em seu contexto o período ditatorial brasileiro, a dramaturgia hilstiana ultrapassa o fazer dramatúrgico fixado em "didatizar" qualquer postura política.

Foi esse caráter próprio de suas peças que a levou a um caminho em contramão ao realismo dos dramas produzidos no teatro seu contemporâneo, tendo em vista não só a linguagem de teor intensamente poético (a mesma, aliás, da sua prosa), como também o tipo de universo ficcional que elaborou: coisas "com que o teatro brasileiro – se bem as conhecesse, é claro – não estava familiarizado, de modo particular em termos de uma dramaturgia nacional" (VINCENZO, 1992, p. 35). Para Renata Pallottini, Hilda Hilst não escreve o seu teatro visando representar acontecimentos concretos, embora se possa vislumbrar como pano de fundo de suas peças o contexto político e social brasileiro àquela altura: estes dados extraliterários alcançam potencialidades em seus textos, mesmo que o objetivo da autora não seja unilateral e não se fixe apenas na representação do momento histórico em uma microestrutura.

---

[3] São elas: **A Possessa** (ou A Empresa), o **Rato no Muro**, **O Visitante**, **O Auto da Barca de Camiri**, todas de 1967; **As Aves da Noite**, 1967/1968, **O Novo Sistema**, também de 1968; **O Verdugo,** que ganhou o Prêmio Anchieta, e **A Morte do Patriarca**, ambas de 1969. Suas oito peças possuem um tema básico: "a situação do mundo e a condição do homem – não somente a do homem histórico, socialmente determinado, mas a do homem como ser dotado de espírito e voltado à transcendência [...]" (VINCENZO, 1992, p. 75).

No posfácio do **Teatro Completo** de Hilst, Renata Pallottini expõe que, para a dramaturga,

> [...] como para tantos poetas, sentir, pensar, emocionar-se é já o bastante. Dar notícia dessas abstrações, desse subjetivo fragmentado, sem começo nem fins determinados, desse eu que não pretende resolver os problemas do mundo, mas apenas comunicá-los aos demais é o seu objetivo. [...] Não é sem razão que muitos dos seus personagens são abstrações, recriações simbólicas, figuras metafóricas. Através desses símbolos, a dramaturga quer nos aproximar de suas matrizes, dos seres humanos aos quais quis se referir. (PALLOTINI, 2008, p. 501).

Sendo assim, é difícil caracterizar a obra de Hilda Hilst, ou querer associá-la às demais produções nacionais de dramaturgia pós-1964, visto que seu estilo possui peculiaridades que não a enquadram em escolas ou tendências, como já afirmou Anatol Rosenfeld (2008, p. 167-168):

> [...] A autora é uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira. Suas peças revelam acentuado teor poético e certas tendências místico-religiosas, conquanto fora dos padrões de qualquer religião tradicional. Estilisticamente, tendem ao expressionismo, em virtude de certa abstração que dá às personagens cunho arquetípico. A despeito do que possa parecer à primeira vista, quase todas as suas peças giram, pelo menos em vários de seus planos, em torno de questões atuais, abordadas, no entanto, em termos simbólicos ou alegóricos [...].

Mesmo sendo escrita em um período muito marcado da nação brasileira, o período do Regime Militar, a dramaturgia hilstiana, que foi produzida no espaço de 1967 a 1969, se adequaria à visão de acontecimento de Deleuze e P. Veyne, conforme Rebello Cardoso Júnior (2005), a saber, o acontecimento como objeto da história, afirmando que um acontecimento só é caracterizado como singular e individual por conta do critério temporal, ou seja, é em um momento determinado que o acontecimento ganha importância. Assim, podemos dizer que temos representado nestas peças o *totalitarismo*, que não remete somente à época de fatura das mesmas, mas a uma espécie de totalitarismo que se mostra tão atual no século XXI quanto era no século XX: a condição do homem e a degradação das relações inter-humanas.

Desta maneira, embora um acontecimento concreto possa ser vislumbrado na totalidade dos textos teatrais de Hilda Hilst, esse acontecimento extrapola a própria ideia de fixidez do tema e resvala nos problemas humanos de ordem geral, fazendo com que

tal produção ganhe um *status* de diferença junto às produções da mesma época, porque apesar de podermos ver em seu contorno a inconformidade com um sistema que silencia e aprisiona, como a ditadura, esse mesmo teatro aponta para além do contexto imediato e procura situar o homem no limite de sua própria existência, incitando a reflexão em torno de sua condição enquanto ser humano.

Considerando, então, estas primeiras questões, nosso trabalho se debruça sobre a peça **O Verdugo** (1969), a qual se pretende analisar e interpretar, sob o prisma do drama moderno brasileiro, com ênfase ao fenômeno denominado "Nova Dramaturgia", termo cunhado pelo crítico Sábato Magaldi, em 1969, para designar a maneira de escrever e encenar peças que nasciam naquele momento.[4] Para o desenvolvimento da análise-interpretação, procuramos entender em que medida o recurso à alegoria, na peça **O Verdugo**, possibilita uma tradução da memória recente da repressão política. Partimos da hipótese de que a peça responde de forma direta à repressão através de seus recursos alegóricos, pois que pode ser tomada como uma parábola: o verdugo recusa-se a executar sua função – matar um homem que, a despeito de não possuir voz na peça, foi condenado por falar.

Consideraremos, hipoteticamente, que as parábolas, tipo de alegoria, como a fábula e o apólogo, "em que pelo menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente ao nível do sentido próprio" (HANSEN, 1986, p. 30), se configuraram como resposta imediata dos autores contra o absurdo da censura, numa acepção mais específica, mas também do absurdo do mundo. Assim, a dramaturga expõe, ainda que encoberta pelo signo alegórico, a crise pela qual passava a sociedade brasileira, que se queria calada, subjugada, localizando a ação distante histórica e geograficamente da realidade imediata: "em algum lugar triste do mundo" (HILST, 2008, p. 367).

Para o estudo da alegoria precisamos considerar que, etimologicamente, o termo alegoria vem do grego e significa *allos* = outro, *agourein* = falar, o que implica dizer que o procedimento alegórico diz algo para além do que está sendo dito, é um "tropo de pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma

---

[4] Sábato Magaldi denominou de "Nova Dramaturgia" a nova produção nacional, que tinha como características a "maturidade do nosso palco", "por apresentar em comum o traço da sinceridade, da autenticidade, em outras palavras, pelo que nela soa como expressividade individual muito marcada, um tom quase confessional". (MAGALDI,1969 *apud* VINCENZO, 1992, p. 05). O assunto que permeia essa produção vai desde a insatisfação com a Ditadura e a consequente mudança na condição existencial dos indivíduos, até a sátira ao comportamento da sociedade e à emancipação feminina, conteúdos de grande repercussão àquela altura.

relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo". (KOTHE, 1986, p.19). Comumente vista como parte da retórica, sendo por vezes chamada de figura de linguagem, a alegoria é mais que isso – é uma forma de expressão. Um exemplo prático disto é a fábula, considerada um tipo de alegoria, cuja conclusão é sempre moralizante, objetivando a doutrinação dos que a ouve. Mas o procedimento alegórico não serve só à manutenção do poder, sendo também possível "construir uma alegoria que se mostre favorável a uma radical mudança." (KOTHE, 1986, p. 15).

É por estes caminhos que esta proposta de trabalho tem por intenção investigar a natureza da produção dramatúrgica do pós-64, sintetizada na opção pela peça em questão. Assim, considerando estas questões previamente pontuadas, o trabalho se divide em três capítulos: no primeiro, intitulado "Em busca de uma dramaturga", tratamos de fazer uma pequena introdução à autora Hilda Hilst, bem como à sua obra, de maneira mais genérica, tratando de discutir, a partir de aspectos de sua fortuna crítica, aspectos concernentes à sua produção enquanto dramaturga, situando-a no conjunto da produção da década de 1960/70 e enfatizando sua inserção no conjunto de obras do drama moderno brasileiro, sob o viés da rediscussão em torno da, assim chamada, "Nova Dramaturgia". Dessa discussão seguimos para outra, já mais verticalizada, sobre aspectos críticos e interpretativos que já se debruçam sobre a peça **O Verdugo**, especificamente, e com vistas a construir um panorama de fundo teórico sobre o drama moderno, mediante categorias que tocam a alegoria, conforme discutida por Walter Benjamin, e aspectos que problematizem, esteticamente, o expressionismo e suas tendências na obra em análise – é o capítulo intitulado "Drama hilstiano: alegoria e expressionismo". Para finalizar, no último capítulo, intitulado, "Alegorias do tempo histórico em **O Verdugo**", apresentaremos a análise-interpretação da peça que compõe o nosso *corpus*, dentro dos liames teóricos e críticos levantados nos capítulos anteriores.

2. EM BUSCA DE UMA DRAMATURGA

Tendo contado quase cinquenta anos de intensa produção, Hilda Hilst é considerada pela crítica especializada como uma das melhoras escritoras da língua portuguesa no século XX. Sua vasta obra abarca os três gêneros literários, na medida em que escreveu poemas, ficção em prosa e dramaturgia. O início de sua carreira literária se deu na década de 1950, via gênero Lírico; na década seguinte, a autora muda-se para o sítio da mãe com o objetivo de dedicar-se exclusivamente ao seu projeto literário, e é quando ela escreve, experimentalmente, oito peças de teatro. Nas décadas de 1970 e 80 incursionou pelo gênero narrativo, sem abandonar o poema. Nos anos 1990, Hilda Hilst aprofunda a construção de sua obra prosaística, introduzindo-se como cronista.

Anatol Rosenfeld comenta o trabalho de Hilda no fazer artístico destes gêneros:

> 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. (ROSENFELD, 2007, p. 232).

Marcada pela noção de subversão estilística, toda a sua obra é permeada por um labor de construção que, pode-se dizer, está comprometido com o seu projeto literário. Teixeiro (2010), ao tratar do caráter experimental da escrita hilstiana, procura elencar, dentro dessa produção, as linhas mestras que a percorrem, situando-a no sistema literário do período em que produziu, apresentando as afinidades e divergências da poética hilstiana face à produção dos poetas nacionais de sua geração. Desta feita, destaca que, embora Hilst tenha afinidades com os projetos literários em voga, manteve determinada distância das inovações de vanguarda, o que a individualiza dentro do contexto artístico de seu tempo. Desta forma, Teixeiro intenta discutir como a escrita de Hilst é fugidia em termos da produção literária sua contemporânea, embora coexista com ela e com ela possua similaridades, que se diluem quando a autora materializa seu projeto literário-estético-temático, pontuando o caráter subversivo da poética hilstiana,

na sua experimentação não filiada a convenções, mas criando um estilo que está em constante movimento[5].

De fato, a obra de Hilda Hilst se caracteriza por intentar romper com a estrutura vigente. Por isso mesmo, possui uma singularidade que não permite enquadrá-la em nenhuma tendência, movimento, escola ou programa, o que gera um grau mais elevado de curiosidade em torno de sua produção. Ao ser entrevistado por Álvaro Kassab, a respeito da escrita Hilstiana e de Roberto Piva, Alcir Pécora afirma:

> É de legibilidade difícil no âmbito das correntes predominantes da produção e da crítica brasileira pós-45: não tem filiação construtivista nem concretista; não tem enredo realista, não tem temas nacionalistas, nem tem militância política convencional, embora as obras de ambos sejam altamente políticas e intervencionistas. São obras de intensidade incômoda: performáticas, escandalosas, brutais. (PÉCORA, 2007, p. 5).[6]

Esta aura que envolvia a sua obra como sendo composta em uma linguagem de difícil decifração, por causa mesmo da revolução estilística propugnada, em parte, foi propagada por uma parcela da crítica que elevava o *status* da obra da escritora a um dado patamar, reservando a ela um rótulo pelo qual se declarava que somente os "iniciados" seriam capazes de lê-la. Apesar de elogiosas, essas declarações tratavam de isolar a artista

---

[5] Teixeiro se propõe a entender como a produção de Hilda Hilst se inscreve no discurso da crítica, fazendo um levantamento "das principais obras eróticas e dos mais relevantes cultores do misticismo e do *aggiornamento* do modo trovadoresco, tardomedieval e renascentista em paralelo à produção poética da autora paulista; em segundo lugar, ao percorrido da produção teatral engajada e de autoria feminina no que diz respeito à dramaturgia hilstiana; e, finalmente, à focagem contextualizadora da vertente pornográfica da sua obra e da inserção da mesma na 'tradição da antitradição' naquilo que faz referência à sua inovadora escrita ficcional." (TEIXEIRO, 2010, p. 144). Assim é que a geração que veio depois do Modernismo, a assim conhecida Geração de 45, rompeu com a hegemonia estética moderna e lançou bases para outras experimentações no terreno da linguagem e dos temas: "A ruptura real com a poesia de 22 e de 30 procurou efectivar-se a respeito dos traços mais datados e reiterados para recuperar a missão transformadora da poesia e, por isso, privilegiaram o espírito universalista, o cuidado da métrica, do ritmo e da retórica ou a regeneração da metáfora, da imagem, da mitologia grega ou céltica ou a preocupação órfica a respeito do amor e da morte" (TEIXEIRO, 2010, p. 146). Em análise feita a respeito da Geração de 45, Massaud Moisés, por sua vez, coloca a poesia de Hilst no rol das produções de natureza composta e complexa, pois na sua escrita seria possível identificar diferentes agenciamentos de várias estéticas, indicando outras direções poéticas da autora: "unificada, de modo geral, pelo privilégio do estetismo e da subjectividade, assim como pelo cultivo das formas fixas da tradição lusófona, mas que conjuga inspirações díspares como a dicção marcada pelo surrealismo de Bueno de Rivera, o cromatismo da escrita do poeta e pintor herdeiro do Simbolismo José Paulo Moreira da Fonseca, o aggiornamento do trovadorismo galego-português por parte do sonetista Paulo Bonfim – a quem Hilda Hilst se unirá na linhagem dos poetas cultivadores, por apropriação e actualização, da tendência neotrovadoresca no Brasil [...]" (MOISÉS, 1993, p. 411).

[6] KASSAB, Álvaro (2007): Pécora revista transgressão lírica (e obscena) de Hilda e Piva [Entrevista de Álvaro Kassab a Alcir Pécora], *Jornal da Unicamp*, 11 de Março: 5. Disponível em: < http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju350pag05.pdf >

e a sua obra do público. A essa crítica, que eleva a obra de Hilst a um patamar que a inscreve numa espécie de enigma a que só têm acesso alguns poucos escolhidos, associa-se outra, que desmerece a excelência da escrita desta autora, fazendo uma avaliação precoce e injustificadamente negativa de sua obra.

Mas, nos voltemos, mais propriamente, aos nossos objetivos. Os poucos textos sobre a produção dramatúrgica de Hilda Hilst estão em colunas de jornais, menções em ensaios, prefácios de obras, capítulos de livros. Como vimos citando, um importante crítico de sua obra é Anatol Rosenfeld, que se debruçou sobre o seu teatro em três situações: no suplemento literário do jornal **O Estado de São Paulo**, em 1969, no prefácio da obra **Fluxo-Floema**, e no livro **Prismas do Teatro**, publicado em 1993, no capítulo "O Teatro Brasileiro Atual", em que menciona a autora dentro do panorama do teatro brasileiro da época.

Nesses textos é possível perceber o reconhecimento do crítico frente ao labor literário de Hilda Hilst, e a esperança de que os profissionais montassem seus dramas, reconhecendo-lhes também o talento, como indicam as citações a seguir:

> Embora peças suas já tenham sido encenadas com êxito por grupos amadores (*O rato no muro, O visitante, O novo sistema*), uma delas na Colômbia, por ocasião de um festival, sua obra ainda não encontrou o acolhimento das companhias profissionais. Estas certamente se interessarão mais pela sua dramaturgia depois de ela ter sido distinguida com o Prêmio Anchieta de 1969, pela sua peça *O Verdugo*, focalização dramática de problemas religiosos, morais e políticos do nosso e de todos os tempos. (ROSENFELD, 2000 [1993], p. 168)

> Mais cedo ou mais tarde, [o teatro profissional] descubra o valor desta obra cênica, marcante pela qualidade literária por introduzir uma voz inteiramente nova e original na dramaturgia brasileira moderna, raramente beneficiada pela colaboração criativa dos poetas. (ROSENFELD, 1970, p. 11)

No artigo "O Teatro de Hilda Hilst", publicado no **Jornal de São Paulo**, Rosenfeld elogia a proposta poética-dramática da autora:

> A dramaturgia de Hilda Hilst acrescenta uma nova dimensão ao teatro brasileiro [...] Em todas [as peças], no entanto, se manifesta um talento cênico inconfundível, através de uma linguagem intensa, ao mesmo tempo forte, delicada e austera, de grande nobreza, e de uma qualidade literária extremamente rara no teatro brasileiro. Particularmente interessante é a pesquisa no campo do verso entremeado de rimas internas, assonâncias e

> aliterações, enquanto a linguagem mantém, concomitante, quase sempre, surpreendente leveza coloquial. (ROSENFELD, 25 jan. 1968)

Alva Martinez Teixeiro (2010), também já referida anteriormente, ao tratar do teatro de Hilda Hilst, elenca os elementos pelos quais alguns críticos consideram a obra da autora como singular dentro do panorama teatral do período, e segue dizendo que a primeira subversão conteudístico-formal perpetrada pela autora é a fuga ao realismo e a não fidelidade à matéria histórica – caracterizando diferentes graus de hermetismo e enveredando pelos caminhos da alegoria enquanto parábola, do expressionismo, do drama lírico... de modo que, embora seja fácil identificar o teatro hilstiano com o teatro brasileiro da década de 1960, a pesquisadora defende que o caráter "ontológico", "de meditação", de "exame do ser", tido como subversivo, acaba se sobrepondo à temática política e social que o conjunto de textos teatrais de Hilda Hilst, sem dúvida, faz menção, "sem dissociar o estético do panorama social, pelo afastamento do realismo, enquanto processo artístico, para uma análise mais profunda e formalmente aprimorada da realidade [...]" (TEIXEIRO, 2010, p. 331).

Parece ser consenso entre os estudiosos da obra dramatúrgica de Hilda Hilst que a autora se concentrou em realizar, em termos estéticos, um teatro de feitio alegorizante e lírico, apontando sempre para, na superestrutura das obras, um exame profundo da natureza humana, bem como de suas formas de organização enquanto grupo na busca de, como ela mesma afirma, "estimular as consciências". Dessa forma, Teixeiro diz da estrutura das peças hilstianas:

> Este proselitismo universalizante é apreendido graças à acentuada natureza anti-realista das peças: pela tendência estrutural para a deformação e para a esquematização transcendente da realidade. A escritora subverte a estrutura clássica, dividindo-se as suas peças em três grandes blocos – o da proposta, o do nó e o de um desfecho mais ou menos aberto -, mas norteados sempre, superrestruturalmente pela crise existencial e social. Por causa da sua experiência o herói solitário passa a representar, metonimicamente, a decadência e a ferocidade da sociedade pós-iluminista – onde segundo uma das personagens da prosa hilstiana a 'dor é património da humainidade' [...] (TEIXEIRO, 2010, p. 335)

É assim que, esta mesma pesquisadora, aponta como basilares as seguintes características: experimentalismo, poeticidade e unidade da matéria temática. As duas

primeiras características remetem à forma dos dramas hilstianos, que, por apresentarem uma carga poética, metafórico-metonímica, se contrapõem enfaticamente ao princípio dramático aristotélico, tendo em vista que a linguagem das peças serve especialmente aos propósitos internos das personagens, à materialização de suas subjetividades, e não apenas para movimentar a ação, mas justamente o contrário: a ação é movimentada pela eclosão das experiências subjetivas, na medida em que "importam mais as confissões das *personae* dramáticas do que os conflitos, pois estes derivam das primeiras. Para isso é criada uma nova linguagem – subjectiva, lírica, abstracta, mística – e um diálogo abrupto dominado pela exortação." (TEIXEIRO, 2010, p. 334). Desta feita, o extrapolamento do contexto histórico, ampliando as reflexões em torno do ser humano, aventado pela escrita hilstiana, resultou numa articulação entre forma e conteúdos que apontam para a Lírica, e o elemento externo utilizado na criação dramatúrgica tornou-se interno, pois serviu aos propósitos poéticos e provocativos da autora.

Como se sabe, esta obra dramatúrgica raras vezes alcançou os palcos. No contexto em que foi escrita, passou praticamente despercebida da crítica, e, como foi pouco representada, também não logrou sucesso com o público espectador. No livro **Margem e Centro**, a autora Ana Lúcia Vieira Andrade, muito embora não trate do caso específico de Hilda Hilst, trata de outras autoras de teatro e da dificuldade de os seus textos serem montados, com o objetivo de fazer uma reflexão sobre o posicionamento de dramaturgas no cenário crítico e mercadológico brasileiro, na segunda metade do século XX. Para isso, ela escolhe como recorte o período que vai da década de 1960 até 1990, trabalhando com dois conceitos-chave desse momento da dramaturgia nacional:

> A que busca transcender as fronteiras do teatro político, unindo-o à problemática do indivíduo, e a que marca a dissolução de um formato estético-conceitual específico que determine claramente os limites, as posturas frente às heranças da tradição e da vanguarda, cujo traço marcante é o hibridismo de formas e de linguagens, refletindo a predileção por um tipo de escrita que não se fixa em moldes rígidos. (ANDRADE, 2006, p. IX).

Um dos motivos para a marginalização das dramaturgas, segundo Andrade, se assenta na ideia de "comunidades interpretativas" que legitimam ou relegam as produções em decorrência de uma posição ideologizada. De fato, tais comunidades interpretativas são formadas a partir de "estratégias de percepção político-ideológicas." (ANDRADE, 2006, p. XIV). Como, à época, a grande parte da produção de peças das

dramaturgas tratava também de assuntos ligados ao feminismo, a crítica não se abriu diante dessa temática, o que levou Andrade a três hipóteses: 1) as temáticas feministas ainda não haviam sido canonizadas mediante a crítica; 2) o realismo enquanto forma foi evitado, escorrendo para o grotesco, encontrando dificuldade de entrar no mercado, e ser acolhido pela crítica; e 3) a forma realista que permite o desenho e revelação dos dramas interiores, produto estético já aceito e usufruído no Brasil de 1960, era mais rapidamente acolhido (p. XX).

O que figurava como dominante, até então no Brasil, era o estilo "realista" no palco, e, ao drama, ainda era dificultoso o afastamento das concepções de "drama bem feito", como pregava a tradição. A crise do drama, que fez eclodir o que chamamos de *drama moderno*, levou esta forma estética e, consequentemente, os seus conteúdos, a outro patamar até então não conhecido pela crítica ou pelo público, o que se consolidou diante da produção de autores como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e Dias Gomes, os quais, cada um a sua maneira, representaram a realidade brasileira, todavia, subvertendo as regras fechadas do drama.

Postula-se que o teatro moderno brasileiro teve seu início com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943 (MAGALDI, 2001). E não obstante os recursos estilísticos utilizados pelo dramaturgo (flashbacks, etc.), há quem defenda que *A Moratória*, de Jorge Andrade, estreada em 1955, é o nascedouro do drama moderno brasileiro (por exemplo, MACIEL, 2008). Havendo, daí em diante, o aparecimento de outros dramaturgos, com produções de motivações variadas, valendo-se de diversos elementos estéticos (épico, lírico, extrassubjetivo) para formalizar as temáticas tratadas. A esta altura, já temos, no Brasil uma discussão bastante avançada sobre tais questões, notadamente sobre aquelas que dizem do teatro na segunda metade do século XX, diante de um movimento que aponta para uma consolidação depois de 1948, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, quando os palcos nacionais viraram o nascedouro de uma renovação cênica, devedora em determinada escala da importação de diretores europeus, os quais "nos puseram rapidamente a par das 'fórmulas' modernas, do realismo (que não havíamos tido) ao simbolismo, do expressionismo ao Teatro Épico." (PRADO, 1993, p. 25) De outra perspectiva, o Teatro de Arena, criado em 1953, se encaminhou para "um estilo de representação, uma linguagem de palco especificamente nossa." (PRADO, 1993, p. 25). Unindo esses dois projetos nacionais, o Seminário de Dramaturgia instituído pelo mesmo Teatro de Arena, na busca por uma produção, que se

queria sistemática, de dramas, genuinamente nacionais, com autores, encenadores e atores brasileiros. Neste ponto, foi o TBC quem introduziu no Brasil o que se chama *teatro moderno* (nomenclatura utilizada por Anatol Rosenfeld e Iná Camargo Costa) e, do outro lado, o Teatro de Arena afinou-se ao que se denomina *drama moderno* (dentro de um paradigma que remontaria aos pressupostos teóricos dados por Peter Szondi).

A distinção entre os dois termos se faz necessária. Teatro moderno seria, portanto, um

> complexo sistema histórico e estético, atrelado, quase sempre, aos meios de produção teatral (atores, diretores, técnicos, edifícios teatrais, técnicas de encenação e de atuação, as formas dramatúrgicas levadas à cena através desses processos, etc), enquanto, do outro lado, a expressão drama moderno delimita a produção de textos dramatúrgicos, em suas relações com processos formais e com certos meios de produção dialeticamente atrelados às formas (utilização do meio lingüístico, seja por diálogo, seja por assimilação de outros recursos estilísticos que demarquem sua situação de "crise", por exemplo), num processo histórico determinado, exógeno ao Brasil, visto os limites mesmos da discussão de cada um desses teóricos. [...] (MACIEL, 2008, p. 16).

Esse momento de renovação do teatro brasileiro coincide com a inserção (e uma hegemonia) do nacional-popular, enquanto fomentadora da proposta formal ou estética, como resposta às demandas temáticas do período,

> quando o autor nacional percebeu que havia urgência em representar as lutas, as vivências, o cotidiano das classes subalternas (em detrimento da sempre presente representação da burguesia, que se tornara hegemônica em nossos palcos e textos desde o século XIX). (BARBOSA, 2010, p. 12)

Esse movimento pendular, entre uma forma teatral moderna e sua formalização dramatúrgica, posto em perspectiva dialética, foi amplamente discutido na *Teoria do Drama Moderno*, de Peter Szondi, estudo no qual se afirma que a forma é urgida pelo conteúdo, o que desbanca a hipótese de a forma ser a-histórica, pois que se revela concomitantemente com o assunto tratado. Ou seja, os novos temas trazem a emergência de uma nova concepção estilístico-formal, movida também pelo contexto político-social, o que provoca uma "crise" na forma tradicional do drama, rompendo seus paradigmas característicos, como aponta Maciel (2008, p. 17), mediante a leitura de Szondi, que

seriam definíveis por: "(a) um fato, ocorrido no (b) tempo presente e mediante (c) relações intersubjetivas".

Dito de outro modo: para formalizar os temas e os assuntos que vão surgindo, ao drama coube a necessidade de incorporar outros elementos, quer sejam líricos, extrasubjetivos (como a análise social), ou mesmo a epicização da forma dramatúrgica. De modo que, para Szondi (2001, p. 10), o drama moderno se revela pela conversão de história e sistema, em que "a sucessão temporal [...] se precipite na constituição de um objeto [o drama moderno] rigorosamente construído, que guarda, antes, as características de um pequeno sistema saturado de tensões". Nessa citação é possível inferir que a proposta teórica de Szondi se assenta na dicotomia tradição/ruptura, pois, uma vez que o decurso do tempo cria novos paradigmas e movimentos, estes não aparecem desconectados da história ou tradição, mas formam com ela, ou a partir de seus resíduos, um objeto diverso. O drama moderno, portanto, para Szondi, apresenta uma contradição entre conteúdo e forma (entre sucessão temporal e sistema), defendendo que, no drama, a forma é compreendida enquanto conteúdo precipitado.

Nacionalmente, conforme o século XX avançou e a consciência dos dramaturgos se afinou ao período em que produziam, houve um fator de relevância para a vida teatral brasileira, assinalado por Sábato Magaldi (*apud* Vincenzo, 1992), em vista das peças encenadas em 1969, residindo na surpresa causada pela encenação de um número considerável de peças de autores nacionais. Apesar de muitas peças estrangeiras subirem aos palcos no ano supracitado, Magaldi o toma como o ano do autor brasileiro, representativo por serem estreadas quatro peças nacionais, e o que mais chamou a atenção do crítico; três de autoria feminina, as quais são: **Fala Baixo Senão Eu Grito**, de Leilah Assunção, **À Flor da Pele**, de Consuelo de Castro e **As Moças**, de Isabel Câmara. A este fenômeno, nunca registrado antes, Magaldi nomeou de "Nova Dramaturgia", caracterizado "por apresentar em comum o traço da sinceridade, da autenticidade, em outras palavras, pelo que nela soa como expressividade individual muito marcada, um tom quase confessional." (VINCENZO, 1992, p. 5)

Em nota sobre a estreia dessas peças nacionais, Sábato Magaldi diz:

> 1969 é o ano do autor brasileiro. E especialmente o ano do jovem autor brasileiro, que está enriquecendo a nossa dramaturgia com um vigor e uma linguagem. Há pelo menos quatro lançamentos muito significativos: Fala Baixo Senão Eu Grito, de Leilah Assunção O Assalto de José Vicente, já estreados; À Flor da Pele, de Consuelo de Castro e As Moças, de Isabel

> Câmara que ainda começarão carreira. Nunca se registrou, aqui ou no Rio, um movimento tão rico, atestando, sem discussão, a maturidade do nosso palco. (apud VINCENZO, 1992, p.04)

É o período de repressão, do estado de exceção, da ditadura no Brasil. É também um período de grande efervescência dos movimentos das minorias no mundo: as lutas do feminismo, a decadência da instituição familiar tradicional, etc. Neste período, o teatro se tornou um importante espaço de denúncia e debate, período esse de grande produção, como forma de manifestação dos dissabores que a ditadura brasileira impingiu aos artistas e cidadãos contrários ao regime. Os assuntos que atravessam essa produção vão desde a repugnância à repressão, bem como a consequente alteração na condição existencial dos indivíduos, até a sátira ao comportamento da sociedade, e a manifestação a favor das causas feministas, conteúdos condizentes com o contexto social àquela altura. Dentre essas novas perspectivas do fazer dramatúrgico, que implicam em um entendimento da dramaturgia hilstiana em meio à tradição do drama moderno, podemos também colocá-la em companhia de outras autoras.

O trabalho de Elza Cunha Vincenzo, intitulado *Um Teatro da Mulher*, busca indicar a contribuição que a autoria feminina trouxe à Nova Dramaturgia. Diante do que Sábato Magaldi designou de Nova Dramaturgia – a saber, aspectos com o confessionalismo, a expressão da experiência vivida, o tom sincero com que os dramaturgos dessa geração manifestavam a indignação com o mundo em que viviam, "em oposição a um teatro político no qual se sacrificava 'a vivência a uma ideia teórica a ser exposta'" (VINCENZO, 1992, p. 5) – aparecem neste momento, como resposta adequada ao momento histórico do Brasil, em que a preocupação fundamental das autoras residia em problematizar as formas sociais de dominação.

Tais peças se mostram ricas no tratamento da burguesia brasileira, desnudando seus defeitos através do exame da sua estrutura interior, estrutura essa formalizada, em sua grande parte, em situações de conflitos diretos entre as personagens, vazados nos diálogos, muitas vezes colocando-as numa situação-limite, da qual não podem fugir ou fingir uma atitude. É um momento em que autoras levaram aos palcos textos de resistência, de não aceitação e de luta – tudo isso segundo a pesquisa de Vincenzo, que se apoiou no levantamento feito dos textos das autoras, da crítica que acompanhou a encenação dos textos ou a publicação impressa, e reportagens sobre as autoras, além de entrevistas e depoimentos.

Já o livro de Ana Lúcia Vieira Andrade, *Nova Dramaturgia: Anos 60, Anos 2000*, se propõe a analisar dois momentos em que se cunhou, no panorama do debate crítico teatral, o termo "nova dramaturgia" para nomear a produção da nova geração de autores de teatro. E mais ainda: tem o objetivo de, a partir do caráter confessional dos textos, conforme a análise de Magaldi, analisar as peças **O Assalto** de José Vicente, **Fala Baixo Se Não eu Grito** de Leilah Assumpção, **À Flor da Pele** de Consuelo de Castro e **As Moças** de Isabel Câmara, sob o prisma szondiano levando em conta esse confessionalismo atrelado às características do drama lírico, pontuados pelo teórico como influências do gênero lírico no dramático:

> Discurso monológico que vem da negação do diálogo; estrutura que depende da unidade do 'eu', desenvolvida a partir do olhar do protagonista sobre os acontecimentos que o cercam, não da unidade de ação; preferência pela descrição cênica da 'existência psíquica', [termo cunhado por Szondi ao analisar a obra de Strindberg], e uso das selfnarrations (autonarrações), que, por sua pura interioridade, iriam além do diálogo e, por conseguinte, além do drama. (ANDRADE, 2005, p. 7-8).

Apesar de a conclusão desse estudo ser a de que o termo "Nova Dramaturgia" não possui sustentação histórica, pois as características apontadas por ele não encontraram a profundidade exigida para justificar tal conceituação, o livro de Andrade procura engendrar uma problemática que diz respeito ao nosso contexto mais imediato:

> Como o que há de político num teatro que opta pela abordagem existencial do indivíduo, a pertinência da terminologia 'confessional' para designar os textos mencionados, e a força do papel do lírico na constituição de novos caminhos para a cena do momento? (ANDRADE, 2005, p. 8).

Andrade justifica no seu livro a presença do elemento lírico como propulsor da consciência e angústia do autor de teatro, devido à situação vivida no Brasil:

> O teatro que os jovens autores de 69 produziram nesse momento de censura era um produto típico do contexto sociopolítico: já que a consciência crítica não podia ser manifestada num discurso claro e aparente, optava-se pela abordadem existencial do indivíduo, sem deixar, contudo, de estabelecer o papel preponderante da sociedade no encaminhamento dos destinos dos personagens. (ANDRADE, 2005, p. 24).

O que se depreende da intenção daqueles autores é que, além de tratarem de assuntos que tocam profundamente a sua alma, eles buscam a identificação do público, chamando-o à responsabilidade social, como diz Vincenzo: "[...] põe em questão a condição existencial dos indivíduos [...] salientando contundentemente que esses indivíduos são tais, porque em tais os transformou [sic] o conjunto do sistema e o regime político em que vivem." (VINCENZO, 1992, p. 12). Esse teatro de confissões se portava, portanto, como forma de protesto contra a repressão, a censura, as desigualdades sociais, a política institucionalizada, enfim contra a ordem vigente.

Nesse panorama, situamos a dramaturgia de Hilda Hilst, cuja curta produção enquanto dramaturga, de 1967 a 1969, é um dos muitos episódios peculiares da vida artística desta autora. A produção de oito peças nesses dois anos partiu de uma necessidade "urgente e terrível", mediante uma necessidade de comunicação, de trazer o público mais para perto dela, e do que ela queria dizer, da mensagem que queria passar. E o teatro servia bem a este fim de proporcionar uma comunicação direta, eficiente. Em entrevista à **Folha de S. Paulo**, Hilda Hilst deixa claro o seu objetivo ao adentrar o gênero dramático:

> Folha: Você começou na poesia. Por que a mudança para o teatro?
> Hilst: Meu interesse pelo teatro começou na época da ditadura. Alguém inventou que eu era uma comunista roxa. A polícia foi na casa da minha mãe e queimou todos os meus livros. Era uma coisa muito premente que eu estava sentindo e queria me comunicar mesmo com as pessoas.
> Folha: A poesia não dava conta?
> Hilst: Não dava. Porque não era uma poesia panfletária. Eu queria muito ser encenada, para mandar o meu recado. [...] [7]

O conjunto da obra dramatúrgica de Hilda Hilst é marcado por um lirismo acentuado, talvez um indicativo da influência da sua trajetória com os voos poéticos, com os quais já tinha intimidade e com os quais era já considerada autora consagrada. O hibridismo de gêneros presente em seu teatro e, posteriormente, em sua prosa, é um claro sinal de que a sua expressão trilhou estes caminhos como experimento, mas também como fixação de sua assinatura artística, traduzido muitas vezes em uma

[7] Entrevista de Marilene Felinto: **Folha de S. Paulo**, julho de 1999. Disponível em <http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_esta_la.htm >

dificuldade de interpretação e até de encenação (no caso de seu teatro), como assinala Rosenfeld, em 1969:

> A recente apresentação de O Rato no Muro e O Visitante, e Hilda Hilst, pela Escola de Arte Dramática, teve um êxito bem superior às expectativas. Tratava-se, afinal, de duas peças realmente 'difíceis' e de um elenco de alunos. Deve-se, no entanto, a este elenco, ao desvelo de Alfredo Mesquita e à direção sensível e inteligente de Terezinha Aguiar, a revelação de uma nova dramaturga. Certamente não foi fácil encontrar um estilo a esta dramaturgia.[8]

A linguagem poética, característica mais enfatizada da sua obra dramatúrgica, que torna o seu teatro de difícil compreensão, se volta para a discussão de temas e sentimentos também estes complexos, tratando de problemas políticos, sociais e humanos, nos seus aspectos mais amplos e profundos. Todavia, as peças hilstianas têm um caráter muito particular, não podendo ser associadas mecanicamente ao teatro declaradamente comunista e engajado que se fazia àquela altura[9].

De sorte que houve um engajamento geral, especialmente com a cultura burguesa, em protesto e resistência aos desmandos do novo governo, o que resultou numa "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 uma luta, um compromisso." (SCHWARZ, 1978, p. 62). A dramaturgia hilstiana, todavia, foge a este parâmetro que tinha, na cultura e nas artes, o

---

[8] Anatol Rosenfeld, "O Teatro de Hilda Hilst", Suplemento Literário, *O Estado de S. Paulo*, 21/01/1969, *apud* VINCENZO (1992, p. 34)

[9] A década de 1960 foi de grande efervescência cultural no país. Os movimentos de esquerda vinham ganhando força e nas universidades se tratava de socialismos. Mas esse movimento vinha da década de 30, quando houve um alargamento dos horizontes culturais, seguido de sua difusão por várias instâncias: "instrução pública, vida artística e literária, estudos eruditos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular)." (CANDIDO, 1984, p. 27) Esse desenvolvimento foi gerado, talvez, como supõe Candido, no artigo "A Revolução de 1930 e a Cultura", por uma tomada de consciência da classe artística e intelectual, que levantou a bandeira do engajamento político, fazendo da arte arma de luta, pano de fundo que se desenhou neste momento da vida brasileira, quando as correntes de esquerda tiveram ampla aceitação: interessados pela experiência ocorrida na União Soviética, as livrarias se especializaram neste tipo de literatura, que encontrou diversos leitores, além de autores nacionais imbuídos desse pensamento, como Caio Prado Júnior e Maurício de Medeiros. Desta feita, o marxismo expandiu-se entre os "intelectuais, ensaístas, estudiosos, ficcionistas que não eram nem socialistas, nem comunistas, mas se impregnaram da atmosfera 'social' do tempo. Daí a voga de noções como 'luta de classes', 'espoliação', 'mais valia', 'moral burguesa', 'proletariado', ligados à insatisfação com o sistema social dominante." (CANDIDO, 1984, p. 31) É nesta atmosfera que os artistas criam suas obras com elevado engajamento político, resvalando muitas vezes em um tom propagandístico, tido por Candido como radical, embora a intenção fosse a de analisar criticamente o que se entendia por "realidade brasileira".

compromisso único de erguer a bandeira do engajamento político como sinal de protesto, mas também de orientação das massas, como propaganda de um movimento político, que, mais que dispor em sua estrutura um objeto de fruição e reflexão, intenta persuadir e ensinar a cartilha anticapitalista e anti-imperialista que era veiculada à altura.

A obra dramatúrgica de Hilda Hilst lida, antes, com aspirações que estiveram em maior ou menor grau presentes em toda a sua obra, como o mistério que envolve a existência. Embora possa aparecer entre as obras que têm em seu contexto o período ditatorial brasileiro, a dramaturgia hilstiana ultrapassa o fazer dramatúrgico fixado em didatizar as massas em chave política. Ela é uma exigência da alma humana, como se afigura a motivação do movimento expressionista. Assim diz, a respeito da obra dramatúrgica de Hilst, a pesquisadora Alva Teixeiro:

> O teatro hilstiano não elege, como indicamos, a mensagem em função do ser humano como habitante numa determinada condição histórica, mas sim uma mensagem metafísica e ontológica em função do ser humano como ente fora do tempo. É, portanto, uma proposta mais intelectual cujo subjectivismo não encontrará paralelo direto com a temática cultivada nesta vertente. (TEIXEIRO, 2010, p. 330)

Ela se embebe no lírico para produzir seus dramas, o que os torna verdadeiros poemas em defesa da liberdade, levando-nos a fazer referência ao período imediato vivido pelo Brasil no tempo de sua escritura. A este respeito, Renata Pallotini, no posfácio ao **Teatro Completo** de Hilda Hilst, dispara: "O lírico no drama é, muitas vezes, a voz da impotência humana. Outras vezes é a expressão de uma profunda perplexidade diante de um deus absurdo, ou do Absurdo simplesmente como tal, ou de uma das constantes do Absurdo, a incomunicação." (PALLOTINI, 2008, p. 295). Como podermos perceber, a obra dramatúrgica de Hilda Hilst congrega com este pensamento, em que seus heróis sofrem e externam as vozes do sofrimento, da perplexidade humana, onde "a ação humana é impossível, ou inútil, ou redundante e improdutiva." (PALLOTINI, 2008, p. 495). As forças do subjetivo é que movem os diálogos – o que sintoniza com a estética expressionista, em que há

> uma valorização de elementos subjetivos vividos em oposição a uma objetividade fira de qualquer teor. Muito dessa valorização de uma subjetividade ativa e apaixonada em meio à desafios pode

> ser encontrada, mais tarde, na obra dos mais importantes expressionistas em vários campos de atividade. (GUINSBURG, 2002, p. 88)

Como se verá adiante, essa dramaturgia de cunho lírico revelará automaticamente o espanto do homem frente ao absurdo, bem como a impotência do ser humano diante de situações limítrofes. Suas personagens manifestam pensamentos, emoções, sofrimentos, indignação. Nesse passo, particular e universal se fundem no desenho dos problemas do homem. À aura de complexidade que toda a sua obra possui, assoma o conjunto de seu teatro, tendo esse caráter peculiar referido por diversos autores:

> A dificuldade dos textos teatrais desta escritora é, sem dúvida, esta a impressão dominante de quem deles se aproxima pela primeira vez. Uma dificuldade de interpretação que provém não só da linguagem de teor intensamente poético (a mesma, aliás, da sua prosa), como do tipo de universo ficcional que elabora, da complexidade das ideias, e do sentimento do mundo que exprime naquela linguagem, enfim, da própria qualidade quase lírica da construção dramática que adota [...] Coisas com que o teatro brasileiro – se bem as conhecesse, é claro – não estava familiarizado, de modo particular em termos de uma dramaturgia nacional. (VINCENZO, 1992, p. 35)

Outro exemplo de textos que denota a dificuldade que apresentam os textos teatrais de Hilda Hilst é o excerto de uma reportagem do Jornal Estado **de São Paulo,** de 28 de julho de 2000, em que Marici Salomão retoma essa noção:

> Até hoje nenhum crítico ou pesquisador conseguiu explicar por que a dramaturgia de Hilda Hilst permanece no anonimato, há cerca de 35 anos. [...] Ao compor com os olhos de dentro, os personagens da dama HH expressam a angústia da busca por uma verdade que valide o sentido da existência; mas essa busca é sempre ofuscada pelas arbitrariedades do poder. É preciso não esquecer que sua produção dramatúrgica nasceu dos anos seguintes ao golpe militar no Brasil. Haja visto que se trata de textos que não oferecem as costumeiras concessões abertas a públicos sempre ávidos por rir e aplacar um pouquinho do doloroso conjunto de dissabores da vida. Talvez por isso sua dramaturgia também interesse tão pouco a grupos e diretores de teatro, de modo geral, pouco hábeis em construir com seus públicos novas formas de comunicação que não cedam ao riso fácil ou, por outro lado, ao hermetismo caquético.[10]

[10] Marici Salomão. **O Estado de São Paulo**. 28/10/2000, *apud* RODDRIGUES (2010, p.19)

Das peças hilstianas, somente **O Verdugo** ganhou edição impressa àquela altura. As outras peças permaneceram inéditas até o ano 2000, quando a editora Nankin publicou quatro de suas peças em volume intitulado **Teatro Reunido**. Após isso, somente com o acordo firmado por Hilda Hilst com a editora Globo para publicação de sua obra completa, contemplou-se também seu teatro completo, no ano de 2008. Esse conjunto possui características análogas: a construção aberta e a linguagem acentuadamente poética.

Com frequência, em seus textos, aparecem imagens de pássaro, de asas e de vôo, como possibilidade simbólica de deixar afluir a imaginação livremente. Esse mesmo anseio que está em conflito com a situação desesperadora do homem quando certos valores são deixados de lado. É tema básico de sua produção "a situação do mundo e a condição do homem – não somente a do homem histórico, socialmente determinado, mas a do homem como ser dotado de espírito e votado à transcendência [...]" (VINCENZO, 1992, p. 75). Dessa forma, esse grande sentimento de perda de valores e aprisionamento do espírito causado por essa perda é profundamente trabalhado nas suas peças, desde a primeira: **A Possessa** (ou **A Empresa**), **O Rato no Muro**, **O Visitante**, **O Auto da Barca de Camiri**, todas de 1967, **As Aves da Noite**, 1967/1968, **O Novo Sistema**, também de 1968, **O Verdugo**, **A Morte do Patriarca**, ambas de 1969.

O recurso a personagens simbólicos garante, segundo Pallottini (2008, p. 501), uma organização que parte do particular para tocar o universal, cravando em nós "a imagem do mundo absurdo que nos tocou viver." Essas peças abarcam temas semelhantes, por vezes, mas são construídas de maneira particular. Cenários como convento, tribunal, cela, casa de família, são todos cenários permeados de conflitos que garantem um tom de melancolia.

Na esteira de textos de Hild Hilst que foram levados aos palcos, houve um interesse por parte de diretores e produtores que recaiu sobre as obras em prosa da autora. Vários textos de prosa – mais que os textos dramatúrgicos, numa inclinação que, aparentemente, deixa de fora a produção específica para teatro de Hilda Hilst – foram levados à cena mediante processos adaptativos.

Este parece ser um indicativo de que a opção pelo teatro, como meio eficiente de comunicação com o público, não logrou o sucesso esperado pela autora – pelo menos no tocante aos seus textos dramatúrgicos –, que sempre reclamou desse desencontro entre ela, sua obra e o público, como já foi mencionado, mas isso se confirma, curiosamente, na

demanda pela muitas adaptações de sua prosa para o palco, o que, certamente, apontaria para outra frente a ser investigada[11].

Ela mesma, em entrevista, disse não ter conseguido alcançar o seu objetivo de forma satisfatória, quando se utilizou da dramaturgia como potencial expressivo:

> *Folha* - Mesmo com Lori Lamby no palco, você acha que sua literatura não faz sucesso?
> *Hilst* - Eu fico besta. Ninguém me lê, nesses quase 50 anos foi assim, e me descobriram só agora, que estou quase morrendo. Eu ouço dizer muito que as pessoas não me entendem, e quando alguém me entende eu fico besta, porque não sei como é que é escrever compreensivelmente. Acho que você também não sabe, não é? Porque você também tem uma prosa muito bonita.
> *Folha* - Obrigada. Mas você já viu outros textos seus no palco?
> *Hilst* - (Pede que lhe acendam o cigarro, porque a mão treme.) Eu vi há muitos anos *O Verdugo*. A montagem foi em 73, e gostei muito. Depois teve também *As Aves da Noite*, a que eu também assisti e foi montada pela Rosa Maria Murtinho. Mas nunca deu certo o meu teatro.
> [...]
> Folha - Por que escrever nos três gêneros?
> *Hilst* - Quando acabou a ditadura e quando percebi que o meu teatro demorava muito para acontecer e vi que não tinha conseguido atingir o que eu queria com o teatro, fui tentar a prosa. Mas o sentimento em relação aos gêneros é diferente. A poesia é um dom divino, uma febre física. É uma espécie de êxtase que vem de repente e acaba também de repente. A prosa não, eu tenho de trabalhar mais, é difícil. Eu queria era ter escrito um romance assim certinho, com história e tudo.[12]

Diante da explanação apresentada acima e considerando a próxima etapa de desenvolvimento de nosso trabalho, procederemos à introdução dos conceitos e especificidades do Expressionismo, tomando como parâmetro o estudo de J. Guinsburg a este respeito, bem como à aproximação com a alegoria, conforme as discussões de Benjamin, como procedimentos de análise e interpretação necessários ao prosseguimento das etapas desta dissertação.

---

[11] O levantamento que aqui se faz não se propõe a ser exaustivo. Exemplo desse movimento é a estreia da adaptação de um dos textos prosaísticos de Hilst, Maria Matamoros, que se encontra no livro **Tu não te Moves de** *Ti*, em São Paulo, no ano de 1991, no Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC; **A Obscena Senhora D** é adaptada e encenada no Rio de Janeiro, em 1993; **Cartas de um Sedutor** é adaptado para o palco em 1995 sob a direção de Marcus Vinícius de Arruda Camargo, e mais tarde é encenada em Brasília no ano de 2000, e no Rio de Janeiro, no ano seguinte; **O Caderno Rosa de Lori Lamby** é adaptada e sob a direção de Bete Coelho, se torna sucesso em São Paulo, com montagem do Grupo Experimental de Teatro, no ano de 1999 (Cf. TEIXIERO, 2010, p. 59-60).

[12] Disponível em: < http://www.nankin.com.br/imprensa/Materias_jornais/hilda_esta_la.htm >

3. DRAMA HILSTIANO: ALEGORIA E EXPRESSIONISMO

Alva Martinez Teixeiro (2009), analisando a dramaturgia hilstiana, chega à conclusão de que tal artista, na fatura do seu teatro, não se assemelha aos demais dramaturgos brasileiros seus contemporâneos, por conta do distanciamento das características próximas a uma tendência ao realismo e, por isso mesmo, muito atreladas ao contexto político nacional dos anos 1960. Do mesmo modo, também afirma que, ao contrário do que era muito comum naquele momento, esta dramaturga também não desenvolveu seus personagens segundo o senso das temáticas e discussões aventadas, que se tratavam, hegemonicamente, dos trabalhadores, da classe operária, da luta de classes – como já afirmamos, anteriormente, este era a marca do que se entendia como teatro político, no contexto pós-1964.

Este teatro foi marcado pela tendência nacional-popular que, sendo muito associada à atividade de intelectuais-artistas atrelados aos partidos de esquerda, como já descreveu Maciel (2004), buscava trazer para o centro da representação artística as classes subalternas, de modo a promover a política de aliança de classes, cara à perspectiva de revolução brasileira, que era almejada naquele momento. Assim, ganhavam destaque, como também aponta Teixeiro (2009), peças e personagens em que se construíam perfis de heróis populares e positivos.

Por outro lado, na peça que intentamos fazer uma análise-interpretação, **O Verdugo**, a personagem está longe dessa "zona confortável", a qual era atravessada pelo público de teatro no Brasil da década de 1960, pois se trata de uma personagem sem contornos nítidos, expressa principalmente pela função social que ocupa, função essa incomum na nossa sociedade atual: um assassino credenciado pelo poder instituído para a execução de sentenças de morte aos criminosos julgados e condenados. Não é um morador de favela, um barão do café falido, um operário de fábrica ou um estudante. É um assassino oficiado. Esta singularidade abre brechas para indagações acerca do que isso significa na economia interna da obra.

A dramaturgia de Hilda Hilst, como vimos no capítulo anterior, já foi destacada por estudiosos como *singular* dentro da produção nacional, e um dos argumentos pelos quais é possível inferir que a autora não se filia à tendência realista do drama moderno brasileiro é seu entrosamento com o universo lírico, o qual transpôs para o seu teatro, seguramente de elevado teor poético. Dessa maneira, sua obra dramatúrgica é associada a uma noção de transgressão artística, que é quando se utiliza das convenções conferindo-lhes novas modalidades:

> É um teatro mais intelectual, e também, talvez, mais virulento, o que provocará a segunda cisão da dramaturgia de Hilst a respeito do conteúdo, porque ainda dentro dessa tendência mais abstractivizante e, portanto, mais abrangente, o seu subjectivismo não encontrará paralelo directo com a temática cultivada nesta vertente.
> [...]
> Neste sentido, podemos assinalar a dramaturgia desta nossa autora como o desvio face à norma, sendo, portanto, resultado da adequação do instrumento comunicativo às suas finalidades estéticas e programáticas pessoais e caracterizando-se, fundamentalmente, pela complexidade do universo apresentado – o universo literário da autora – tão abissal, aliás, que lhe permitiu mesmo contornar o controlo da omnipotente e omnipresente censura da altura (TEIXEIRO, 2009, p. 79-80).

Neste sentido, que aponta para um teatro de forte compromisso com a investigação subjetiva, o que contraria a tendência dominante naquele período, se encaminha a dissertação de Cristyane Batista Leal (2012), intitulada **Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst**, na qual se trabalha com a noção de elementos líricos que estão inscritos no drama hilstiano.

Esta pesquisa se debruça sobre cinco peças. São elas: **A Empresa** (1967), **O Rato no Muro** (1967), **O Visitante** (1968), **Auto da Barca de Camir**i (1968) e **As Aves da Noite** (1968). Indica a pesquisadora que os textos que ficaram de fora da sua análise não possuem a essência substancial do "drama lírico", porque, apesar de a linguagem nesses dramas ser mais transparente, de mais fácil interpretação, essa mesma linguagem está envolta em signos alegóricos, sem negar-lhes também seus momentos líricos. O desamparo do ser humano, frente a questões que não entende e não sabe como lidar, em que os heróis são levados a situações-limite e silenciados por uma perspectiva niilista da existência desses tempos históricos, a, assim chamada, "desrealização" – já mencionada por Rosenfeld --, também já encontrara eco na citação de Alva Martinez Teixeiro:

> Toda a conjuntura particular e concreta, pertencente ao âmbito público ou privado, ou mesmo a ambos, é no seu teatro uma altura sobre o abismo a partir da qual observar a sombria profundeza de uma humanidade que se apresenta como fantasmagórica em dois sentidos principais: aquele que a orienta para a quimera de não ser humana e o oposto, o que a guia ao pesadelo de não ser divina. (TEIXEIRO, 2009, p. 186)

No trabalho de Leal (2012), então, se procura fornecer aparato teórico para o que ela defende como uma tendência do teatro moderno, traçando, naturalmente, um paralelo que relaciona a obra analisada ao contexto de sua produção, alertando para o tratamento de temas como o cerceamento da liberdade imposto pela ditadura. Porém, isso não reduz a dramaturgia de Hilda Hilst a apenas este denominador.

Descrevendo o lirismo como a "expressão por excelência do sujeito colocado em uma situação extrema", Leal já menciona, de início, algumas características da presença do lírico nos dramas hilstianos:

> Representando uma situação extrema, as personagens dramáticas de Hilda Hilst não apresentam um contorno nítido, vivem situações em que a ação exterior é secundária, compondo um núcleo fabular esgarçado, suas falas, eclodindo frequentemente por meio de imagens, possuem antes o andamento melódico da poesia que o desenvolvimento lógico da prosa. (LEAL, 2012, p. 6).

O lirismo presente na dramaturgia de Hilda Hilst já fora constatado e mencionado por outros críticos, além de uma declaração da própria Hilst:

> Em entrevista à oitava edição de Cadernos de Literatura (1999, p. 39), Hilst afirmou: "Toda a minha ficção é poesia. No teatro, em tudo, é sempre o texto poético, sempre (1999, p. 39)". Anatol Rosenfeld (1969), no artigo "O teatro de Hilda Hilst", comenta que "como era de supor-se, seu teatro tem elevado teor poético". Em estudo da obra de dramaturgas, Elza Vincenzo, a respeito da de Hilda Hilst, assim afirma: "Poético por excelência, talvez difícil de modo geral, porque 'diferente'" (VINCENZO, 1992, p. 34). Renata Pallottini também assevera que "Estamos agora falando de um teatro real, concreto, e de cunho predominantemente lírico" (PALLOTINI, 2008, p.497-98) e Alva Martínez Teixeiro, que escreveu a primeira dissertação de mestrado sobre a autora, comenta que "o teatro de Hilda Hilst é sempre poético, por se constituir num híbrido 'teatro-poesia'" (LEAL, 2012, p. 12-13)

Assim, Leal (2012) se fundamenta nos pressupostos de Hegel e Emil Staiger para tecer uma compreensão do gênero lírico e dramático, objetivando verificar a presença dos elementos destes dois gêneros nas peças hilstianas, nomeando-as "dramas poéticos". Para isto, busca filiar a produção dramatúrgica de Hilda Hilst a uma tendência artística que teve seu início no fim do século XIX, adentrando o século XX, e com a qual a escrita de Hilda Hilst parece encontrar semelhanças:

> O teatro hilstiano se filia a uma tendência artística iniciada no final do século XIX, que reagia ao realismo dominante na Europa. Dramaturgos realistas como Ibsen e Tchekhov começam a escrever peças antirrealistas, sob um espírito decadente que refutava a apreensão impessoal e concreta da realidade. Maeterlink, em seu livro *Le trésor des humbles* (1996), chega a falar em "drama estático", sob o argumento de que as grandes tragédias se encontravam, não no mundo em volta, mas no interior humano. E a poesia se apresenta como linguagem oficial da ação subjetiva. O teatro simbolista desviou as convenções dramáticas vigentes, fertilizando as primeiras células do teatro moderno consolidado no século XX por Samuel Beckett. (LEAL, 2012, p. 14)

A presença de elementos líricos nos dramas, conforme constatada acima, associa-se ao que denominamos de Simbolismo. Como se sabe, Peter Szondi (2001) analisou a obra de autores, os quais, segundo o teórico, afastam a forma do drama do "drama" propriamente dito, alçando outras formas do fazer artístico e gerando uma crise interna à forma. Os dramaturgos estudados por Szondi são: Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann. Cada um destes autores relacionou-se singularmente com o drama, mas cada um deles foi agente de transformações formais-conteudísticas que suscitaram a crise.

Entre os conteúdos que o teatro fez viver está o conflito gerado no interior das personagens aos quais interessa responder às situações ocorrentes externamente. É como se o que interessasse mesmo, nestes dramas, fosse a subjetividade dos sujeitos, diante das situações da vida:

> O poeta e dramaturgo simbolista alerta que essa beleza trágica não é atributo único das palavras, reconhecendo a necessidade de diálogos interiores. Portanto, o autor transfere o conflito das ações entre personagens para o interior delas, como se o cotidiano já contivesse sua parcela diária do trágico. Essa maneira de abordagem da vida é manuseada facilmente pelos pincéis da

> poesia. A fotografia individual do mundo, o aspecto interior das coisas, o reflexo subjetivo das ações são matéria de poesia. Um teatro que prima pelo silêncio das coisas é um teatro escrito por poeta, que se propõe a dar voz à alma. Um teatro não de acontecimentos materiais, mas de efervescências íntimas, em que o poema doa sua forma ao drama. (LEAL, 2012, p. 38)

Daí que a expressão dessa existência, como forma de enfrentamento dessa realidade extrema e externa, se apresenta, formalmente, através dos elementos líricos que dão voz à subjetividade, aos estados da alma. Almas essas reveladas em desalinho, desamparadas e vazias de valores, pois que mesmo a configuração do *herói* está posta em crise, inclusive, na empatia com o espectador, bastando ponderar em torno do que Teixeiro (2009) apontou, no que tange a esta figuração de um "herói incômodo" na dramaturgia de Hilda Hislt:

> Por isso, ao remeter para a desconfortável situação geral do homem no mundo, a personagem não se apresenta como realidade absoluta, racionalista e convencional. Os heróis hilstianos não são os heróis positivos do socialismo realista, pois, como indica Anatol Rosenfeld (1982: 25), enquanto o realismo procura dar a máxima realidade empírica à personagem, a nossa dramaturga procurou outorgar-lhe a menor realidade possível, dado que o mito, neste caso o do herói, é ahistórico, visa a imobilidade, o arquetípico, e não reconhece mudanças históricas fundamentais. Portanto, numa visão temporal circular, a autora decidiu centrar o seu interesse na vertente eterna das personagens, cifrada no aspecto subjectivo da sua conduta, na moralidade atemporal do herói (TEIXEIRO, 2009, p. 137).

Os trabalhos pesquisados acerca da dramaturgia de Hilda Hilst se debruçam, em sua maioria, sobre esses aspectos que tornam peculiar a produção da autora, nos levando a um ponto crítico: seu distanciamento em relação ao teatro realista, tido naquele contexto como preponderante. Por outro lado, a formulação dos dramas hilstianos tocam pontos como a utopia/distopia, elementos imprescindíveis à configuração de um modo de representação que toca a reflexão em torno de uma determinada organização social com vistas à sua destruição/salvação, através de uma revolução.

No trabalho de Alva Martínez Teixeiro (2009), a pesquisadora incorre na análise das peças hilstianas à luz da categoria dessa categoria mencionada acima: o "herói incômodo" – como o próprio título denota. A conclusão a que se chega é que Hilda Hilst intentou realizar um teatro de contornos revolucionários, que indicaria uma constituição

renovada em termos de pureza da humanidade, sendo preciso desarraigar o ódio e a violência, através da restauração da irmandade, coletividade, pelo amor. Defende a autora, ademais, que a presença ou ausência dessas palavras e sentimentos abstratos é que define o caráter utópico ou distópico da situação social em que vivem os heróis, como, por exemplo, se vê em **O Verdugo**, quando o Homem diz "ao povo que era preciso amor, um amor inflamado, subversivo, enquanto o Juiz Jovem e o Juiz Velho negavam essa possibilidade afirmando que o amor é 'comedimento' e 'mansidão'" (TEIXEIRO, 2009, p. 110).

Assim, do mesmo modo que a alavanca que move os heróis protagonistas do drama hilstiano é o amor, em **O Verdugo**, o poder dominante também se utiliza desse discurso, intentando persuadir o povo de que o sistema o ama, o protege, povo esse que se comporta como marionete. Daí que Teixeiro (2009), ainda analisando as personagens imersas nesse mundo utópico/distópico, em um movimento que parte da utopia à distopia, em que a adesão do povo ao poder estabelecido, através da sedução financeira, representa o fracasso da sociedade representada na obra hilstiana – cuja característica niilista não permite a adoção de uma atitude altruísta, ou mesmo justa, em relação ao Homem (e até ao Verdugo). Ante a proposta de dinheiro oferecida pelos juízes, o povo, alienado pelo império capitalista, tendo o dinheiro por deus, o povo se ergue com toda a ferocidade que "a selva de pedra" exige e esquece da cara, da bondade que o Homem transparecia:

> VERDUGO (*desesperado, subindo no patíbulo*): O Homem é bom, gente. Olhem bem pra ele.
> CIDADÃO 1: A gente não vê mais a cara.
> *Risos.*
> CIDADÃO 3: Eu não me lembro mais da cara dele. (HILST, 2008, p. 421)

De forma que, para Teixeiro, a instância distópica se configura na inversão de valores a que o povo se submete:

> Esta inversão de valores, através da obscenidade da brutalidade do povo, forma antitética do heroísmo, serve igualmente para evidenciar a aspereza e a insensibilidade, não da ordem moral transcendente, mas da ordem moral vigente, numa demonstração última de que a maior tragédia do homem não é existir, mas viver sem causas transcendentes.

> A literaturização da proposta hilstiana evidencia-se, então, na sua manifestação do *horror vacui*, como uma forma de distopia, do divórcio mais radical entre o homem e o seu sistema moral, insistindo no demonismo da vontade progressista e reformadora e na impossibilidade da metafísica da revolução. (TEIXEIRO, 2009, p. 160)

Como já afirmou Maria Silvia Betti (2010), a dramaturgia hilstiana se utiliza de recursos amplamente "enraizados no simbolismo e no expressionismo cênico, [e] as peças passam ao largo de quaisquer recursos aparentados com as concepções dramáticas convencionais" (p. 133) Assim, em termos do material manipulado, esta mesma articulista destaca que tais textos se associam às parábolas, tecendo "na malha imagética de que se compõem, uma crítica radical às instituições que presidem a ordem social, as relações intrafamiliares, a racionalidade e a aplicação do saber e a busca por uma esfera espiritual" (p. 134).

Na dissertação de Júlia Fernandes Lacerda, intitulada **A Dramaturgia de Hilda Hilst: percursos e diálogos entre o dramático e o não-dramático**, há um capítulo sobre alegorização em que a autora procede uma leitura das peças **O Rato no Muro**, **Auto da Barca de Camiri** e **As Aves da Noite**, enxergando "um processo de recontextualização do objeto que depende fundamentalmente da criação de um significado deste por parte do leitor, em que se expressa a "arbitrariedade" e há "participação da subjetividade"" (LACERDA, 2013, p. 87). Portanto, para ela, a construção e desconstrução das personagens hilstianas no interior do conflito, advindas mesmo dele, possui uma função crítica, o que leva a leitura interpretação a um outro nível de interpretação alegórica. A crítica inspiradora de reflexão em que Hilda Hilst faz imergir seus dramas toca o político sem, contudo, apresentar o dogma da cartilha. O caráter alegórico das suas peças tem sua origem justamente aí: no relacionamento histórico-político com a ficção dramática:

> É por meio destas alegorizações imbuídas de historicidade e "politicidade", destes símbolos geralmente atrelados à religiosidade de modo provocador e instigante, que Hilda Hilst tece um "teatro de parábolas" (BETTI, 2009), no qual se apresentam situações terrenas que podem ser interpretadas como portadoras de significados divinos, ou transcendentais, mas completamente engajados numa política inteiramente humana, produzida social e culturalmente. (LACERDA, 2013, p. 95)

Já na dissertação de Carlos Eduardo dos Santos Zago intitulada **Assombros e Escombros da Modernidade no Teatro de Hilda Hilst**, o autor faz uma leitura alegórica da peça **As Aves de Noite**, a partir de sua historicidade e cunho político, em que o procedimento recortado abarca diversos níveis de interpretação. Assim, o autor trabalha com três níveis de chaves para interpretação alegórica no drama sobre o qual se debruça: "o do sistema que utiliza as linguagens fechadas para manipular os sujeitos" [...] "o dos personagens que percebem as alegorias do sistema" [...] e "o do público (leitor) que pode ler/ver a peça como símbolo da tirania" (ZAGO, 2012, p. 76).

Daí, o autor trabalha com a hipótese de que se é possível pensar o conjunto da dramaturgia hilstiana como

> alegoria do processo civilizatório humano, que junto à sua evolução nos leva e nos arrasta para seu reverso - uma carga recalcada de impulsos não racionais, um iluminismo que se apaga em sombras, a barbárie e sua falta de liberdade, mesmo em meio aos mais altos graus do processo científico.
> [...]
> Alegoria é conceito fundamental no teatro que aqui se apresenta, por meio da qual se dá o modo de representar a História, costurada por ruínas, estas pequenas (des)construções que guardam auras de um mundo antigo, perdidas na modernidade: "/.../ No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína" (BENJAMIN, 2011.p: 187), pois a aura dos objetos, construções e artes já se encontra desfeita, decaída. O símbolo já não encontra mais sua totalidade sacralizada e, ao contrário da alegoria, não se esvazia a fim de representar o outro, sua integração já traz sua própria realidade em si. (ZAGO, 2012, p. 18-19).

Para a discussão sobre a alegoria, neste trabalho, o autor se encaminha, como se pode ver acima, ao pensamento de Walter Benjamin, em **A Origem do Drama Trágico Alemão,** onde se lançam as bases para a concepção estético-crítica de um processo, que teve seu início no século XVII e que persiste na Modernidade, com características próprias. Este também será um dos nossos caminhos.

Ao restaurar o conceito de alegoria, Benjamin lida com o Barroco e seu contexto, opondo tal questão ao conceito romântico de símbolo. Depois, alongando-se até a Modernidade, com estudos realizados sobre Baudelaire, chega a afirmar ser a alegoria a "máquina-ferramenta" deste período, tendo como base um sentimento de mundo. É assim que a alegoria benjaminiana, então, é tomada mediante perscrutações próprias da

filosofia da linguagem, pois, na sua teoria da arte, este autor opõe as categorias da *alegoria* e do *símbolo*, pois somente a primeira seria capaz de compreender adequadamente a atualidade dos fenômenos históricos (Cf. MURICY, 1998, p. 159), ao contrário do símbolo que, exaltado pela tradição romântica, não possui essa especificidade, por pretender ser absoluto, como simples relação de manifestação e essência. Para ele, a alegoria se relaciona com o signo, que não mais "é" a "coisa em si", mas contém significados inscritos historicamente.

O processo de alegorização, por estes caminhos, se dá essencialmente como fragmentação, resgantando o sentido das palavras pelo sentido das coisas, e, onde não há significação, esse processo se ancora como nascedouro de qualquer sentido, através do trabalho do alegorista com sua própria subjetividade e a historicidade que lhe permeia. O alegorista, nesta perspectiva, é um artífice que reconduz intencionalmente as coisas, alterando o significado original em novo significante, seguindo a experiência histórica. E, como a imagem criada pelo recurso alegórico é fragmento, tem como resultado a extinção do caráter de falsa totalidade, apresentando as coisas como fragmentos, não como partes de um todo:

> A palavra 'história' está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida terrena, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. (BENJAMIN, 2011, p. 189).

Walter Benjamin, portanto, distingue três tipos predominantes de manifestação alegórica no ocidente: a medieval, a barroca e a moderna. A alegoria medieval é descrita por ele como convenção da expressão, por ser "comprometida com o sentido místico-maniqueísta de que se impregna a medievalidade ao elaborar suas convenções da doutrina cristã", "transformando-se a alegoria, enquanto expressão, no veículo fundamental da convenção [...]" (HELENA, 1985, p. 27-28). A alegoria barroca é expressão da convenção, quando "o mundo barroco surge quando a cristandade já está, enquanto convenção religiosa, plenamente estabelecida." (HELENA, 1985, p. 28) Ou seja, com a

convenção estabelecida, somente resta sua expressão. Benjamin ainda distingue a alegoria moderna, que segundo ele, se caracteriza como

> um incessante processo de choque. Nascida sob o signo de uma violência (a da ruptura com a experiência e a tradição, substituídas pela vivência de choque), esta alegoria prestar-se-á à valorização do escatológico, do excessivo, do grotesco e da devoração [...] A Alegoria moderna surge no momento em que se prepara a crise do mundo burguês, conectando-se com uma *pólis* perversa [...] em que as relações sociais se apresentam fragmentadas. (HELENA, 1985, p. 28-29)

Tratando do drama trágico, o filósofo discute que ele carrega um caráter de desolação, de decadência, de impotência, no seu processo de alegorização, pois a morte é tema convencional para tratar de lançar as bases de uma nova humanidade, através do sacrifício do herói, que tem a função dupla de revogar o antigo direito dos deuses olímpicos e abrir os caminhos para a promoção de uma reorganização humana, baseada em novos valores. Como vínhamos discutindo, Alva Martínez Teixeiro, em seu trabalho sobre o herói na dramaturgia hilstiana, analisa a figura do herói por um viés trágico, acomodando-o à visão romântica do estranho no mundo, o ser que não se adapta à situação circundante. Deste modo, seu comportamento tende a ser julgado pelo poder estabelecido, devendo ser assimilado à massa, num processo de uniformização do ser, e, se não é possível aliená-lo, deve ser hostilizado e eliminado. Assim, trata-se deste ser de exceção como personagem trágico com aspiração messiânica:

> A sua incomodidade deriva agora do facto de ser dominado por uma vontade messiânica: mais preocupado pelas relações sociais, com maior sensibilidade e mais aberto aos outros, o herói dramático, sendo solidário com os problemas do resto da humanidade, não pode evitar procurar a intervenção providencial no seio da comunidade para assegurar uma melhoria da situação, o que provocará o repúdio da mesma [...] (TEIXEIRO, 2009, p. 97).

Essas doutrinas absolutistas -- ou governos totalitários, sociedades de controle, termos tão em voga na sociedade contemporânea -- correspondem aos modelos sociais criados por Hilda Hilst nos seus dramas. É a representação de um estado de coisas que, de já tão arraigado, é reproduzido sem questionamentos, Hilda enxerga, nesse caos em que o racionalismo extremo e o capitalismo envolveu a humanidade, uma chama de revolução,

a ser iniciada pelos inconformados, pelos sensíveis, pelos poetas. Temática atualíssima, embora o texto seja de 1969, Hilda se preocupa com os rumos que comportamentos e posturas calcadas numa civilização bárbara, individualista e niilista podem acarretar, propondo um estado de revolução, a partir do amor, da solidariedade, do respeito, e da justiça, palavras tão desgastadas que se tornaram superficiais, utilizando-se da figura do herói messiânico para revelar "sua discordância com aquilo que nos circunda, com a falsidade do mundo que nos rodeia." (TEIXEIRO, 2009, p. 101).

Se voltarmos a Walter Benjamin, veremos que ele menciona os tipos de dramas do Barroco, declarando-os dramas de destino, de mártires e de tiranos, e categorizando-os segundo a estrutura formal de seus conteúdos. Conforme o filósofo, esses dramas apresentam similaridades formais. E, por fim, afirma que o drama de mártires teve sua origem na morte do filósofo grego Sócrates, e que a morte de Sócrates tem semelhanças com a morte trágica, revelando que a sua execução se deu por motivos de sacrifício, para que uma nova comunidade, calcada na relação de justiça, pudesse emergir. Mesmo na convicção e espontaneidade servil do indivíduo como sacrifício, a sua inação fica registrada como caráter agônico da própria tragédia: "está naquela luta sem palavras, na fuga muda do herói, que deu lugar, nos diálogos, a um brilhante desenvolvimento do discurso e da consciência." (BENJAMIN, 2011, p. 115).

Além disso, Benjamin aparenta a tragédia grega ao processo judicial, este também aparentado ao drama trágico, pois quando ele diz que "a tragédia insere-se neste quadro do processo judicial [...] tem nela um ato conciliatório de expiação." (2011, p. 119), remete-se ao clima de tribunal instaurado por esse tipo de drama, em que os espectadores participam do processo como "instância controladora, e mesmo julgadora" (p. 119). De maneira que, ao drama trágico, resta a herança da tragédia grega, e suas relações unitárias, conforme presente na *Poética* de Aristóteles. O sentido depreendido da respeitabilidade às três unidades, desemboca assim no drama trágico, pois que "a unidade de lugar é o tribunal; a unidade de tempo é a do tempo – medido pelo ciclo solar ou qualquer outro critério -, desde sempre delimitado, da sessão; e a unidade de ação é a do julgamento". (BENJAMIN, 2011, p. 120).

Nesse sentido, em **O Verdugo** temos os elementos de execução da pena, o criminoso e o algoz, amparados pela justiça na pessoa dos Juízes. Mas os autos do processo, a sentença condenatória, o tribunal de uma maneira concreta, não aparece, a não ser enquanto discurso: fala-se do julgamento do Homem, mas as causas de sua prisão,

de quem proferiu a sentença não ficam esclarecidas. É como em **O Processo**, de Franz Kafka, em que o processado atravessa toda a narrativa sofrendo toda sorte de questionamentos e punições, por ser um acusado, mas nunca ficamos sabendo exatamente qual foi seu crime. O processo criminal não é conhecido do povo, nem mesmo do executor da sentença, no caso da peça de Hilda Hilst. Não há tribunal do júri, com presença de populares na acareação dos fatos. Não se sabe nem dos fatos. Nem são consubstanciadas provas do crime cometido. Simplesmente, espectadores/leitores e povo são obrigados a assistir e tomar posição diante de um processo jurídico invisível, adquirindo materialidade somente no corpo que deve ser eliminado – o que, alegoricamente, diz-nos muito de episódios recentes da história brasileira. E mesmo a lei dá conta de que é poder soberano sobre ela mesma, ao afirmar, em determinado momento, que deve ser cumprida e que o seu não cumprimento acarretará prejuízos, quando, na sequência, a própria lei se infringe a si mesma para manter o estado de coisas a que estão submetidos todo o resto da população. Dessa maneira, são desmascarados os mecanismos de controle utilizados pelo poder vigente, que tem a palavra, a verdade e o poder pela articulação artística de Hilda Hilst.

De sequência, Benjamin questiona o fato de, apesar de aceita a equiparação de tragédia e drama trágico, a poética aristotélica não toca no tema do luto, material básico do processo de composição do drama trágico. O drama trágico guarda na sua desesperança um paraíso revelado através de dom profético, precisando, através da morte sacrificial, completar o ciclo e dar início a um novo modo de viver/estar no mundo, como um trânsito de uma velha ordem de coisas, coisas estas que desiludiram profundamente o espírito do homem, causando seu desamparo e niilismo, por uma nova ordem de coisas, ordem essa que congrega um sentimento e vontade comuns.

É por isso que em **O Verdugo**, não só a morte do Homem é necessária para que a esperança possa ser restabelecida, mas a própria figura do Verdugo, enquanto também herói trágico, incapaz de permanecer no lugar social que lhe foi instituído, deve morrer, para que, por comparação análoga às narrativas bíblicas contidas no Antigo Testamento, em que aparece como um discurso premonitório do Novo, do advento messiânico, na medida em que "a alegoria não é somente uma forma de interpretação, ela determina a compreensão da história da salvação" (GAGNEBIN, 1999, p. 32-33).

Deste ponto de vista, o drama trágico repercutia, à época do Barroco e em épocas posteriores, no pensamento do público que recepciona as peças, tanto quanto no autor

que as produz, sob o peso do luto, do sofrimento, do desgosto a que o peso do mundo, com violência gratuita e desamparo do homem em relação a uma transcendência, traz para a forma do drama trágico a possibilidade e vontade de redenção, que o tire da miséria existencial que lhe renega. Da mesma forma se inscreve o projeto dramatúrgico de Hilda Hilst. Afinadas a estes sentimentos de vazio, de perda, de inversão de valores, de desesperança e desamparo, as peças da autora se utilizam de personagens líricos e heróis trágicos para colocar, na pauta do dia, os questionamentos sobre quem somos e o que queremos. A temática do autoconhecimento permeia toda a sua obra dramatúrgica, e a utilização da alegoria, como já foi dito, muito importante dentro do cristianismo, tem essa função preliminar: com teor religioso, fazer as pessoas se indagarem de maneira profunda sobre os mecanismos que as encarceram, e alerta para a possibilidade de se religarem enquanto coletividade, através do amor, através da redenção da humanidade com a expiação do herói trágico/profético/messiânico.

No que se refere, ainda, às dissertações produzidas em torno do teatro hilstiano, encontramos o trabalho de Francisco Alves Gomes (2013), no qual, entre outros apontamentos, ele estabelece que, conforme Anatol Rosenfeld,

> [...] a dramaturgia de Hilst invoca os problemas morais, religiosos e políticos, como uma relação tríade substancial a estar presente na vida do homem independente de qualquer época. Por isso, a dramaturgia hilstiana estabelece um flerte seguro com o expressionismo, por ser constituída de personagens pensantes da tragédia que é viver em meio à opressão, seja ela de qualquer espécie. No interior das personagens hilstianas encontra-se o caos do mundo, e quando as personagens refletem sobre tal realidade estão tentando decodificar as linhas de pensamento que as tornam racionais, apelando em prol disso através de símbolos, a representar os sentidos almejados. Hilda escreve tendo plena consciência de que suas personagens só são possíveis, se estiverem próximas das neuras do mundo a qual a autora é parte.
> [...]
> Para Rosenfeld, Hilda Hilst mescla em suas tramas questões situadas na contemporaneidade, mas ao tratar destes temas, a autora recorre à simbologia e à alegoria. [...] Nas oito peças que escreveu Hilda Hilst mostra que o sujeito, quando ameaçado perder a sua liberdade, sobre esse aniquilamento também em outras instâncias da vida, como o "esmagamento da criatividade", as personagens de Hilda ficam a mercê de apenas uma perspectiva: encontrar a liberdade, pois só ela é capaz de restaurar o ser (GOMES, 2013, p. 20-21).

Do mesmo modo que a alegoria no drama trágico alemão, tratado por Walter Benjamin, surgiu de uma visão de mundo melancólica e desiludida com o mundo, o Expressionismo também teve lançadas suas bases de luta, resistência e criação artística em situações-limite[13].

Essa tendência artística lida com o pessimismo, com o decadente, talvez pelo mesmo sentimento, ou semelhante, que regia a produção de dramas trágicos no barroco alemão, embora tenham se dado em épocas diferentes. Mas o Expressionismo, a bem da verdade, expressa uma norma de vida, revelando uma posição muito marcada de visão de mundo. Assim como o procedimento alegórico, o Expressionismo busca a remissão da humanidade, instaurando um novo direito, uma nova ordem, uma nova maneira de perceber a vida. Pode-se dizer que, alegoricamente, uma solução formal é dada para a redenção: a morte do herói em sacrifício, por um novo mundo – e, portanto, podemos atrelar tais pressupostos a tudo o que estamos discutindo até este ponto do nosso trabalho, e, notadamente, aos apontamentos de Teixeiro (2009) em torno da figuração do herói em Hilda HIlst.

Assim, claramente, podemos afirmar que há expediente temático-formais em **O Verdugo** que indicam a manipulação de características do Expressionismo, na medida em que se buscou também o objetivo de, através da decepção com o mundo e o rumo que a civilização tomou, redimir a humanidade através de conteúdo de grande teor subjetivo: haja visto que, no campo da literatura[14], se caracteriza o Expressionismo pela busca de

---

[13] O Expressionismo teve início na Alemanha, acompanhando as muitas mudanças de ordem econômica, política, social, incluindo a 1ª Guerra Mundial, contando quase vinte anos de existência, e desse período, vale destacar que possui dois momentos fundamentais, com características próprias, correspondendo ao período entre guerras alemão [Primeira e Segunda Guerra Mundiais]. A primeira geração expressionista buscou a sua expressão numa nova linguagem formal que abarcasse a essência das suas utopias. A segunda geração encontrou já uma linguagem consolidada, renovando o compromisso político-social como arma na produção artística. Durante a primeira fase do movimento somente as artes plásticas e literárias encontram representatividade, enquanto que só na segunda geração, ou seja, no pós-guerra, outros gêneros artísticos desenvolvem a técnica expressionista, como a música, o teatro, o cinema, a moda, etc. (Cf. GUINSBURG, 2002, p. 43).

[14] Na literatura, o Expressionismo possuiu dois momentos distintos: o primeiro dava ênfase a uma visão de mundo mais individualista, buscando expressar as experiências de "um 'eu' defrontado com um mundo em colapso" (GUINSBURG, 2002, p. 53). A segunda geração da literatura expressionista foi motivada pela experiência de guerra, quando em 1914, alguns jovens escritores se empenharam em realizar formalmente as suas utopias sociais. É possível que esta adoção de atitude artística tenha relação com o contexto de guerra, em que o homem vê-se abandonado e destruído, diante de forças que não pode controlar, contra as quais não pode lutar, esta prerrogativa cabendo à primeira geração; e o homem em meio ao caos da guerra, desnorteado, mas com ideias, planos e esperanças de instauração de uma nova ordem, a construção de uma nova humanidade que possa responder positivamente ao convívio em sociedade, sendo esta a hipótese que moveria a segunda geração expressionista.

uma expressão fortemente poética, delegando aos seus primeiros poetas a intenção de inovar a poesia com o desenvolvimento de uma sintaxe nova, tratando de gerar uma poesia antissentimentalista, provocando uma ruptura com as regras tradicionais do gênero poético, e, na perscrutação de novos temas, que incluíam a representação de uma visão intimista da psicologia individual:

> Neste sentido também, devemos entender a ironia desta poesia, assim como sua forte tendência à abstração e à universalização da temática. De uma forma geral, a literatura expressionista tende a tratar de tipos mais do que de indivíduos, o que se revela de modo especialmente claro no teatro. (GUINSBURG, 2002, p. 53).

Essa experimentação de novas formas e conteúdos levou a uma tendência, pela qual é operada uma transformação "do palco no mundo interno da personagem, fazendo de sua unidade um substituto das tradicionais das categorias de espaço, tempo e ação." (GUINSBURG, 2002, p. 53) O mundo intrasubjetivo é levado ao palco de forma exteriorizada através de diversos recursos formais, de modo que o personagem se afasta de uma individualidade cerrada e adquire contornos mais arquetípicos, com o objetivo de esboçar-se nele "ideias universalmente válidas sobre a humanidade", conforme já tratamos, tocando a formalização de dramas que tendem ao lírico, na medida em que tocam esse expressionismo de fundo subjetivo, mesmo que também manipulem elementos extrasubjetivos.

É exatamente neste período que os gritos de protesto e a união dos autores em torno de um projeto comum estenderam o interesse para os palcos do teatro, pois a "situação humana e política exigia mais do que um estilo estético, arte deveria ser confissão, discurso, conteúdo." (GUINSBURG, 2002, p. 56). Com as emoções à flor da pela, causadas pelo decurso do tempo, pela guerra, pelas desilusões e fracassos da humanidade, tudo isso escoava para o cume do expressionismo, em que figura um estreitamento aos sentimentos religiosos e motivos bíblicos, como a martirização do "salvador". Ressaltando que a imagem do Apocalipse é, por excelência, a imagem que pinta o Expressionismo, imagem essa que contém em seu significado a destruição, mas também o renascimento de uma nova humanidade. De modo que o Expressionismo se caracteriza por ter surgido num período em que uma reflexão maior levava os seus artistas à busca por uma evolução espiritual, estética, social. E esse período de

experiências intensas, reforçou a visão analítica da situação, e consequentemente levou aos rumos do protesto, que reverberou nas obras mais significativas.

Todavia, conforme Teixeiro (2009, p. 100-101):

> De facto, o misticismo e o irracionalismo com que são perspectivadas a verdade do mundo, da existência e da transcendência, aproximam a proposta da dramaturga de alguns dos modelos de escrita mais subversivos da contemporaneidade. De modo superficialmente diferente, mas no íntimo semelhante à escrita de autores como Ferlinghetti, Kerouak, Ginsberg e outros membros da geração *beat*, o misticismo hilstiano é, além de individualista e lírico, libertário e anárquico, aparentemente distanciado da literatura engajada convencional, por não explicitar qualquer consciência social ou política concreta. No fundo, estes escritores foram iniciadores de uma luta muito mais hermética e perturbadora, de discordância com aquilo que nos circunda, com a falsidade do mundo que nos rodeia.
> Para Hilda Hilst, como para estes novos autores egotistamente (neo)românticos, a espiritualidade já não é a religião, como resposta remota ao desespero da decadente alta burguesia. Esta, como os autores norte-americanos pretenderam por uma outra via, quer transmitir o sentimento extraordinário de estar a conhecer um raciocínio cuja pureza não está alterada por nenhum interesse pessoal a respeito do mundo objectivo e, portanto, preservada do filtro dos convencionalismos.

Essa tendência, de algum modo, neorromântica, acaba apontando para mudança por que passava a sociedade, entre 1910 e 1920, levando tabém autores a produzir o que de mais representativo houve na literatura expressionista, tocando justamente nesta ordem de problemas humanos e sociais da época. Assim, o grotesco foi um dos recursos expressivos da arte expressionista, pois é através dele que o mundo decadente é lançado, com tudo o que nele há de aflitivo e caótico. O modo de ver grotesco lançado à luz do real é comprovadamente enfático em fases de crise, como por exemplo, a existencial.

> [...] a imagem grotesca, desfigurando as proporções naturais, exagerando determinados aspectos até as raias do monstruoso, dissolvendo as relações familiares, ou seja, pertencentes ao cotidiano, que habitualmente existem entre os objetos, e refletindo o mundo à semelhança de um espelho convexo, embrenha-se para além das aparências sensoriais e penetra as camadas mais profundas da realidade. O grotesco expõe, dessa forma, a face de um mundo minado por energias negativas, e a

> dimensão inquietante, por vezes demoníaca, da existência. (GUINSBURG, 2002, p. 71)

Desta visão de mundo, representada no objeto artístico, até a natureza adquire contornos negativos diante do homem desenganado. Levado por uma desilusão com a vida, com o mundo, com as coisas, com a história, o homem se vê encurralado e até os elementos da natureza lhe soam prejudiciais, ameaçadores. As metáforas que absorvem os fenômenos naturais trazem uma carga de negatividade, de perigo, afinal, o homem está só, desamparado.

> Os elementos da natureza adquirem semântica negativa no Expressionismo, como a lua, o sol, as estrelas. [...] A natureza constitui, pelo contrário, o sintoma e um mundo enfermo, ameaçado, que reflete a solidão e os temores dos expressionistas. (GUINSBURG, 2002, p. 76)

Se a natureza já se configura como um prenúncio negativo, numa ordem de coisas alheia aos desígnios do homem, que ele rejeita, não entende e se sente ameaçado por ela, a cidade se transforma num monstro com garras que pretendem devorá-lo. De sorte que, não obstante a visão de mundo negativa, niilista dos expressionistas, a denúncia de um mundo caótico fadado ao fracasso e a autodestruição, com imagens monstruosas e vivências desterradoras, a representação desse mundo na estética expressionista guarda depositada uma esperança, veicula, as mais das vezes, a ideia de um novo mundo e purificado.

Portanto, há que se levar em conta a hipótese, como aventadamas não aprofundada por Walter Benjamin, de correspondência entre a Alegoria e o Expressionismo, no que respeita à representação de um mundo angustiante, seguindo uma esteira de desenvolvimento humano e social que não favorece a libertação, ou redenção, de alguma maneira, mas que por isto mesmo existe para que o caminho possa ser aberto a esta transformação.

A dramaturgia expressionista se caracteriza pela ressurgência do "herói grandioso, maior do que o homem comum e cuja interioridade contém e espelha um mundo [...]" (GUINSBURG, 2002, p. 190) que diferia de outras vertentes do modernismo quanto ao seu objeto. O propósito inicial da dramaturgia expressionista seria trazer um sopro novo para o individualismo romântico unido à "centralização da ação dramática na consciência e na percepção do protagonista, ao mesmo tempo em que dissolvia ou

eliminava os componentes localistas do teatro romântico." (GUINSBURG, 2002, p. 190) É como se o que estivesse invisível, no interior do indivíduo, passasse a ser visto, num movimento de dentro para fora. A partir dessa 'necessidade interior', que sustenta a postura dessa geração artística, a linha adotada na dramaturgia expressionista se desenrola no âmbito do intrasubjetivo, noção presente na teoria do drama moderno de Peter Szondi, transformando o palco em atuação do interior do personagem em que,

> Seguindo os passos de Strindberg, o Expressionismo inovou grandemente a concepção tradicional de dramaturgia. Abrindo mão das noções tradicionais de estruturação da cena segundo os princípios de unidade espaço-temporal, os expressionistas fizeram do mundo interno da personagem principal o único elo entre os diversos elementos da trama. Encenava-se no palco o próprio desenvolvimento psicológico da personagem, seus conflitos e sua visão de mundo. Todo o cenário estava a serviço da explicitação de sua posição existencial. Ao mesmo tempo – diferentemente de Strindberg -, vemos uma tendência ao tratamento das personagens como tipos universais, portadores de utopias humanas e sociais." (GUINSBURG, 2002, p. 59)

Ao conjunto de características dos dramas expressionistas, une-se o elemento formal que designa sempre uma luta entre a consciência individual e as restrições impostas por uma sociedade que subjuga as vontades e as pulsões. De forma que reside no cerne dessa dramaturgia uma dramatização do espaço interno do personagem lidando – ou tentando lidar – com forças que o procuram desintegrar. Com sua poética interna, o drama expressionista prima por uma forma dialógica que não considera mais como predominante a força de argumentos contrários, mas a explosão violenta de sensações e sentimentos, através de recursos como monólogos interiores. À luta travada entre o personagem protagonista e o mundo de coisas com as quais não concorda, equivale a luta entre gerações, na tentativa de descartar o velho e rumar em direção ao novo. Ao personagem do drama expressionista cabe uma reflexão contemplativa que se traduz numa intensa atividade monológica, em que "os protagonistas preparam as condições de interlocução e, a seguir, ponderam o efeito desses incidentes, reincorporando-os ao curso da vida psíquica." (GUINSBURG, 2002, p. 201) Esse caráter reflexivo das peças expressionistas, se traduz no estado de inação em que também cai o personagem do drama trágico.

Na estética expressionista, portanto, a explosão subjetiva é a arma de que se serve o artista expressionista para a regeneração da coletividade, que por si só não possui

redenção. Neste sentido, propomos proceder a uma leitura do texto dramatúrgico de Hilda Hilst, **O Verdugo**, à luz das considerações que tecemos até aqui, como o método alegórico de produção artística, como elemento de interpretação do texto, que nos ajude a subsidiar a perscrutação por um texto com uma aura peculiar, como é o de Hilda Hilst.

4. ALEGORIAS DO TEMPO HISTÓRICO EM *O VERDUGO*

O teatro completo de Hilda Hilst gira basicamente em torno de alguns pouco temas que retornam de uma peça para outra, sendo modificadas as abordagens que estes mesmos temas vão ganhando em cada obra particular. Mas, estruturalmente, há uma recorrência: sempre há algo a se julgar, figurando um tribunal em que as personagens que fogem à ordem vigente são subsumidas, através da cooptação do seu ser ou mesmo a aniquilação dele com a morte. Esses seres são tomados como algo que não deveria existir, que deve ser implacavelmente extirpado do seio da comunidade de onde surgem – seja uma escola, um convento, uma casa –, pois, pela sua maneira de ser, prejudicam a ordem, precisando ser assimilados ou excluídos.

Esses são os "seres de exceção", de que trata Álcir Pécora, na apresentação do **Teatro Completo**, de Hilda Hilst:

> [...] a instituição autoritária tematizada por Hilda é especialmente vigilante com os mais jovens, os mais imaginosos e especialmente dotados, isto é, personagens que se caracterizam como seres de exceção. São estes que guiam suas melhores hipóteses políticas, longe de qualquer populismo de exaltação do homem ou da coletividade em geral. [...].
> [...] a idéia de um "ser com asas", isto é, inconformado, criativo e incomum, que paga o preço de tê-las em meio a gente que simplesmente anda no chão batido, ecoando estupidamente o anódino institucional. (PÉCORA, Alcir *in*: HILST, 2008, p. 9).

Os tribunais constituídos nas peças possuem vários juízes. Não só os magistrados julgam as ações dos réus, mas a sociedade, a igreja, a família, entre outros. As acusações giram em torno de um único, porém perigoso, problema: a criatividade, inventividade, a imaginação e expressão de pontos de vista que podem promover danos à máquina do poder, exigindo uma reavaliação e um reordenamento de atitudes e valores. Assim, os "seres de exceção" de Hilda Hilst são condenados por relacionarem-se com a realidade de

maneira diferente da que foram ensinados a agir – é esta a questão sobre a qual vimos, de muitas maneiras, chamando atenção.

Se, anteriormente, concordando com as leituras de Teixeiro (2009; 2010), fizemos afirmações que discutiam este entre-lugar da dramaturgia de Hilst em meio às demais obras pós-1964, podemos ponderar esta mesma afirmação mediante o raciocínio de Pécora, na apresentação acima citada, quando ele afirma que o teatro desta dramaturga tem "feitio genericamente didático-doutrinário, cujo assunto básico gira em torno de uma situação de dominação" (p. 08). Vejamos, que, se referindo ao feitio deste teatro, posteriormente, o articulista o distingue da instrumentação de caráter marxista-leninista comum ao teatro realista e/ou nacional-popular já, também, anteriormente citado.

Mais do que simplesmente haver o silenciamento do "ser de exceção" por quem o tem como ameaça, outras engrenagens estão envolvidas em **O Verdugo**. Uma leitura diante de um material teórico mais contemporâneo, poderia levar a hipóteses de leitura distópicas, em torno do funcionamento da sociedade, da situação do ser humano frente a uma organização jurídica e política que beiraria uma esfera de ficção científica (Cf. TEIXEIRO, 2009).

Questões que hoje em dia tomam as páginas da crítica literária, tais quais aspectos que rondariam discussões sobre a banalidade do mal, tal como discute Hannah Arendt, o Biopoder de Michel Foucault, entre outros caminhos que levariam a supor que encontraríamos tais ilações já prenunciadas no terreno da dramaturgia hilstiana – isto, certamente, configura-se não como algo inédito, mas como novidade, no âmbito tanto temático, como estilístico-formal.

Se, no entanto, esses elementos nos projetam para um devir crítico e interpretativo não muito distante, seja para o passado, seja para o futuro – afinal, pena de morte sempre existiu, censura das liberdades individuais e da liberdade de expressão também sempre existiram –, acreditamos que na peça **O Verdugo** essa temática adquire uma nuance premonitória, que toda distopia carrega, ou seja, um alerta de uma situação-limite que pode levar à total decadência da humanidade.

Todavia, neste jogo de possibilidades, partimos da verificação de uma vertente utópica (vislumbrada na figuração d'O Homem e das suas ideias), que toma feições messiânicas (nos termos de TEIXEIRO, 2009), tendo em vista a dimensão coletiva, que, em consequência, desemboca na derrocada dessa utopia frente à ganância e à pressão do capital – que solapa os valores mais coletivos (de moral, de solidariedade, etc.). Assim,

vista à irrupção dos individualismos e do egoísmo, poderia haver, novamente, o devir utópico, que ressurge a partir do sacrifício – daqueles que figuram, como já chamou atenção Alcir Pécora, "características cristológicas", que ressaltam o aspecto de parábola desse discurso dramatúrgico.

Se na utopia temos como descoberta a imagem de uma comunidade ideal, na distopia, o mundo está de cabeça para baixo, sendo nossa única esperança um abandono das práticas que nos levaram à derrocada e à resistência, como marca da esperança de dias melhores. Nosso tempo tem presenciado um aumento considerável na produção de arte cuja temática gira em torno da distopia, ou utopia negativa. Essa tendência tem sua origem provavelmente no homem iluminista, que aos poucos vai se enxergando como um ser caótico e desamparado. O homem, dessa forma, passou a acreditar na sua própria força, e vendo-se tão frágil diante das adversidades da complexa vida em sociedade, e sendo tão frágil diante da tendência capitalista feroz, desacreditado de tudo o mais, passou a creditar confiança e dar vazão a uma ganância antes nunca vista ao poder que o capital promove.

Perguntamos-nos, então, partindo da premissa que funda o enredo dessa peça de Hilda Hilst: por que um carrasco de profissão se recusa a cumprir seu dever, sua função de assassinar um condenado à morte? Por que o Homem foi condenado à morte? Só por ter simplesmente falado à comunidade? Que lei ampara tal acusação? Por que as pessoas da comunidade o defendem e depois o massacram, e, também, ao Verdugo? O que há nessa alegoria de profundamente atual e de profundamente visionária?

O Verdugo é uma peça dividida em dois atos, cada um deles em um espaço (a casa da família do Verdugo e a praça da aldeia). As personagens são designadas pelas suas funções e/ou papéis sociais: Mulher, Filho, Juízes, Verdugo, somente a personagem Homem, com o único atributo didascálico de ser "uma pessoa alta", sugere a possibilidade de se tratar de qualquer homem, mas não de um homem qualquer. Seu atributo tem significação ambígua: altura podendo referir-se à estatura física, mas também à estatura metafísica, indicativa de seu caráter messiânico.

A profissão que dá título à peça e nomeia o protagonista é incomum para os tempos modernos. Esse aspecto unido à localização da aldeia, onde se passa o drama e que remete a um tempo mítico (a-histórico), portanto, condizente com a parábola – sem que nela se faça necessário precisar o lugar onde se desenrola a ação, nem o tempo, somente caracterizados como uma "vila do interior" em "algum lugar triste do mundo".

Desse modo, a negação ao realismo ou à associação imediata à realidade concreta é parte do contexto objetivo selecionado intencionalmente pela autora para estruturar o microcosmo dramatúrgico via alegoria, que reconstrói a história pelos seus fragmentos. Claramente, a obra dramatúrgica em questão estabelece pontos de encontro com a realidade histórica do Brasil, na medida em que, pela estrutura da parábola, aponta para uma reflexão em torno do cerceamento da liberdade individual, à repressão das ideologias discordantes em relação ao poder estabelecido e à esperança utópica e revolucionária, que começa a se revelar nas personagens.

Como sabemos, no Brasil dos anos de chumbo, pessoas foram executadas por serem contrárias ao Regime, e muitas vozes foram silenciadas e desapareceram, permanecendo anônimas, enquanto a esperança espreitava à espera do momento chave de retomada do poder – o que, infelizmente, só se deu pelo próprio abrandamento do Regime e pela Lei da Anistia (ampla, geral e irrestrita), o que manteve muitos silêncios sobre tantas injustiças. No contexto artístico, muitas obras que foram produzidas nesse período problematizavam esse estado dos brasileiros, dando conta da conexão do artista com o contexto de sua produção, de onde ele seleciona o material que se configura como parte da estrutura mesma da obra. Mas esse detalhe extraliterário é tido como só o início das investigações.

Numa leitura horizontal, então, a obra é representativa da inconformidade dos artistas brasileiros (ou de quem quer que se colocasse contra o Regime Militar) frente aos desmandos de uma ditadura cujo processo de censura e repressão foi violento – contudo, esse argumento contrariaria a perspectiva que vimos trazendo nos capítulos anteriores? Não. Hilda Hilst se assemelharia, enquanto artista do seu tempo, ao Verdugo que, em meio ao seu contexto, como já afirmou Renata Pallotini (2008, p. 514), "é um personagem ativo, que conhece as razões de suas ações e corre todos os riscos de sua coerência". Por outro lado, o protagonista é um personagem que, apenas aparentemente, teria uma ação marcada por uma esfera de "inação deliberada", que, afinal, também é ação, contrariando o que se espera. Na esfera das ações daqueles que contrariam o *status quo*, encontraríamos também o Filho, que, ao fim e ao cabo, segue com os Coiotes, que "são lobos e têm garras", apontando para um devir revolucionário que, à espreita, chegará um dia, quando, finalmente, todos serão pássaros – óbvia metáfora da liberdade.

Esse novo tempo é pincelado pela autora na peça em questão, que inicialmente situa a ação em um lugar indeterminado, mítico, por assim dizer, e, apesar de o herói ser

"silenciado" ao fim da peça, seu caráter alegórico permite vislumbrar que esse fim catastrófico pode ser a origem de uma nova ordem de coisas, que virá com os homens-coiotes, na medida em que eles, possivelmente, se lancem à ação juntamente com o Filho do Verdugo.

Como sabemos, no texto de teatro, as informações, situações e contextos, estados, só nos vêm à percepção quando transmutadas nas falas que devem ser ditas pelos atores, ou seja, só tomamos conhecimento do enredo, dos posicionamentos, das características psicológicas das personagens através do que elas dizem de si mesmas e das outras personagens, quando elas, afinal, agem dramaticamente, mediante o diálogo – em muitos momentos problematizado, em suas funções estritamente dramáticas. Às rubricas, que funcionam como orientações de cena e narrações, somam-se os momentos épicos que saem também da boca das personagens. Dessa forma, é através do que é dito que podemos estabelecer uma interpretação de sua subjetividade, de sua vida íntima, que, aparentemente, não seria possível captar através do drama – em sentido tradicional.

Em **O Verdugo**, Hilda Hilst reveste a subjetividade de suas personagens com um tom poético que, revelando-as aos poucos, muito nos dizem da tessitura de suas personalidades. Hilst faz isso recorrendo a personagens que se achegam ao caráter simbólico, como anunciamos nos capítulo anteriores (vejam-se as relações com o que se chamaria de um drama lírico) associando-as ao plano alegórico de que é revestida a peça, em que a fragmentação no aspecto formal-conteudístico nos leva à abertura da obra.

Portanto, é a partir da categoria do Herói, como ser simbólico, que Hilst enreda toda a situação de **O Verdugo**, configurando este herói incomum e incômodo. Anatol Rosenfeld analisa essa categoria em seu **O Mito E o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**, buscando compreender a sua atualização na modernidade. O autor postula que o herói clássico, assim como o concebia Hegel, é destoante, em termos históricos, da atualidade, não sendo possível a ele "representar" uma situação contemporânea, sem desarmonizar sua personalidade e o ambiente que o circunda.

Analisando a experiência do Teatro de Arena de São Paulo, da década de 1950, Rosenfeld afirma:

> Na experiência do Arena perseguiu-se explicitamente a desmistificação do herói no debate de dois fatos históricos: o reconto do episódio de Quilombo dos Palmares (**Arena conta Zumbi**) e da Inconfidência Mineira (**Arena conta Tiradentes**).

> Nessas peças, o herói foi fundamental à trama das peças e aos objetivos do encenador: aos valores do heróis, em meio à 'sua' realidade, contrapõe-se nosso universo crítico e atual. Os resultados, segundo Rosenfeld, foram duvidosos: o herói hegeliano clássico, de uma época mítica, esfacelou-se no universo crítico a ele contraposto. O herói levado às últimas conseqüências encaixa-se num teatro poético, nunca porém num teatro que vise analisar a realidade contemporânea, dentro de sua historicidade. (ROSENFELD, 1996, p. 8).

Neste sentido, a preocupação de Rosenfeld sobre esta categoria é que, segundo ele, o herói não se encaixa na sociedade que estamos vivendo, pois que ele desapareceria se a ele fosse outorgado o dever de ser realista, tratando da realidade empírica destes tempos. É interessante notar que apesar de Rosenfeld estabelecer uma distância entre o herói e a realidade concreta, a utilização deste ente arquetípico se deu, em algumas peças do teatro moderno, como o escudo de proteção para conseguir passar a mensagem, que, naqueles tempos, incorriam na insatisfação com o regime político. Tomando por base Hegel, Anatol Rosenfeld fala ainda que sempre há uma tentativa de reconstrução do herói, que possui a característica fundamental da "subversão da ordem burguesa [...] a situação anárquica ou revolucionária, a recuperação da autonomia através de um novo tempo heróico." (ROSENFELD, 1996, p. 31).

Desta forma, **O Verdugo** de Hilda Hilst encontra seu contraponto particular (a situação de censura à liberdade de expressão, de imaginação instaurada pela ditadura militar) no universal, de onde surge o herói como representante de valores que são zombeteiramente rejeitados no decorrer da peça:

> VERDUGO: O homem tem um olhar... um olhar... honesto.
> MULHER: Honesto, ha!
> VERDUGO: Limpo, limpo. Limpo por dentro.
> MULHER (com desprezo): Ah, isso!
> [...]
> VERDUGO (seco): Ele é diferente.
> MULHER: Diferente, limpo, uf! É igual aos outros. (HILST, 2008, p. 370-371)[15]

Essa estrutura alegorizante reflete a desintegração de valores que a sociedade moderna aos poucos extirpou, hipoteticamente sendo este um dos motivos para a escolha temática e formal de Hilda Hilst. Recorrente em todas as artes, o tema da

[15] Doravante, indicaremos, nas citações ao texto, apenas a paginação referente a esta edição.

desumanização ocasionada pelas grandes tragédias ocidentais – a industrialização, as duas grandes guerras, etc. – reverbera na peça hilstiana, sob hipótese de reavaliação dessas situações, e, por que não, de re-ligação entre passado e presente, para construção do futuro[16].

Esta liberdade requerida como direito, negada pelo poder Estatal, é que funda o cerne da peça em análise. Todavia, diante do abandono gradativo, desse fenômeno da herança sem testamento, dessa perda do tesouro denominado tradição, não é de se admirar que as conjunturas que estruturam a sociedade se vejam em cacos, ou na expressão de Walter Benjamin, ao tratar da alegoria, na imagem de uma caveira, pois

> os padrões morais e as categorias políticas que compunham a continuidade histórica da tradição ocidental se tornaram inadequados não só para fornecerem regras para a ação – problema clássico colocado por Platão – ou para entenderem a realidade histórica e os acontecimentos que criaram o mundo moderno – que foi a proposta hegeliana – mas, também, para inserirem as perguntas relevantes no quadro de referência da perplexidade contemporânea. Em outras palavras, o esfacelamento da tradição implicou na perda de sabedoria, isto é, para falar com Karl W. Deutsch, na dificuldade de discernir, num contexto, as classes de perguntas que devem ser feitas. (ARENDT, 2009, p. 10-11).

Assim, como já mencionamos em outro capítulo, e pelas palavras da própria autora, sua intenção literária residia em uma experiência religiosa, não no sentido de doutrina ou crença, mas no sentido de uma re-ligação, de uma proposta lançada por ela para uma reflexão cuja finalidade é se indagar em profundidade. A este intento se presta o recurso alegórico, que, somado ao caráter da personagem protagonista, que, por ser um mártir, pode tomar de empréstimo para a interpretação aspectos de grandes nomes de heróis e/ou mártires da história mundial, inclusive o de Jesus Cristo, nos levando ao caminho que Hilst pretendia adentrar, pela parábola: o da recuperação desse *testamento*,

[16] Para Hannah Arendt, na obra **Entre o Passado e o Futuro**, a tradição, que erigia os conceitos e valores transcendentais, que trazia o homem romântico de características humanistas etéreas (e eternas), universais, foi esvaziada, devorada primeiramente pela rejeição dos valores clássicos, uma necessidade de se superpor calcada sempre na ideia de alçar-se a uma modernidade. Renegando as épocas antigas, as sociedades modernas substituíram esses valores "primitivos", "transformando-os em valores 'funcionais', isto é, em entidades de troca" (ARENDT, 2009, p. 12). Assim, a falta de liberdade deflagrada na ditadura é só um dos lados da questão. Hannah Arendt postula que, no território político, a liberdade é uma questão central. A concepção que sem tem atualmente de História não permite mais que ela se situe no paradigma de simplesmente servir para uma compreensão do passado. A História, modernamente falando, "passou a ser um modelo cuja contemplação fornece regras para a ação. A finalidade da História é a atualização da idéia de liberdade." (ARENDT, 2009, p. 15).

como possibilidade de, através da contemplação desses acontecimentos, avançar com novas propostas de ação que pelo menos amenizem a apatia da sociedade moderna e nos conduzam, pelo menos, a uma possibilidade de transformar o contexto apocalíptico destes tempos. Desta maneira, o que Hilda Hilst intenta, ao lançar mão do recurso alegórico para constituição do seu drama, é "estabelecer pontos de contato entre um determinado fenômeno e momentos distantes do passado, mostrando o que ele tem de restauração, mas também o que traz de inacabamento, ao deixar clara a abertura histórica que aponta para o futuro." (OLIVEIRA, 2013, p. 2).

O conflito, conforme já pincelado anteriormente, é engendrado logo no início da peça, sem grandes explicações de sua origem: um homem foi condenado à morte, mas o seu executor reluta em assassiná-lo, apesar de esta ser sua função, e de não haver sinais de que tenha sofrido esse impasse anteriormente. O que o desestimula a cumprir a sentença é o fato de ele ter sido tomado pelas palavras do Homem, palavras essas que o leitor/espectador não lê/ouve, mas que são caracterizadas como falas de agitação, proposta de uma revolução. É assim que, após um colóquio entre o núcleo doméstico, o poder instituído se revela naquilo que se entrevê nas falas dos Juízes, representantes das instâncias de poder superiores a eles e contra as quais não se pode lutar, sendo capazes de condenar o Homem por incitar ideias contrárias à ordem vigente. Sobre isso, já pontuou Gomes (2013, p. 38-39):

> É necessário destacar que o personagem julgado e condenado a morrer pelas mãos do Verdugo, não aparece diretamente. Sua presença é delineada pela ausência, ou seja, sabemos dele apenas pela voz dos outros. Somente no final do segundo ato, em única fala, temos a presença objetiva da personagem. E nesta aura de repressão desenvolvida ao longo do texto, tem-se a presença constante do sistema coercitivo na figura dos juízes. E, com a chegada destes para tratar dos trâmites da execução somos levados a conhecer, entre entoações de frases com toques de oratória, alguns pormenores deste processo, ainda que sejam pronunciados de maneira branda não deixam de serem ameaçadores.

Por esse motivo, antes de ver o Homem silenciado pela morte, Hilda Hilst coloca-o em cena já silenciado em vida, e o que se pode conhecer da personagem é somente o que os outros falam dela. Ou seja, o Homem nos é apresentado como um anônimo, a quem a história não nos dará a conhecer: talvez esse Homem possa ser comparado a todos os

desaparecidos políticos, que, uma vez enredados, não possuem voz e não possuirão história – o que expõe, então, a alegoria histórica. Mas, esse Homem é sentenciado à morte porque falou de amor, de revolução, de "saber o que nos oprime" e isto faz dele um fora da lei e um condenado à morte. Morte que é adiada ao máximo pelo executor, talvez numa tirada irônica da autora, pois, normalmente, se teria o carrasco como um paradigma de pessoa cruel, fria. Mas, no caso de **O Verdugo**, o carrasco paradoxalmente é dotado de uma sensibilidade ímpar, que o impede de agir contra seus princípios. Para ele, o Homem é inocente e, mesmo sendo seu dever social, profissional, executá-lo, não o pode, porque as palavras do Homem entraram nele.

Para que o conflito se desenvolva é necessário que às outras personagens sejam dadas percepções de mundo distintas, sempre construídas na esfera do diálogo, seja aquele que comunica personagens, seja aquele que serve à caracterização da própria ação. A Mulher do Verdugo, caracterizada pelas didascálias como amarga, porta uma concepção diferente do marido. Para ela, o Homem já está morto, porque condenado. E quem mata não é o Verdugo, afinal, "é a lei que mata". Assim, procura isentar-se da responsabilidade de investir contra sangue inocente, jogando a responsabilidade para a lei. A visão da Mulher é, em termos gerais, uma visão materialista do mundo, que encontra na visão de seu marido o seu antagonismo, a sua contradição, daí uma série de oposições começam a comparecer à cena: Marido/Mulher, Filho/Filha, espaço privado (casa)/ espaço público (praça), Juiz Velho/ Juiz Novo, Vida/Morte, Amor/Ódio.

A Mulher possui uma visão cética do mundo, em que aparentemente só dois poderes podem regê-lo: a lei e o dinheiro. Ela supostamente deposita confiança inquebrantável na lei como organizadora benéfica da sociedade, e, se aliada ao cumprimento da lei se obtiver um benefício em dinheiro, eis o valor máximo que ela, a Filha e o Noivo da Filha congregam. Posteriormente, também o mesmo se dará com o povo. Para ilustrar essa situação, basta voltar ao texto dramático, quando tomamos ciência de sua posição diante da lei, do Homem, da possibilidade de vantagem financeira, do seu ceticismo em relação a valores e instâncias metafísicas, como Deus:

> 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 criancinhas 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) (p. 372-373)

Nessa passagem, há um avultamento do capital em detrimento das questões morais, apontando para a dialética entre dois valores: o valor do poder de compra – referente à preocupação individual, haja vista que a personagem age em prol exclusivamente do seu bem-estar e o da sua família – e os valores humanos – relacionados aos problemas sociais expostos mediante a exemplificação da condição das crianças indianas. Ou seja, a partir do discurso das personagens, há o embate entre os interesses individuais e os coletivos, entre os sujeitos individualizados e os sujeitos humanizados.

Para a Mulher, a Filha e o Noivo, O Homem não ajudou em nada, falou coisas bonitas, mas que "não enchem a barriga". A preocupação pós-industrial de viver para trabalhar, ganhar dinheiro e ter acesso ao consumo de bens materiais, embruteceu as pessoas impelindo-as a tirar proveito das situações, muito embora isso seja feito, como na casa das personagens em questão, através do prejuízo de outro ser humano. É interessante observar que, ainda, no fragmento, via o discurso de uma mulher (contrariando ao pensamento de que pertence ao gênero/sexo "frágil", uma vez que é quem assume o lugar de "algoz", de verdugo) a própria 'força' da divindade (Deus) é problematizada e inferiorizada, tendo em vista que ela questiona que se Ele não consegue ajudar as crianças indianas, como poderia, então, ajudar a ela e a sua família?

Há neste primeiro ato, uma função de construção das personagens através do discurso, principalmente no que toca ao núcleo familiar/doméstico. Pelos diálogos ficamos sabendo que O Homem é diferente, pois tem olhar honesto, e não fez mais do que falar de Deus, de amor, e de que o povo deve conhecer o que mais lhe oprime, para que possa se defender através das garras de coiote; Os Juízes também são caracterizados na fala das personagens da família do Verdugo, que os descrevem deixando marcas discursivas que dão conta de que eles são meros instrumentos de uma instância de poder superior, e que talvez nem mesmo quisessem participar da injustiça que se pretende cometer, mas também não podem recuar, uma vez que fazem parte da engrenagem do

sistema dominante e assim querem permanecer. Em relação ao julgamento d'O Homem, relata o Filho sobre o comportamento dos 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! (p. 373-374)

Esta passagem nos leva a entender que havia certo receio por parte dos juízes em condenar aquele homem, cujo poder revolucionário ameaçador alertou o poder estabelecido, que, tornando o subversivo o centro de suas atenções, com intenções de anulá-lo, promoveu um processo judicial intrigante, como também injusto, pois não há claramente exposto que lei O Homem havia infringido. Além disso, através da fala da Filha, podemos depreender que a lei, representada na pessoa dos Juízes é para o povo uma instância que foge ao humano, sendo inclusive sobre-humana, pois o medo é um sentimento impossível para um juiz.

Quando as personagens discorrem acerca das reações dos corpos dos juízes, apontam para possibilidades interpretativas acerca dos "porquês" deles experimentarem sensações: para a Filha, os juízes apresentavam mãos e rostos brancos e suavam por causa do cansaço; já para a Mulher, isso se dava em virtude das suas vestes. Quando discutem acerca da vermelhidão dos olhos destas autoridades, a Mulher justifica que era em decorrência do frio, enquanto, em contrapartida, o Filho afirma que as sensações eram sintomas do medo que eles sentiam. Logo, as personagens femininas se voltam para a representação do corpo (que é individual e individualizado), da máquina orgânica das reações biológicas alimentada para uma necessidade fisiológica, para sua sobrevivência e funcionamento físicos. O Filho, todavia, aponta para a alma que é alimentada de conhecimentos e saberes filosóficos para a análise crítica-reflexiva e construção (ou ruptura) de ideias e ideais que perpassam a vida em sociedade.

Por estes rumos, as discussões seguem na família representada como microcosmo social, em que as falas do Verdugo vão delineando, ao mesmo tempo, aO Homem e a ele próprio, o que justifica e dinamiza a ação dramática, bem como as falas dos antagonistas

vão construindo uma visão de mundo calcada em aspectos materiais e egoísticos da humanidade. E é nesses discursos que encontramos o embate entre a sensibilidade poética do Verdugo, o desejo de mudança para uma sociedade cujo rumo é a decadência e destruição, resgatá-la através do amor, em contraponto à frieza e crueldade de seres que não transcendem:

> Esta inversão de valores, através da obscenidade da brutalidade do povo, forma antitética do heroísmo, serve igualmente para evidenciar a aspereza e a insensibilidade, não da ordem moral transcendente, mas da ordem moral vigente, numa demonstração última de que a maior tragédia do homem não é existir, mas viver sem causas transcendentes. (TEIXEIRO, 2009, p. 157)

A imagem do Homem figurada através da fala do Verdugo é a de um ser que tem o olhar limpo e honesto. Além disso, através de analogias e representações simbólicas, outras imagens são utilizadas pelo protagonista para caracterização do condenado. Assim, O Homem nos é apresentado:

> 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 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? [...]
> VERDUGO: Pois o homem tem às vezes aquele olho. (p. 374-376)

O Homem é definido como tendo mãos grandes e bonitas, sendo, além disso, parecido com o mar, apresentando vários rostos. As mãos, nessa peça hilstiana, são trazidas à superfície textual várias vezes no percurso dramático: elas são o instrumento

que possibilita a execução dos condenados pelo Verdugo, são o único traço físico que pode denunciar a Mulher quando ela se veste de Verdugo – uma vez que tem mãos "pequenas e delicadas" -, são a denúncia de que, no dia do julgamento do Homem, os juízes estão nervosos, uma vez que têm "mãos suadas". No final da peça, as mãos aparecem sendo enfatizadas, novamente, quando "um foco de luz violenta incide sobre as mãos dos homens-coiotes. As mãos estão cruzadas na altura dos rins, e deve ser visto claramente que são patas de lobo, com grandes garras" (p. 429).

Essa referência também nos traz à lembrança o julgamento de Cristo, em que para ausentar-se à responsabilidade, Pilatos lavou as mãos, deixando o julgamento de Cristo a critério do povo, utilizando-se desse gesto simbólico. Além disso, outros atributos podem ser mencionados em analogia ao julgamento de Cristo, ou mesmo ao próprio Cristo, como é o caso da mansidão do Homem, sua tranquilidade em aceitar o que o espera com resignação, características atribuídas também ao Filho do Verdugo e ao Verdugo, através das rubricas, de como eles se portam ante a adversidade. Em analogia, as mãos também refletem o comportamento do próprio Cristo que, também, era manso e falava de amor.

Ao comparar o Homem a uma árvore, e dizer-se incapaz de cortar uma árvore, a fala do Verdugo também possivelmente pode conter uma analogia às palavras bíblicas, pois, uma das imagens da árvore na Bíblia é justamente, "o fruto da justiça", mas também indica que Cristo é uma árvore e sem ele nada é possível de ser realizado. Essa chave interpretativa nos coloca em contato com O Homem analogamente à visão de Cristo, como um revolucionário, cujas palavras de fogo entram no peito das pessoas, comunicando-as seu projeto de mudança no estado de coisas. Também o fato de O Verdugo indicar que matá-lo seria como cortar uma árvore nos remete a necessidade de ação, já que sem a árvore os homens não podem fazer coisa alguma, e o Homem tem essa função, gerar frutos que possam dar continuidade ao seu ideal revolucionário.

Por outro lado, tratando do Homem como herói revolucionário, apesar da solução trágica da peça se remeter a uma instância que encontra no Antigo Testamento o significado do Novo, que se dá através da morte dos heróis trágicos, pode-se ler as personagens Homem e Verdugo como heróis revolucionários, e não como entidades religiosas cristãs, não como divindades, mas aproximando-os inclusive do revolucionário cubano Che Guevara.

Todavia, tais figuras revolucionários sempre esbarram nos entraves sociais e, diante disso, podemos perceber o estado de incompreensão da Mulher do Verdugo, que

sinaliza através do que diz o fato de não estar entendendo o porquê de tamanho alarde, chegando mesmo a chama-lo de louco. Tomando como parâmetro de análise o duplo O Homem e O Verdugo, Alva Martínez Teixeiro, ao situá-los como heróis trágicos, afirma que há subjacente a este tipo de personagem o motivo do estranho no mundo, do *outsider*, daquele que não comunga com os posicionamentos vigentes, e que por isso mesmo é excluído do sistema como um todo; pela lei, mas também pelos que "supostamente" seriam seus iguais no seio social:

> O conflito medular deriva, portanto, da inadequação das suas condutas em relação à rigidez do meio. Sobre um fundo de realidade insignificante, baseado no cesarismo, a comum aceitação deste princípio é a que transforma os heróis em excluídos no seu próprio ambiente.
> Um dos vocábulos que com mais frequência subjaz na articulação dessa lei social é a uniformização. Os protagonistas têm desaprendido o seu significado e o sistema vai puni-los, enquanto que o resto da comunidade passa a considerá-los como elementos estranhos. (TEIXEIRO, 2009, p. 97-98)

De forma que há grande alvoroço na casa do Verdugo quando os Juízes – vendo que o Verdugo não ia fazer o serviço – oferecem milhões para que ele cumpra o seu dever, dever que ele insiste em não cumprir. Em meio a expressões de satisfação e felicidade que esboçam Mulher e Filha, já corrompidas pelo "benefício" oferecido pelos juízes, ambas mantêm seu estado de incompreensão das palavras e atitudes dO Homem, e, mais ainda, desconhecem o Verdugo, por não se identificarem com ele, na medida em que, por um movimento ético e justo, o algoz se sente incapaz de tirar aquela vida:

> JUIZ VELHO (para o Verdugo): Procure entender... escute: o senhor terá regalias.
> VERDUGO: Que regalias?
> JUIZ VELHO: Terá auxílio.
> VERDUGO: Dinheiro?
> JUIZ VELHO: Um auxílio.
> VERDUGO: Mas nunca foi preciso qualquer coisa além daquilo que eu ganho para fazer o meu serviço.
> JUIZ JOVEM: Mas... como é um caso difícil, nós entendemos que será justo ajudar o senhor.
> VERDUGO: Difícil? [...]
> JUIZ JOVEM (para o Verdugo): Difícil, sim, porque as pessoas não querem entender.
> VERDUGO: Mas eu também não posso entender. [...]
> MULHER (levanta-se, objetiva): Quanto é o auxílio, excelências? (pausa)

> JUIZ JOVEM: É...de alguns milhões.
> MULHER (surpresa): Alguns milhões?
> JUIZ VELHO: Doze... treze.
> FILHA: Meu Deus! (sorrindo) Meu Deus! [...]
> MULHER (para o Verdugo): Você não vai fazer? (pausa) Hein? (pausa) Pois eu faço. (p. 384-385)

Os juízes permanecem nervosos e ansiosos, porque na rua o Carcereiro ouve palavras de protesto à morte desse Homem, e um medo iminente de revolta toma conta das autoridades. Com a proposta de mudança de vida – mudança financeira, diga-se de passagem –, como já afirmamos, a Mulher resolve substituir o Verdugo no cumprimento da sentença. Há neste fato um dado interessante: o tempo todo no discurso da Mulher e dos juízes nota-se que a lei está acima de tudo e de todos, pois é imparcial e justa. No entanto, só quem poderia realizar o serviço é quem era credenciado de ofício, ou seja, O Verdugo. Ao se oferecer para executar o condenado, Mulher e juízes se cumpliciam na infração da lei que tanto defendem com rigidez extrema, revelando a mesma face corrompida do sistema, mas também do homem "comum".

Antes de ficar realmente acertada a execução d'O Homem pela Mulher do Verdugo, todos discutem ainda uma vez sobre o motivo da condenação, sobre o crime do Homem. Nestas falas, há clara intenção dos juízes de confundir as outras personagens, para persuadi-las ao final. Esse movimento culmina na distorção de fatos e conceitos que, como na sociedade atual, encontram-se banalizadas, adquirindo outros significados que não mais englobam o que queriam anteriormente dizer. A referência aos coiotes utilizada pelo Homem como metáfora para a luta do povo contra um sistema hostil é distorcida pelos juízes, assim como a palavra amor:

> VERDUGO (tentando convencer os Juízes): Excelências... é muito difícil para mim... eu não sei explicar... alguma coisa está me impedindo de fazer isso. O homem entrou no meu peito, os senhores entendem? Ele falava que era preciso... amor... ele falava...
> MULHER (com desprezo): Amor! Amor! E o que tem isso?
> JUIZ VELHO: Em nome do amor acontecem baixezas.
> FILHO: Que baixezas?
> JUIZ JOVEM: As palavras do homem eram palavras de fogo.
> FILHA: Foi o que eu disse. Ele pôs fogo nas gentes. (pausa)
> JUIZ JOVEM: Amor... é comedimento.
> JUIZ VELHO: Mansidão. [...]
> JUIZ VELHO: Amor... é respeitar o povo. Ele não respeitou vocês. Ele insultava vocês.

> VERDUGO: Insultava? Não sei disso.
> JUIZ JOVEM: Ele chamava vocês de coiotes. (p. 393-394)

De fato, O Homem falou que as pessoas deveriam saber o que lhes oprime, mostrando a cara de coiote para que as respeitem, levando a que um dia possam encontrar nas asas de pássaro – as asas da liberdade. As palavras ditas pelo Homem entraram no peito do Verdugo, porque este já se identificava com os ideais propagados pelo Homem, como veremos adiante. Embora o Verdugo não saiba precisar exatamente o sentimento que o tomou, é clara a afinação de valores e perspectivas dos dois.

Com todos os detalhes acertados entre os Juízes e a Mulher do Verdugo, ela se veste como O Verdugo, capa preta, luvas, sapatos e, depois de amarrarem o Verdugo e o Filho, partem Mulher, Filha e Noivo da Filha com os Juízes para a praça, para o evento final. Na praça cidadãos gritam "a vida!, a vida!" e o tumulto encontra seu ápice quando, em meio às explicações dos Juízes e da Filha do Verdugo, os cidadãos descobrem que há muito dinheiro envolvido no processo, o que faz com que se exacerbem e mudem de ideia a respeito da execução do Homem. Enquanto Filho e Verdugo tentam se desamarrar e correr em ajuda ao Homem, os cidadãos já foram tomados pelas cifras dos milhões oferecidos como pagamento ao silenciamento do Homem. Ao final, os cidadãos são os executores, que assassinam não só o Homem, mas também o Verdugo, num ato grotesco de linchamento público – infelizmente, pratica que parece cada dia mais recorrente nos dias atuais.

Neste momento da peça é que O Verdugo foi tomado por intensa sensibilidade, ao desabafar com o Filho sobre como se sente diante da existência. Saltam imagens poéticas aos olhos do leitor/espectador, quando, amarrados, o pai confidencia ao Filho sentimentos muito íntimos. E é nesse panorama que conhecemos o outro lado do Verdugo, passando a desconstruir o olhar do carrasco para, em seu lugar, conhecer o ser humano coerente com suas falas desde o início da peça:

> VERDUGO: Você não sabe. No fundo, você não entende o seu pai, não é?
> FILHO: Não é isso... é que...
> VERDUGO: Fala.
> FILHO (lentamente): É que o senhor, o senhor é forte mas parece também tão delicado, delicado para ser o que o senhor é.
> VERDUGO (tom suave): Delicado... (tom angustiado) Delicado, sim. (pausa) Tudo me entra no peito. Tudo, você entende? Eu olho as

> gentes, as pessoas, e eu sinto piedade. Eu tenho piedade das pessoas.
> FILHO: Desse homem também.
> VERDUGO: Esse homem é diferente. Não é piedade. (pausa) E quando eu era como você, filho, eu me levantava muito cedo e ficava um tempo olhando a rua.
> FILHO: Olhando o quê na rua?
> VERDUGO: Olhando. Algumas pessoas passavam, iam para o trabalho, e eu pensava, meu Deus...
> FILHO: O quê, pai?
> VERDUGO: Eu sentia uma pena dessas gentes... e de repente passava um cachorro... e de repente eu olhava, sabe, naquela casa, havia uma planta, uma primavera quase tentava subir o muro... e eu sentia piedade...
> FILHO: Da planta?
> VERDUGO (muito comovido): No começo eu pensei que fosse só a emoção de estar vivo, você compreende? Eu pensava: (tranquiliza-se um pouco) "é, eu me comovo com a vida, com tudo o que está vivo, é isso". (emociona-se novamente) Mas depois essa coisa foi crescendo e até uma casa, uma parede meio gasta me comovia... e até...
> FILHO: Até o quê, pai? (pausa)
> VERDUGO: Um osso, meu filho. Um osso me comovia. (lentamente. Em voz baixa) A morte, a cinza das coisas, o vazio me comovia. [...]
> VERDUGO: É como eu sou, você compreende? Eu tentei... (rumores mais altos lá fora. Desesperado) Nós precisamos sair daqui. (p. 403-404)

No primeiro ato de **O Verdugo** é apresentada a situação conflituosa. Como sabemos o Verdugo não quer matar o Homem, condenado por um tribunal (que não é materializado, sendo somente comentado pelos juízes e cidadãos). O próprio Verdugo, com rara voz, diz que não se sente capaz de cumprir esta sentença, especificamente. Mas o que acontece, de fato, no texto, é que o Verdugo sempre se abstrai de falar e, enquanto isso, as personagens da sua família vão tomando a voz e o discurso pra se colocarem contra ou a favor do ato: o Filho, como único contra a execução da pena; a Filha, Mulher e o Noivo da Filha, como a favor. E nesse passo, mais do que o próprio Verdugo, são as estas personagens que vão colocando o conflito através da fala, permanecendo o Verdugo, o mais das vezes neste primeiro ato, com poucas falas e em um tom melancolicamente hesitante. A discussão gira basicamente entre o Filho e a Filha, em que as birras de irmãos se entrelaçam ao discurso de defesa/acusação do Homem, ou mesmo sobre a profissão do pai e do seu dever profissional. A Mulher do Verdugo se comporta com seu gênio ganancioso, garantindo o cumprimento da pena em lugar de seu marido desde o início da peça. Como o Verdugo pouco fala no primeiro ato, temos conhecimento do

Homem e da sua acusação, bem como de outras situações da profissão do mesmo, pela fala das outras personagens.

Logo no início da peça uma imagem chama a atenção. É dito pela Mulher do Verdugo que ela entende a situação, mas não importa que o homem pareça inocente. A imagem que ela passa é a de limpeza. Afirma que ambos estão limpos diante da lei, e da sociedade por extensão, porque não foram eles que fizeram a lei. O sujo, no caso, seria o poder legislativo, jamais o executivo, pois que está só cumprindo ordens. De forma que a Mulher tem consciência da talvez grande injustiça que esteja sendo planejada para acabar com a vida daquele homem, e eliminar a ameaça que sua pessoa trouxe àquela vila. Esse estado de "limpeza" a que se refere a Mulher do Verdugo lembra uma outra: a de Jesus Cristo no seu julgamento; confuso com a escolha da população pelo ladrão Barrabás para ser libertado em detrimento de Jesus. Para fugir à responsabilidade pelo sangue de um inocente, a Mulher usa do artifício da limpeza para convencer o marido de que aquela decisão não diz respeito a eles, e que aquela morte não deve pesar em seus ombros:

> 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 compreendo, 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 a sopa.) (p. 367-368)

A esta imagem contrapõe-se outra, colocada pelo filho, quando diz que "é imundície tocar naquela corda que vai matar o homem". (p. 368) Imundície e limpeza são colocados enquanto atributos diretamente referidos ao ato de matar o Homem. A situação é bizarra, porque a profissão de Verdugo é reconhecida na peça, é tida como uma função corriqueira, fundamental ao ordenamento civil naquela sociedade, e, portanto, não há exatamente problema em matar alguém, mas em matar aquele homem específico, que, segundo todos sabem, não fez mais que falar ao povo.

De forma que sendo a profissão legítima e honesta, a posição de executar um homem a mando da justiça tem aparência de paradoxo, porque não há justiça na condenação de quem nada fez. De cara, o conflito ganha status de caso de exceção, ou seja, desta vez o problema da lei e da justiça se impõe como uma exceção. Nada é dito no

texto a este respeito, mas crê-se, diante das falas de alguns personagens, que há liberdade de expressão, que não há censura de posicionamentos, enquanto os habitantes da vila não "agitarem". Fingir que esta resolução faça parte da justiça, da lei vigente, é desonesto e imundo, ainda por cima quando uma quantia estapafúrdia é oferecida, como gratificação para a consumação da condenação:

> 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 que calar? Você pensa apenas em você. E se o pai vai ganhar dinheiro por fora desta vez é porque é mais difícil matar o homem do que qualquer outro. (p. 368)

Aos mandos da lei, sucedem a remuneração da ação, que mais se assemelha a um suborno para executar o homem fazendo vistas grossas ao motivo por que foi executado. Proposta atraente para quem não vive, mas sobrevive em um mundo onde boa parte do poder é conseguida pelo dinheiro. O capitalismo é feroz e, por dinheiro, a família do Verdugo é capaz de "não se importar" se o Homem é bom ou não. Além de assumir a responsabilidade pelo cumprimento da sua função, além de ser obediente à lei, há a possibilidade da sonhada mudança de vida, com possibilidades infinitas:

> FILHA: 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. (p. 369)

Claramente vemos dois polos opostos: a Filha comunga dos pensamentos da mãe, e o Filho, dos pensamentos do Verdugo. O primeiro ato se desenrola e temos distintos esses dois polos de percepção. Ao conflito do assunto da execução do Homem se sucede o conflito dentro do seio familiar, em que irmãos discutem entre si, além de reclamações de "preferências" dadas a um filho em detrimento do outro, deixando claros os posicionamentos de cada membro. O Filho, assim como o Verdugo, tem sua percepção voltada mais às situações metafísicas. A Filha pensa em roupas, casa, dinheiro, aspectos imediatos de uma vida que encontra no consumo de produtos e mercadorias um objetivo fundamental:

> 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.
> VRDUGO (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. (p. 369)

Além dos temperamentos que vão se desenhando no interior dessa família, temos uma referência, nas didascálias, que sugere uma elevação espiritual do Verdugo e do Filho, que mediam esse conflito sempre com mansidão, sensatez. A partir das didascálias também é possível referir ao comportamento da Mãe e Filha, enfim, dos partidários do pensamento delas, certo desdém a valores que na sociedade capitalista estão sendo postos de lado, como a ética, a lealdade, a honestidade. É como se o capital fosse o único atributo indispensável, e ao redor do qual toda a vontade de potência de determinada categoria humana se concentra. Recorrer a Deus também se mostra improdutivo, pois o deus que move os interesses e as ações é o capital.

A Mulher, como se pode notar, está sempre pensando nos modos de sobrevivência. Na alimentação, moradia, exigências do cotidiano imediato material da vida. São essas necessidades que ela tem por suprir. A estas necessidades dedica sua vida, seus pensamentos e a falta de solidariedade são o resultado dessa busca. Alimentar e dar um teto à família. Para a Mulher, nem Deus é capaz de prover o necessário. Só o trabalho remunerado, esse sistema de venda de sua própria força de produção. Só que a força de produção do Verdugo é tirar vidas. Enquanto as vidas que estão condenadas por crimes hediondos têm total aval de seres subtraídas do seio da sociedade, tirar esta específica, de que trata a peça, tem força de sacrilégio:

> 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. (p. 373)

À banalização da vida sugerida primeiramente pela existência dessa função dentro do corpo social, a de carrasco, segue-se a banalização do mal. A Mulher é consciente do que está implicado na morte, e mais ainda, na morte de um inocente, mas a defesa dela está pronta: não é o Verdugo quem mata, é a lei. Ela, assim como o nazista responsável por milhões de mortes, joga a culpa, a responsabilidade, em cima da justiça. É a lei que mata. E procura persuadir o Verdugo de que nenhum deles tem nada a ver com isso, sendo a única atitude a ser tomada o cumprimento da sentença, a obediência ao governo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto autora de dramaturgia, Hilda Hilst marcou, dentro do seu projeto literário, a busca por uma força temática em comum, cruzando o conjunto dos seus textos: a busca pela liberdade. Na peça **O Verdugo** esta temática é vista, mas também, como demonstramos com outros trabalhos a esse respeito, em toda a sua obra dramatúrgica. A essência dessa temática encontra instâncias que, através da alegoria, preparam estágios que se colocam entre a utopia e a distopia, com propostas de desfecho declaradamente abertas. Neste sentido, desmascara engrenagens do sistema, revelando como é tirano e desleal, interessado somente em manter sua posição.

Esta temática relaciona-se profundamente à noção de drama moderno, pois há uma ruptura, se não da estrutura formal da peça, do seu conteúdo certamente, e, mais ainda, uma peculiaridade em torno de sua escrita que não se assemelha às demais produções da mesma época. Característica esta já discutida por Álcir Pécora e por outros críticos, indicando que sua escrita, apesar de tocar o elemento político da situação vivida pelo país, transcende essa posição, e, dado seu caráter alegórico, extrapola as possibilidades de interpretação, gerando uma quase dificuldade de ler seus textos, pois há muitos caminhos possíveis.

Há uma associação de elementos e sentimentos que abrem o leque dessas possibilidades. A desconfiança, o sentimento de desamparo, todas as mazelas trazidas pelo capitalismo pós-industrial. Essa necessidade de rever conceitos e valores desgastados como o dinheiro, que adquire grande importância na ação dramatúrgica de **O Verdugo**, é parte da preocupação que Hilda Hilst queria comunicar. É nesse sentido que esta dissertação debruçou-se sobre aspectos em torno da alegoria e do expressionismo, colocando em movimento os motivos de uma sociedade em que sua representação está alicerçada à imagem de ruínas, desvendadas pela leitura alegórica, ruínas essas provocadas por uma relação traiçoeira, pois que a alegoria moderna "surge no momento em que se prepara a crise do mundo burguês, conectando-se com uma *pólis*

perversa [...] em que as relações sociais se apresentam fragmentadas" (HELENA, 1985, p. 28-29).

A peça em questão, como também toda a temática hilstiana, aponta para uma decepção com o mundo e com o rumo que as relações entre as pessoas, mediadas pelo capital tomam e tomavam, configurando-se como características do Expressionismo, na medida em que propõe que os artistas, externando sua subjetividade, e encontrando ampla esperança, por assim dizer, no resgate da figura do "herói mártir", que pertence às duas noções: alegórica e expressionista, ambas enxergando no Apocalipse a possibilidade de renovação do estado de coisas. Por isto, estas duas instâncias são amplamente utilizadas para a análise da peça em si, e delas outros desdobramentos, como o lirismo neste tipo de drama, de feição alegórica-expressionista, bem como as instâncias já mencionadas de utopia/distopia, de herói trágico, enquanto categoria de personagem que serve aos desígnios dessas duas propositurs artísticas.

Nessa linha de raciocínio, tendo como visão de mundo uma utopia erigida sobre o pessimismo de uma derrocada inevitável, a peça **O Verdugo** desconstrói figuras estereotipadas pela função em sociedade, reconstruindo-as como seres em que o espírito livre, embora nem sempre possa se consumar, deixa marcas nas pessoas. É assim que lemos os juízes como meros participantes de um sistema de exclusão de liberdades, que, antes de serem coletividades, estão inscritas no terreno da individualidade. Como, também, já apontou Teixeiro:

> Como sabemos, para focar a sua proposta distópica, a autora paulista arquitecta um teatro sobre o excluído, sobre o outsider, consistindo o seu processo literário em concentrar-se em casos individuais, observados de um modo tão minucioso que permite a nítida distinção dos abismos da sociedade. Toda a conjuntura particular e concreta, pertencente ao âmbito público ou privado, ou mesmo a ambos, é no seu teatro uma altura sobre o abismo a partir da qual observar a sombria profundeza de uma humanidade que se apresenta como fantasmagórica em dois sentidos principais: aquele que a orienta para a quimera de não ser humana e o oposto, o que a guia ao pesadelo de não ser divina. (TEIXEIRO, 2009, p. 186)

A proposta é que o coletivo possa ter esse encontro. Os iguais devem se unir, e se fazerem respeitados através da cara e das garras de coiote, óbvias alegorias da revolução que, passivamente, espreita e espera o momento de eclodir para a liberdade, expressa

num desejável voo – fixando, então, pela alegoria uma narrativa que toca a parábola. É daí que na sequência do projeto dramatúrgico de Hilda Hilst apareça a esfera do herói que precisa morrer para trazer o Novo, uma proposta calcada na revolução, mas também num sentido profético que adquire força na Bíblia com o messias. O messias deve redimir o povo, antes entregue a toda sorte de fracassos e medos por consequência de um sistema que o quer dominar, mas que não é capaz de protegê-lo e respeitá-lo.

Com a vivência de choque instaurado pela condição de situação-limite imposta aos seus heróis, Hilda Hilst nos leva a perscrutar que tipo de sociedade estamos vivendo, em que não nos confiamos e nos excluímos, o sistema é falido e não encontra solução. Por isso, é sempre uma instituição que destrói o herói, uma instituição que se queria limpa, honesta, justa, que se queria propagasse o bem, como a Igreja, a Escola, a Justiça (lei). Hilda Hilst desmascara, ficcionalmente, estas instâncias de poder, revelando que são corruptas, como também o são as pessoas que, cegamente, podem destruir seus heróis.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. ***Margem e Centro***: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Isís Baião. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UNI-Rio: CAPES-Rj, 2006.

_____. **Nova Dramaturgia anos 60, anos 2000**. Rio de Janeiro: Quartet/UNIRIO; Brasília, DF: PRODOC/CAPES, 2005.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter**. Origem do Drama Trágico Alemão**. Ed. E trad. João Barrento. Belo Horizontem, Ed. Autêntica: 2011.

BETTI, Maria Silvia. Sacrifício, violência e figurações simbólicas: o teatro de parábolas de Hilda Hilst. **Acta Scientiarum**. Language and Culture. Maringá, v. 32, n. 1, p. 133-134, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** 9. ed. rev . Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-145.

CANDIDO, Antônio: **A Revolução de 1930 e a cultura**, São Paulo, Cebrap, **1984**. p. 27-36. Disponível em: < http://rionline.wordpress.com/2011/05/17/a-revolucao-de-1930-e-a-cultura/ > Acesso em: 20/08/2013.

COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In:__. **Sinta o drama.** Petrópolis: Vozes. 1998. p. 11-50.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perpectiva, 2009.

GOMES, Francisco Alves. **Hilda Hilst: da dramaturgia ao poder e à cena:** Leituras das peças O Verdugo (1969) e o Rato no Muro (1967). 2013. 176 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas sociais). Instituto de Letras da Universidade de Brasília - UnB, Campus Darcy Ribeiro.

GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo, Perspectiva: 2002.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

HELENA, Lúcia. **Totens e Tabus da Modernidade Brasileira**: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985.

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

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

JÚNIOR, Rebello Cardoso. Acontecimento e história: pensamento de Deleuze e problemas epistemológicos das ciências humanas. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 28(2): 105-116, 2005. Disponível em:< http://www.scielo.br/pdf/trans/v28n2/29417.pdf > Acesso em: 30/01/2015.

LACERDA, Júlia Fernandes. **A dramaturgia de Hilda Hilst: percursos e diálogos entre o dramático e o não dramático.** 2013. 121 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina.

LEAL, Cristyane Batista. **Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst.** 2012. 102 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras e Línguística – Mestrado). Universidade Federal de Goiás. Disponível em: < https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/3763/5/Dissertação%20-%20Cristyane%20Batista%20Leal%20-%202012.pdf > Acesso em: 06/10/2014

MACIEL, Diógenes André Vieira. O Alvorecer do drama moderno brasileiro. **Terra Roxa e outras Terras** – Revista de Estudos Literários: 2008. Disponível em:< http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol14/TRvol14b.pdf > Acesso em: 15/05/2013

MAGALDI, Sábato**. Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão:** uma frente de resistência. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira – Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1993. 2ª ed.

NEGRI, Antonio. **Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas**.

OLIVEIRA, Marcela**. Alegoria do drama moderno**. Revista Viso – Cadernos de Estética Aplicada. Nº 13, jan-jun/2013. Disponível em:< http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_13_MarcelaOliveira.pdf > Acesso em: 28/08/2014.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro e o modernismo. In:__. **Peças, pessoas, personagens**: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 15-39.

RIDENTI, Marcelo**. Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

RIBEIRO, Leo Gilson. Os versos de Hilda Hilst, integrando a nossa realidade. *Jornal da Tarde,* 14 fev. 1981, apud, DUARTE, Edson Costa. Hilda Hilst: A poética da agonia e do gozo. **Revista Agulha. 2012.** Disponível em:< http://www.jornaldepoesia.jor.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf > Acesso em: 07/06/2013

RODRIGUES, Raquel Imanishi. Foco: desde Aristóteles. In:__. **Modernidade e tragédia**: de Budapeste a Berlim às voltas com Peter Szondi e seus amigos. Tese (Programa de Pós-Graduação em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009. p. 16-78.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. Teatro e crise. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 71, p. 209-219, mar. 2005.

ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual. In:__. **Prismas do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 149-172.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964 – 1969. In: O **pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro. **Paz e Terra**, 1978. p. 61-92.

SÜSSEKIND, Pedro. Peter Szondi e a filosofia da arte. **Revista Poiésis**, n. 11, p. 35-43, Nov. 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.

TEIXEIRO, Alva Martínez. **A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno** (entre a convenção e a transgressão: o erótico-pornográfico, o social e o espiritual). 2010. 670 f. Tese. Faculdade de Filoloxia, Universidade da Coruña, Espanha. Disponível em: < http://ruc.udc.es/bitstream/2183/7341/2/A%20obra%20liter%C3%A1ria%20de%20Hilda%20Hilst%20e%20a%20categoria%20do%20obsceno%20(Alva%20Mtz.%20Teixeiro).pdf > Acesso em: 12/03/2013

_____. **O herói incómodo:** Utopia e pessimismo no teatro de Hilda Hilst. Coruña: Biblioteca-arquivo teatral "Francisco Pillado Mayor", 2009

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. São Paulo: Editora perspectiva, 1992.

ZAGO, Carlos Eduardo dos Santos. **Assombros e escombros da modernidade no teatro de Hilda Hilst**. 2012. 155 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis.